



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Júlia Reyes

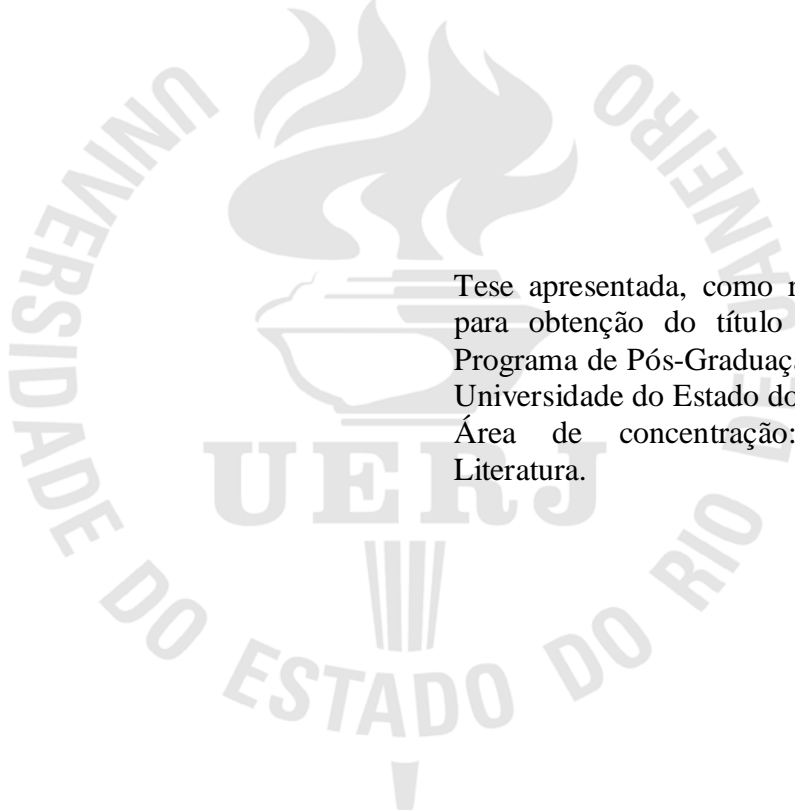
**Carson McCullers –
uma escritora *romanesca* à luz de René Girard**

Rio de Janeiro

2019

Júlia Reyes

**Carson McCullers –
uma escritora romanesca à luz de René Girard**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R457 Reyes, Júlia.
Carson McCullers: uma escritora romanesca à luz de René Girard /
Júlia Reyes. – 2019.
380 f. : il.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. McCullers, Carson, 1917-1967 – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Girard, René, 1923-2015 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Mimese na
literatura – Teses. 4. Literatura comparada – Teses. 5. Violência na literatura
– Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.09

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Júlia Reyes

**Carson McCullers –
uma escritora romanesca à luz de René Girard**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 27 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Eliane Borges Berutti
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Maria Aparecida Salgueiro
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. James Alison
Faculdade Jesuíta de Belo Horizonte

Prof. Dr. Maurício Righi
Pontifícia Universidade Católica – SP

Rio de Janeiro
2019

DEDICATÓRIA

Para Ana Carla, Ingrid, Simone e Thallita (almas girardianas),
Alexandre, Marcelo, Gabriela e Marijô (os contadores de histórias),
Lena, Leila, Gil, Flora e Paul (os personagens principais).

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, uma grande professora e contadora de histórias, que despertou meu gosto pelas Letras e apoiou os meus estudos com dedicação, bom humor e carinho.

A meu pai, que com enorme disposição comprou livros que foram essenciais para esta pesquisa, agradeço as leituras de artigos, as conversas bonitas e todas as formas de ajuda.

Aos meus avós Jorge e Alice, que me deixaram a lembrança de ter sido amada (*in memorian*). Aos avós Juan (*in memorian*) e Maria, exemplos de alegria, amor e perseverança.

À minha irmã Flora, agradeço a amizade e os exemplos de firmeza e dedicação.

Ao Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha, agradeço as aulas, cursos, eventos e oportunidades profissionais. Agradeço as avaliações francas, o bom humor constante, a orientação rigorosa e a disposição em apoiar a realização deste trabalho. Estudar Carson McCullers e René Girard tornou-se possível com sua orientação e apoio.

A William Johnsen agradeço a disposição para conversar e a atenciosa troca de e-mails, a Trevor Merrill e Jean-Pierre Dupuy, professores que também me inspiram, agradeço a escuta atenta, os comentários pertinentes e a leveza nas conversas.

A James Alison, agradeço os bem-humorados encontros por *Skype*, a leitura de contos e artigos, as intuições que enriqueceram esta pesquisa e a participação na banca.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Salgueiro e à Prof. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez, agradeço as correções da qualificação, as leituras cuidadosas e os valiosos comentários.

À Profa. Dra. Eliane Borges Berutti e ao Prof. Dr. Maurício Righi, pelo apoio.

Ao Prof. Dr. Davi Pinho, agradeço as aulas sobre Woolf, as conversas nos corredores da UERJ, as indicações de leitura e a troca de ideias sincera, estimulante, franca e divertida.

À Profa. Dra. Maria Conceição Monteiro, pelas aulas, textos e conversas inspiradoras.

À Profa. Dra. Maria Cristina Furtado da Silva, agradeço a partilha de conhecimentos, a força e o entusiasmo que me ajudam a prosseguir pesquisando as experiências das mulheres.

Ao Pe. Luís Corrêa Lima, agradeço a acolhida fraterna e a partilha amorosa de conhecimentos e experiências que me ajudam a enxergar o outro em mim mesma.

Ao querido amigo Dener Luiz da Silva, agradeço as conversas sobre religião e a amizade acolhedora que fortaleceu a minha fé no período entre o mestrado e o doutorado.

A Markus Wierschem, agradeço o apoio, as referências, a troca de ideias e a amizade.

À Natália Gama, Pedro Sette-Câmara e Vinícius Senna agradeço as conversas sobre René Girard na universidade que, tanto quanto as leituras, me formaram.

A Eduardo Alencar, Igor Accioly, Cláudio Ribeiro, Christiano Galvão, Thiago Blumenthal e Thiago Cardoso, agradeço as conversas amistosas e acolhedoras.

À Eloísa Henriques agradeço o acolhimento, a amizade e os bons momentos que passamos na fase final desta pesquisa. À Márcia e Elton agradeço a doce companhia pelo caminho da fé e a Martim Vasquez da Cunha, agradeço por me incentivar (providencialmente) a fazer este doutorado.

A José Victor Neto, agradeço a amizade e os exemplos de afeto, firmeza e caridade.

A Emiliano Mastache, agradeço as conversas bonitas que tivemos no Rio sobre arte, literatura e escrita, por se importar com minhas ideias e pela imensa e delicada amizade.

À Marijô, agradeço as conversas sobre arte, literatura e poesia. As referências, *insights* e indicações de livros. A companhia, o bom humor, a amizade e os exemplos de amor, caridade e de crença no “serviço sutil da arte.”

À Renata Trindade, pelo apoio, amizade e incentivo na fase final desta pesquisa.

À Leila Nader, pelo apoio no mestrado e por colorir minha vida com alegria e carinho.

A Alexandre Ribeiro, que traz o vôo leve da poesia para o mundo, agradeço o apoio.

A Gabriel Santos, agradeço a companhia e a orientação, os chocolates quentes de Minas, os aprendizados espirituais e a escuta ativa nos momentos doces ou difíceis.

Às amigas Maria Fernanda, Gabriela Martins, Anne Marcelle, Marcela, Ana Clara Frederico, Thaissa Coreno Gömöry, Ana Carla Bellon, Cláudia Quijano, Simone Lima, Mariana Bonfanti, Heloísa Schiavo, Egle Pereira, Alba, Ivana e Ingrid, meu porto seguro.

À Selma Blach e Siene Coppola, pelo apoio emocional, necessário e indispensável.

A Philipe Bandeira de Mello, Valerie e Alessandra, pelo apoio espiritual e fraterno.

À Wanderlea, que me trouxe a alegria, sem a qual ninguém é forte.

A André Ferreira Siqueira (*you got light in your eyes*). A Marcelo Ferlin, que me apresentou a ficção de McCullers, o pensamento girardiano e incentivou esta pesquisa desde o início, agradeço as conversas e orientações que me fortaleceram suavemente. A Humberto e Juliano, por estarem carinhosamente por perto. A Paul, que me fez olhar as estrelas.

À Thallita Fernandes, que está comigo sempre: seu amor me manteve aqui.

E a Deus, agradeço a oportunidade de realizar esta pesquisa, propor leituras e revisar ideias, ações e sentimentos à luz de um horizonte de conciliação. As obras de McCullers e Girard convidam-nos a sair do subsolo dostoiévskiano, guiam nosso coração pela noite, iluminam a travessia do texto-vida. O trabalho a seguir filia-se ao modo fraterno de cumprir a viagem sugerido por esses autores e retoma dois esforços: reconhecer o mal em si mesmo e abrir-se para o exercício de amar ao próximo (e as próximas).

I've seen the nations rise and fall
I've heard the stories, heard them all
But love's the only engine of survival

Leonard Cohen

RESUMO

REYES, Júlia. *Carson McCullers: uma escritora romanesca à luz de René Girard*. 2019. 380f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

Este trabalho propõe uma leitura dos trabalhos ficcionais da escritora Carson McCullers (1917-1967) em diálogo com a hipótese mimética, também chamada de “teoria mimética”, elaborada pelo pensador francês René Girard (1923-2015). O objetivo é interpretar a ficção de McCullers orientando-se pelas intuições de Girard, em diálogo com as intuições de William A. Johnsen e James Alison sobre a hipótese mimética. O objetivo das análises literárias foi situar Carson McCullers no grupo dos escritores *romancescos*, considerados por Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961) como os grandes romancistas. Nos resultados da pesquisa, é possível verificar que Carson McCullers e René Girard compartilharam intuições semelhantes sobre a dinâmica da violência e propuseram intuições similares para a superação da violência – destacando valores como a amizade, a fraternidade e a compaixão.

Palavras-chave: René Girard. Teoria mimética. Carson McCullers. Rivalidade mimética. Compaixão.

ABSTRACT

REYES, Júlia. *Carson McCullers: a novelistic writer in the light of René Girard*. 2019. 380f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This work proposes a reading of Carson McCullers' works of fiction (1917-1967) in dialogue with the mimetic hypothesis, also known as "mimetic theory" elaborated by French thinker René Girard (1923-2015). The aim is to interpret McCullers' fiction in the light of Girard's insights, guided by the insights of both William A. Johnsen and James Alison on the mimetic hypothesis. The objective of the literary analysis was to place Carson McCullers within the group of *romanesque* (novelistic) writers, who were considered by Girard in *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure* (1961) to be the greatest novelists. In the results of the research, it is possible to verify that Carson McCullers and René Girard shared similar intuitions with regards to the dynamics of violence and preferred similar intuitions to overcome violence – calling attention to values such as friendship, fraternity and compassion.

Keywords: René Girard. Mimetic theory. Carson McCullers. Mimetic rivalry. Compassion.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	RENÉ GIRARD E WILLIAM JOHNSEN	16
1.1	René Girard: a teoria mimética	19
1.1.1	<u>O método girardiano</u>	25
1.1.2	<u>Uma teoria: três intuições</u>	26
1.1.3	<u>Primeira intuição: o desejo mimético</u>	27
1.1.4	<u>Mímesis e sua ambivalência</u>	29
1.1.5	<u>Do desejo mimético à rivalidade</u>	30
1.1.6	<u>Segunda intuição: o desejo mimético em âmbito social</u>	32
1.1.7	<u>Terceira intuição: religião e cultura</u>	35
1.2	William Johnsen: a teoria mimética e Virginia Woolf	38
1.2.1	<u>Breve comentário sobre metodologia e escritores modernos</u>	42
1.2.2	<u>As vítimas e a pós-modernidade</u>	61
1.2.3	<u>Virginia Woolf lida por William A. Johnsen</u>	63
1.2.4	<u><i>A Room of One's Own</i> (1929)</u>	69
1.2.5	<u><i>To the Lighthouse</i> (1927)</u>	86
2	JAMES ALISON: RENÉ GIRARD E OS ESTUDOS BÍBLICOS	105
2.1	<i>Outsiders</i> e bodes expiatórios.....	105
2.2	Os efeitos da teoria mimética na atuação de críticos literários	112
2.3	<i>Outsiders</i> em Howard S. Becker e René Girard.....	114
2.4	Investigando o pecado original: primeiros esclarecimentos	115
2.5	O pecado original	124

2.6	A rivalidade mimética: um exemplo cotidiano	127
2.7	Literatura moderna e textos judaico-cristãos	140
2.8	Comentários sobre feminismo e teoria mimética	153
2.9	A inteligência da vítima	162
2.10	Metodologia e olhar panorâmico	169
2.11	A ressurreição de Cristo e os mandamentos à luz de Alison e Girard	171
2.12	O skândalon	178
3	PERDAS E RECONCILIAÇÕES: DA REDENÇÃO	182
3.1	Temas de McCullers: o “isolamento espiritual” e as “iluminações”	183
3.1.1	<u>Antes da música, o teatro</u>	185
3.1.2	<u>A solidão e o isolamento espiritual</u>	189
3.1.3	<u>Escrita, amor e compaixão</u>	192
3.2	“Sucker” e “Wunderkind”: rivalidade e <i>double-bind</i>	194
3.3	O trágico e o cômico: a herança russa	196
3.3.1	<u>A trama de “Sucker”</u>	199
3.3.2	<u>Uma onda irresistível: disputas fora de controle</u>	211
3.4	“Wunderkind”: a violência entre mestre e discípulo	220
3.4.1	<u>Vida e obra: Carson McCullers como <i>wunderkind</i></u>	236
3.5	“Instant of the Hour After”: o álcool no subsolo	238
3.6	“Who Has Seen the Wind?”: o desejo metafísico	258
3.7	“The Sojourner” e “A Domestic Dilemma”: amor além do álcool	309
3.7.1	<u>“The Sojourner”: da inveja ao afeto</u>	309
3.7.2	<u>“A Domestic Dilemma”: o amor domina a raiva</u>	316
3.8	“Madame Zilensky and the King of Finland” e “A Tree. A Rock. A Cloud.”: a delicada arte da invenção	326

3.8.1	<u>Madame Zilensky e as linhas tortas da ficção</u>	326
3.8.2	<u>Entre a ficção e a realidade, a ficção</u>	340
3.9	“A Tree, A Rock, A Cloud” : a ciência de amar todas as coisas.....	349
3.9.1	<u>A imaginação e a literatura: criar mundos</u>	361
	CONCLUSÃO	366
	REFERÊNCIAS	373
	ANEXOS	380

INTRODUÇÃO

Nesta tese de doutorado, apresento uma análise de oito contos da escritora estadunidense Carson McCullers (1917–1967), tomando como referência a teoria mimética elaborada pelo teórico francês René Girard (1923–2015). Longe de encaixar a teoria mimética ou de aplicá-la mecanicamente nas produções de Carson McCullers, meu objetivo é analisar seus textos através de uma perspectiva crítica e filosófica, mostrando que a leitura da ficção de Carson McCullers traz questões que podem ser mais bem compreendidas à luz da teoria mimética.

Entre as obras de Carson McCullers, selecionei cinco contos da coletânea *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* (1943), que contém a novela “The Ballad of the Sad Café” e contos diversos. Por uma questão de limite de tempo e espaço, decidi priorizar a análise de contos de McCullers, deixando a novela “The Ballad of the Sad Café” para ser analisada em um futuro próximo. Ainda assim, alguns trechos da novela foram ressaltados dentro da perspectiva de diálogo com a hipótese mimética. Com exceção do conto “The Jockey”, serão analisados os contos “Wunderkind”, “Madame Zilensky and the King of Finland”, “The Sojourner”, “A Domestic Dilemma” e “A Tree. A Rock. A Cloud”. A referida coletânea escolhida para análise representa, ao lado do romance *The Member of the Wedding* (1946), uma das duas produções de McCullers mais bem recebidas pela crítica estadunidense de seu tempo e pela crítica contemporânea. Além de comentar brevemente a novela “The Ballad of the Sad Café”, e de analisar cinco contos de *The Ballad of the Sad Café*¹, selecionei um conto de fora da coletânea: o conto “Sucker” (1963), que será comentado à luz da teoria girardiana por fornecer elementos relevantes para este estudo e também os contos “Instant of the Hour After” (1971) e “Who Has Seen the Wind?” (1956), representativos do desejo metafísico girardiano.

Ao longo da análise das produções de McCullers utilizo como referência os principais livros de Girard, *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961), *A violência e o sagrado* (1972) e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* (1978), entre outros. Reviso a teoria mimética recorrendo não só às obras de Girard, mas também a um material de apoio elaborado por teóricos que se dedicaram a explicá-la ponto a ponto, como João Cezar de

¹ O conto “The Jockey” (*The New Yorker*, August 23rd, 1941), traduzido como “O Jôquei” por Caio Fernando Abreu (José Olympio, 2010) foi deixado de fora das análises tendo em vista que os outros contos apresentavam temas mais representativos das discussões aqui propostas.

Castro Rocha, em *Culturas Shakespearianas: Teoría Mimética y América Latina* (2014) e *Culturas Shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas* (2017) e Michael Kirwan em *Discovering Girard* (2005).

Na esfera da metodologia da pesquisa, dialogo com teóricos que trabalharam com a perspectiva girardiana no campo da literatura e da teologia, tomando como referência metodológica as análises literárias e a perspectiva teórica de William A. Johnsen em *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf* (2011) e o conceito de *inteligência da vítima* de James Alison, apresentado em *O Pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011). Outros livros de Girard como *Eu via Satanás cair como um relâmpago* (2012), *Dostoiévski: do duplo à unidade* (2011) e *To Double Business Bound* (1988) serão usados para complementar as discussões sobre os pontos fundamentais da teoria mimética.

A teoria mimética retrata as relações humanas atravessadas pela violência e indica saídas para além da vingança e do ressentimento que ameaçaram as primeiras sociedades arcaicas e ainda ameaçam a estabilidade de relações pessoais e sociais nas sociedades contemporâneas. Essa orientação para um via não-reativa está refletida nas escrituras judaico-cristãs e inscreve-se também em determinados romances modernos. Nesse trabalho, investigo se as produções de Carson McCullers poderiam ser inseridas no grupo de escritores *romanescos*, os escritores que destacam a presença do modelo/mediador em seus enredos, descortinam o funcionamento do *mecanismo do bode expiatório*, descrevem a dinâmica da violência humana tendo o desejo mimético como seu eixo central ou que exploram de modo consciente as relações de rivalidade entre sujeitos e modelos.

Seguindo a perspectiva da teoria girardiana, responderei à seguinte pergunta: seria Carson McCullers uma escritora *romanesca*?² Se Carson McCullers possui uma percepção aguda do funcionamento da violência, ela propõe saídas para além do círculo da violência

² Aqui, pergunto se a escritora Carson McCullers seria uma escritora que aborda as disputas travadas entre indivíduos (sujeitos e modelos/mediadores um do outro) e suas conseqüências violentas (e possíveis saídas para além dessa violência), então; pergunto, em termos girardianos, se a autora destaca em sua ficção as dinâmicas da mediação e a presença do mediador. João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009) pontua: “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.” (ROCHA, In: GIRARD, 2009, p. 18, grifos do autor). Ainda em *Mentira romântica e verdade romanesca*, René Girard esclarece: “Reservaremos 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.” (GIRARD, 2009, p. 40). No Capítulo 1, especificamente em “1.1 A teoria mimética”, apresento um comentário sobre os pontos fundamentais da teoria mimética e seus principais termos e conceitos.

através de seus escritos, dialogando com as intuições girardianas? Girard percebeu através de textos literários, especialmente com a leitura de romances modernos, a dinâmica da violência. Carson McCullers teve alguma intuição semelhante à intuição de outros escritores modernos e problematizou a violência para discutir sua dissolução? Investigo, nesta reflexão, se McCullers poderia pertencer ao mesmo conjunto de escritores modernos atentos à questão da vítima, como argumenta William A. Johnsen sobre Ibsen, Joyce e Virginia Woolf em *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. Tais perguntas serão objeto da presente pesquisa.

No primeiro capítulo: “René Girard e William Johnsen” alguns conceitos-chave da teoria mimética serão demarcados, tais como desejo mimético, *mediação externa*, *meditação interna*, escritores *românticos*, escritores *romanescos*, triângulo mimético, modelo/mediador e *mecanismo do bode expiatório*. Em seguida, apresento um estudo de caso da obra *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*, de William Johnsen, que orienta-se pela teoria mimética centrando a discussão na análise da ficção de Virginia Woolf.

O primeiro capítulo discutirá a teoria mimética, elucidando seus conceitos principais e esclarecendo o ponto de ligação entre Carson e Girard, mostrando que ambos preocuparam-se com a questão da violência e com a figura da vítima. Girard destaca a preocupação com a violência e com a figura da vítima de forma evidente a partir do *mecanismo do bode expiatório*; Carson McCullers, em seus romances, destaca personagens que podem ser considerados *outsiders* e que por isso serão potencialmente mais propensos a se transformarem em bodes expiatórios. As análises de William Johnsen exemplificam como um crítico literário conhecedor da teoria mimética pode identificar *insights* literários de autores modernos, no caso escolhido para comentário, partindo da ficção de Virginia Woolf.

No segundo capítulo, “James Alison: René Girard e os estudos bíblicos”, o conceito de *inteligência da vítima* proposto por James Alison em *O Pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011) será apresentado, considerando que Alison também orienta-se pela teoria mimética e propõe um conceito central para as discussões propostas neste estudo, a expressão “inteligência da vítima”.

Ao apresentar brevemente a hipótese mimética de René Girard, o estudo literário de William Johnsen sobre a ficção de Virginia Woolf orientado pela teoria mimética e o conceito de *inteligência da vítima* proposto por James Alison, esclareço as bases teóricas que sustentam a presente pesquisa.

No terceiro capítulo, “Perdas e reconciliações: da redenção”, analiso cinco contos da coletânea *The Ballad of the Sad Café*: “Wunderkind”, “Madame Zilensky and the King of

Finland”, “The Sojourner”, “A Domestic Dilemma” e “A Tree. A Rock. A Cloud.” e também os contos “Sucker”, “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen the Wind?” relacionando contos de McCullers e a teoria mimética e amalgamando os temas da escritora americana com a terceira intuição de Girard, quando o autor diferencia mito e texto bíblico através do conceito de *méconnaissance* e dialoga com textos judaico-cristãos.

Após as análises dos contos de McCullers, relaciono-os com o conceito de *inteligência da vítima*, proposto por James Alison, mostrando que a autora é capaz de despertar em seus leitores e leitoras uma atenção sobre nosso próprio potencial humano violento, atenção essa que se aproxima do sentido da palavra conversão na teoria girardiana, evocando a ideia de despertar para uma nova conscientização.³ Destaco ainda dois temas principais da autora relacionados ao pensamento girardiano: o arrependimento derivado de atitudes e inclinações violentas, assim como a alegria, que provém das relações de amor e amizade. Em síntese, McCullers fomenta, através de seus contos, uma consciência sobre a reciprocidade violenta inerente a todos os seres humanos e promove uma consciência sobre a necessidade de adotar, em nossas relações, uma postura fraterna oposta ao revide e à vingança.

Nas considerações finais, procuro responder se a autora é uma escritora *romanesca*, termo criado por Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* para referir-se aos grandes autores da literatura e da dramaturgia mundiais.

³ A conversão mencionada aqui não possui um sentido estritamente religioso. Trata-se, em linhas gerais, de perceber o funcionamento das dinâmicas da mediação e, principalmente, de entender que podemos evitar entrar em conflitos diretos com nossos modelos, como pontuado por João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009): “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 tomo 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* (...). Esse reconhecimento epistemológico importa uma atitude ética: na medida do possível, buscarei evitar as rivalidades decorrentes do desejo mimético. Pelo menos, tentarei driblar suas conseqüências mais sombrias: o acirramento das tensões e o confronto direto com meu antigo modelo.” (ROCHA, *In*: GIRARD, 2009, p. 20, grifos do autor). A literatura de Carson McCullers, por apresentar diversos momentos em que as relações terminam (e muitas vezes ao contrário, surpreendentemente não terminam) em violência, pode eventualmente fomentar em seus leitores a percepção de que é possível evitar confrontos diretos com nossos modelos, ou seja, recusar disputas mediadas pelo desejo mimético que levam os envolvidos a confrontos violentos e até fatais. Nesse sentido, a literatura de McCullers, lida a partir das lentes da teoria mimética, oferece uma via de reflexão com conseqüências práticas para a experiência de vida de seus leitores, uma vez que estes, conscientes dos efeitos da mediação, podem passar a evitar conflitos diretos com pessoas próximas, deixando de disputar com elas os mesmos objetos.

1 RENÉ GIRARD E WILLIAM JOHNSEN

Ring the bells that still can ring
 Forget your perfect offering
 There is a crack in everything
 That's how the light gets in

Leonard Cohen

Inspirados por René Girard, diversos autores escreveram resenhas, críticas, artigos, livros e análises literárias dialogando com a hipótese mimética. Por conta disso, além da apresentação da “teoria mimética” e de seus principais conceitos, apresento também um trabalho de crítica literária que dialoga com o pensador francês. Trata-se da análise de William A. Johnsen sobre a ficção de Virginia Woolf em *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf* (2011). Profundo conhecedor do pensamento girardiano, Johnsen faz uma leitura de *A Room of one's own*, *Three Guineas*, *Mrs. Dalloway* e *To The Lighthouse* mostrando como a própria Woolf (assim como Carson McCullers, como é investigado neste trabalho) teve *insights* sobre o comportamento humano que dialogam com a teoria mimética. Algumas das personagens do universo woolfiano conseguem ultrapassar o subsolo da rivalidade mimética, seja defendendo-se de críticas ao afirmar suas ideias, (como Mrs. Dalloway quando defende sua festa) seja escolhendo atitudes compassivas, diluindo sentimentos de rivalidade (*To the Lighthouse*, *A Room of one's own*), negando-se à reciprocidade violenta ou imaginando uma sociedade de *Outsiders* (como Woolf propõe em *Three Guineas*).

William Johnsen, em diálogo com a hipótese mimética, descortina novas formas de interpretação literária que consideram a questão da vítima e, mais especificamente, a moderna atenção às vítimas que caracteriza as ficções de alguns escritores modernos como Ibsen, Joyce e Woolf. Ao mesmo tempo, Johnsen considera a perspectiva girardiana em si, as dinâmicas de rivalidade e conflitos entre sujeitos e modelos, o protagonismo do modelo em cada romance e as saídas encontradas pelas personagens para evitar conflitos diretos com seus modelos (no espírito da conversão, em sentido girardiano) ou refrear a própria violência. O fato de Woolf ter chegado a soluções compassivas aponta para a relação entre escrita literária e *insights*

sobre os conflitos miméticos que Girard aborda em *Mentira romântica e verdade romanesca*, sugerindo uma relação entre literatura e conhecimento antropológico e entre o fazer literário e a consciência de escritores, críticos e leitores.

A escrita, como Girard discute em *Mentira romântica*, pode funcionar como um meio de criação e de autoanálise em que um escritor desenvolve uma consciência particular sobre nossa tendência humana de colocar o modelo em um pedestal, adorando-o, ou de julgar e acusar os outros, agindo como perseguidores, contagiados pela rivalidade mimética. A escrita (e mais especificamente a elaboração de peças e romances) pode ajudar os escritores a perceber hostilidades que enfrentamos quando somos eleitos bodes expiatórios por um grupo e as hostilidades que promovemos quando perseguimos os outros, acusando inocentes e incitando a formação de uma multidão violenta contra uma única pessoa, o bode expiatório que sozinho não pode ser responsabilizado pela crise social que se instalou no grupo.

Assim, o exercício de escrita implica a percepção de nossas tendências a impulsos violentos e, ao mesmo tempo, a consciência desses impulsos pode provocar uma busca por atitudes menos reativas e mais amistosas dentro do espectro ficcional e também na vida do escritor. O autor que se pensa herói da própria narrativa pode, durante o fazer literário, acabar evitando criar uma imagem idealizada de si mesmo, recusando o gesto de situar-se acima de todos, e pode também, como autor *romanesco*, aprender a rir, como Dostoiévski em *Memórias do subsolo* (2009), de desconfortos da zona sombria da mediação, de si mesmo e dos sentimentos baixos que os sujeitos nutrem pelos outros (mais especificamente, pelo modelo/mediador, no vocabulário girardiano).

Investigando como Virginia Woolf desenvolvia em suas próprias personagens uma consciência mais amorosa e compassiva oposta ao revide e à vingança, William Johnsen descortina os *insights* de Woolf que dialogam com perspectivas girardianas e apresenta uma análise que, inspirada pelo pensamento de Girard, evita condenar ou julgar personagens e autores e, ao mesmo tempo, ilumina conflitos miméticos e a consciência que está se desenvolvendo no escritor e em seus personagens a respeito da mecânica desses conflitos. Assim, podemos encontrar na ficção woolfiana personagens que alteram seus comportamentos e fazem escolhas não-reativas, sugerindo uma prática da *mimesis pacífica* comentada por James Alison em *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*. Uma leitura semelhante será feita dos contos de McCullers nessa chave da amistosidade e da compaixão.

No texto a seguir, revisaremos as principais ideias de René Girard e sua hipótese mimética para em seguida apresentar as análises de William Johnsen. No segundo capítulo,

as perspectivas propostas por James Alison e seu diálogo entre pensamento girardiano e textos judaico-cristãos entrará em foco. Apresentadas as ideias de René Girard, William Johnsen e James Alison, passaremos às análises dos contos de McCullers, no terceiro capítulo.

A teoria mimética dialoga com a literatura, com a antropologia e com os estudos bíblicos. Apresentar William Johnsen e James Alison depois de apresentar a hipótese mimética ajuda-nos a identificar os desdobramentos teóricos e críticos da obra girardiana. William Johnsen atua no terreno literário, trazendo as ideias de Girard para a análise da ficção woolfiana, e trabalhando na intersecção entre literatura e hipótese mimética discutida por Girard em seu primeiro livro, *Mentira romântica e verdade romanesca*. Neste trabalho, o *insight* antropológico de Girard em *A violência e o sagrado* a respeito do *mecanismo do bode expiatório* é relacionado brevemente com ideias de Howard S. Becker em *Outsiders: estudos da sociologia do desvio* (1963). Já o terceiro *insight* de Girard, que implica a diferenciação entre mito arcaico e texto judaico-cristão e postula a religião como fundação da cultura é desenvolvido a partir do diálogo com James Alison em *O Pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*.

As análises sobre a ficção de Carson McCullers propostas nesta pesquisa dialogam com as proposições dos autores citados. A hipótese mimética de Girard, a consciência sobre os conflitos miméticos na ficção moderna (a partir do estudo de livros de Woolf) em William Johnsen e a *inteligência da vítima* proposta por James Alison interligam-se, formando uma perspectiva de análise literária que leva em conta o potencial de violência humana inscrito nas relações conflituosas entre sujeitos e modelos, ou seja, nossa tendência para desejar os mesmos objetos que nossos modelos já possuem ou também desejam, sofrendo com o potencial desagregador da mimesis, a mesma mimesis que nos permite assimilar códigos sociais, aprender uma linguagem e conviver coletivamente.

A hipótese mimética não é “aplicada” na obra de McCullers, mas serve de *background*, de referencial teórico (em um sentido mais metafórico, de farol) para análises de conflitos ficcionais inscritos em sua obra. Além da perspectiva ligada à teoria mimética, o estudo de William Johnsen, *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf* continua o trabalho de Girard em *Dostoiévski: do duplo à unidade*, pois também entrelaça vida e obra, texto e contexto, ficção e experiência de vida do escritor.

René Girard discute como a consciência sobre conflitos miméticos vai sendo vivenciada por Dostoiévski em sua vida pessoal e em sua ficção em *Dostoiévski: do duplo à unidade*. William Johnsen lê a obra de Woolf observando como a própria Woolf inscrevia a

consciência sobre as ilusões do mimetismo nas ações de suas personagens e como Woolf percebia os conflitos miméticos em nível pessoal, cultural e social.

James Alison, ao propor a expressão “inteligência da vítima”, consegue inscrever em uma mesma expressão a ambivalência do efeito de conversão não estritamente religiosa de que fala João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica*. De posse dos *insights* propostos por Girard, é possível reconhecer a si próprio tanto na posição de acusador, perseguidor, quanto na posição de vítima/bode expiatório face a uma multidão potencialmente violenta. A hipótese mimética orienta-nos, portanto, a 1) evitar perseguir, (acusar, difamar, provocar escândalo) e agir como um perseguidor, ou seja, alguém contagiado pela violência social ou que se deixou levar pela própria violência e agride, acusa ou conspira contra outras pessoas 2) a teoria mimética orienta-nos também a evitar perseguir os perseguidores, ou seja, orienta-nos a evitar condenar de forma acusativa os perseguidores (as pessoas que acusam e perseguem alguém), evitando assim mimetizar atitudes violentas de terceiros 3) a teoria mimética orienta-nos por fim a reconhecer quando se está no papel de bode expiatório, evitando o gesto tentador de considerar a si próprio um herói ou uma vítima.

A teoria mimética de René Girard, as análises literárias de William Johnsen e as proposições teológicas de James Alison podem oferecer um solo teórico fértil para a leitura dos contos de Carson McCullers e para a discussão sobre a escritora estadunidense ter apresentado seus próprios *insights* antropológicos em seus trabalhos, dialogando com a teoria mimética a seu próprio modo e dentro de seu próprio estilo e por isso, comportando-se como uma escritora, nos termos girardianos, *romanesca*.

A seguir, a teoria mimética elaborada por René Girard e sua relação com os estudos literários será apresentada, para que a perspectiva central deste trabalho seja compreendida: fazer uma leitura de contos de Carson McCullers *orientada* pela teoria mimética.

1.1 René Girard: a teoria mimética

O pensador René Girard nasceu no dia 25 de dezembro de 1923 em Avignon, França. Seu pai, Joseph Girard, trabalhava como curador do Museu da Cidade e do célebre “Castelo dos Papas”. Sua mãe, Marie-Thérèse Fabre de Loye foi a primeira bacharel⁴ do departamento

⁴ Fonte: http://www.jesuismort.com/biographie_celebrite_chercher/biographie-rene_girard-5073.php Acesso: 11/7/2016.

de Drôme (em português, Droma), situado na região Auvergne-Rhône-Alpes (Ródano-Alpes), no sudoeste da França. O casal teve cinco filhos, Henri, René, Marthe, Marie e Antoine. Girard foi seu segundo filho.

Em 1940, Girard estuda no liceu local e recebe seu *baccalauréat*. De 1943 a 1947, Girard continua seus estudos em Paris, na École des Chartes e especializa-se em história medieval e paleografia.⁵ Nesse período, o pensador interessa-se por história e padrões culturais⁶ e defende a tese *La Vie Privée à Avignon dans la Seconde Moitié Du XVme Siècle* (*A Vida Privada em Avignon na Segunda Metade do Século XV*).

Em 1947, Girard deixa a França e inicia um doutorado na Universidade de Indiana, Bloomington, onde começa a ensinar Literatura Francesa. Seu doutorado é concluído em 1950 com a tese *American Opinion on France, 1940-1943*.⁷ Após o convite da Universidade de Indiana para ensinar Literatura Francesa, Girard começa a ler romances de escritores modernos e a identificar semelhanças entre a prosa de diferentes autores e épocas: esse é o início da elaboração de sua hipótese de pesquisa.

Em 1953, Girard consegue publicar sete artigos, mas não consegue permissão para continuar na Universidade de Indiana. Girard segue para a Duke University como instrutor e torna-se professor assistente na Bryn Mawr College de 1953 a 1957. Em seguida, Girard aceita um cargo de professor associado na Johns Hopkins University e torna-se professor em 1961. Ele ocupou a cadeira no *Department of Romance Languages* de 1965 a 1968. No período inicial na Johns Hopkins University, Girard passa por um momento de mudança espiritual. No inverno de 1959, ele se converte à fé cristã após uma conversão intelectual que ocorre quando ele estava escrevendo seu primeiro livro, *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961).⁸

⁵ Informações extraídas da cronologia de René Girard na obra *Deus: uma invenção?* (São Paulo: É Realizações, 2011, p. 123) O interesse de Girard por padrões culturais ecoa posteriormente em sua metodologia de pesquisa, quando o pensador francês apresenta um método que também encontra padrões e valoriza as semelhanças entre diversos escritores modernos, chamados por ele de *romanescos* em *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961), livro que inaugura suas intuições sobre o desejo mimético. A busca por semelhanças fará Girard relacionar mitos de fundação de sociedades arcaicas, tragédias gregas e textos judaico-cristãos sob a mesma perspectiva antropológica, como será comentado neste texto.

⁶ Comentário de James G. Williams em *The Girard reader*. Fonte: <https://www.uibk.ac.at/theol/cover/girard/biography.html> Acesso em 8/07/2016.

⁷ Ao longo de sua carreira, René Girard recebe diversos doutorados *honoris causa*, sendo o primeiro em 1985, da Frije Universiteit de Amsterdã. Em 2005, Girard é eleito para a Académie Française e em 2008, Girard recebe a mais importante distinção da Modern Language Association (MLA), o prêmio “Life Achievement Award” (GIRARD, 2011, p. 126).

⁸ Informações coletadas em *The Girard Reader* (1996, p. 7)

O método de leitura girardiano de comparar romances de diferentes escritores de épocas diversas permite ao pensador francês chegar à sua primeira intuição sobre o desejo humano,⁹ que se desdobrou em uma teoria sobre a cultura humana e o comportamento humano¹⁰, a teoria mimética.¹¹ Girard comenta o início desse percurso em *Evolução e Conversão* (2011):

Então comecei a dar cursos sobre romances. Quando comecei a ler Stendhal e a dar aulas sobre a ficção desse escritor, fiquei impressionado com a semelhança com outros romancistas: a vaidade em Stendhal era algo próximo do esnobismo em Proust, e havia, em Flaubert, um meio-termo entre ambos. Por fim, notei o mesmo em Cervantes e Dostoiévski. Ou seja, principiava a esboçar a teoria mimética, que permitia a definição da diferença na semelhança, sem renunciar a esta, como faz a desconstrução. O que eu queria era escrever uma história do desejo através da leitura de grandes obras literárias. (GIRARD, 2011, p. 53)

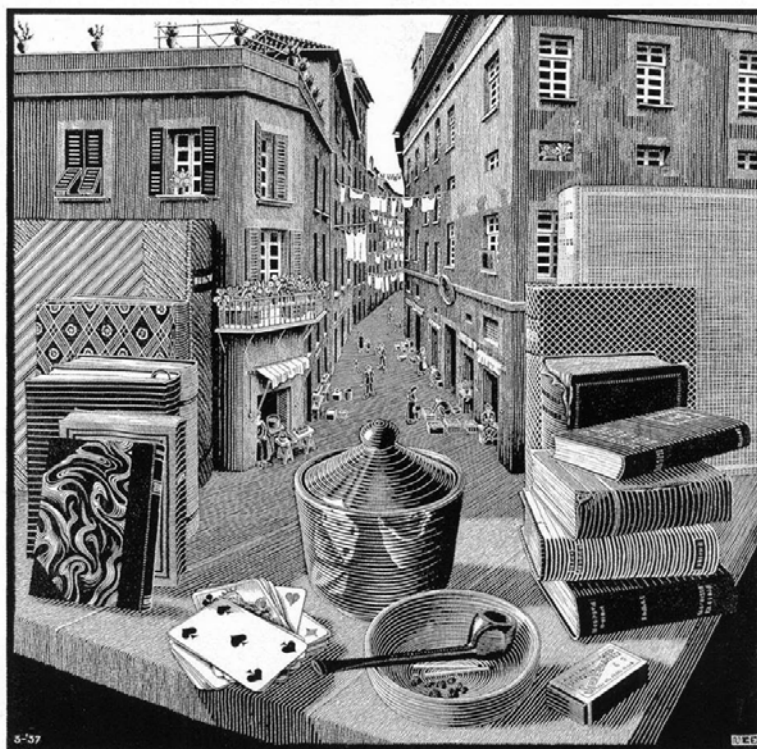
Vaidade e esnobismo são faces da rivalidade mimética, uma consequência sombria do desejo humano e de seu caráter fundamentalmente imitativo (mais precisamente, mimético) redescoberto por Girard durante suas leituras. Assim, a teoria mimética germinou a partir da literatura, através das leituras que Girard fez de romances modernos para ministrar o curso sobre Literatura Francesa e escrever uma história do desejo. A xilogravura “*Still life and Street*” (“*Natureza morta e rua*”), de março de 1937 do artista gráfico holandês E. M. Escher (1898-1972) ajuda-nos a compreender seu percurso teórico.

Na xilogravura de Escher, os livros da mesa de trabalho do artista gráfico acompanham o ponto de fuga da imagem e mesclam-se à arquitetura da cidade. Escher usa um efeito de perspectiva e mistura os livros dispostos na vertical aos edifícios da rua. A imagem evoca o percurso das pesquisas girardianas. O espectador do quadro parte do primeiro plano da xilogravura, dos livros da mesa de trabalho e chega à dimensão física da cidade, à comunidade. De forma análoga, Girard parte da literatura de escritores modernos e chega a descobertas e intuições sobre as relações humanas e a cultura humana.

⁹ Como será discutido ao longo deste texto, a obra de Girard parte do entendimento do desejo humano como um desejo dependente de uma relação entre dois agentes (sujeito e modelo), sendo o desejo fruto de um espelhamento entre eles (de uma relação *interdividual*). A intuição fundadora do pensamento girardiano considera o desejo como imitativo, ou melhor, como fundamentalmente mimético, fruto de uma relação entre dois agentes e não resultante da subjetividade autocrizada de um indivíduo isolado. A teoria de Girard parte dessa primeira intuição, pois a partir do entendimento dos conflitos derivados desse caráter mimético do desejo, o autor elaborou uma teoria que aborda a violência humana, suas causas, dinâmicas e as possíveis saídas para além da violência.

¹⁰ João Cezar de Castro Rocha, em *Culturas Shakespearianas?: Teoría Mimética y América Latina* (2014) afirma: “Para el pensador francés, la teoría mimética es la explicación del comportamiento humano, proporcionando además una narrativa del surgimiento de la cultura.” (ROCHA, 2014, p. 44)

¹¹ “Mimetic or imitative theory is an explanation of human behavior and human culture”. Girard, René. “Account of mimetic theory”, março de 2009.



E.M. Escher *Still life and Street*, março, 1937.

A gravura de Escher pode ilustrar com clareza o processo de elaboração da hipótese girardiana. Sua composição e seus elementos nos ajudam a entender a relação entre as leituras de romances modernos feitas por Girard e suas intuições sobre determinadas dinâmicas que permeiam as relações humanas e a cultura humana. No primeiro plano da imagem temos um ambiente típico da atividade de um escritor (ou de um pensador, pesquisador, crítico literário ou teórico): o espaço da mesa de trabalho com os objetos necessários à sua atividade – elaborar romances, no caso do escritor ou analisá-los, como faz o crítico.

O cachimbo que descansa sobre o pires remete à reflexão demorada de um pensador que trabalha, estuda, elabora intuições e faz pausas, fumando um cachimbo enquanto revisa ou amplia suas ideias envolvido na fumaça que se espalha por seu quarto.

A atividade de um escritor ou de um teórico comporta novas perspectivas e *insights* que se multiplicam. Nessa gravura, os livros da mesa de trabalho seguem o mesmo movimento de desdobramento: acompanham o ponto de fuga da imagem mesclando-se aos prédios da cidade. A gravura sugere o ambiente de estudo, que inclui o processo de reflexão filosófica e/ou crítica e pode remeter também ao processo de criação literária, com livros dispostos sobre a mesa que poderiam servir romances-modelo para um escritor durante a

criação de seu romance. A caixa de fósforos sugere as ideias novas, o fogo de uma descoberta inscrita no gesto de acender um fósforo para o cachimbo.

Já os livros da mesa de trabalho possuem o mesmo formato de tijolos e o formato dos livros assemelha-se, na gravura, ao formato dos prédios da cidade. Os livros e prédios podem ser associados não só pela semelhança entre seu formato. Vamos pensar no conteúdo dos romances e nos moradores das habitações da cidade e em suas relações.

Lendo os livros de sua mesa de trabalho, um escritor moderno emula seus modelos literários para compor seus romances. Ao mesmo tempo, Girard leu romances modernos que abordam as dinâmicas entre sujeitos e modelos para criar sua teoria, observando as atitudes e sensações de fascínio e repulsa que os protagonistas sentem por outros personagens que admiram, o vai e vem delirante que assola o mundo interno dos sujeitos divididos entre a profunda admiração e o enorme desprezo que sentem por seus modelos.

Na literatura, protagonistas cobiçam cargos, posições de prestígio, aventuras, qualidades, experiências e objetos de outras personagens que eles conhecem ou de personagens que preenchem sua imaginação durante momentos de leitura. Em *Madame Bovary*, de Flaubert, Emma Bovary deseja ter um amante, influenciada pelas histórias que lê, em *Dom Quixote*, de Cervantes, Dom Quixote sonha em ser um cavaleiro como os personagens de Amadis de Gaula, em *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, Julien Sorel ambiciona entrar para a aristocracia francesa depois de manter contato com integrantes dessa classe social.

Os sentimentos de fascínio e repulsa, as aproximações e distanciamentos, os sentimentos altos e baixos dos personagens desses romances permitem a Girard traçar o triângulo mimético, perceber os problemas e dinâmicas da mediação, as relações conflituosas nas quais se engajam não só os personagens desses livros, mas seus autores, e não só seus autores, mas seus leitores, e não só seus autores e leitores mas todos os seres humanos – e isso, desde a fundação do mundo.

A urna central no quadro, misteriosa, remete ao cerne dessas descobertas, a um segredo, um tesouro bem guardado (o desejo mimético, a rivalidade mimética, os sacrifícios rituais, a conversão não estritamente religiosa que se desprende das leituras de textos judaico-cristãos, em suma, as três intuições girardianas principais cifradas em seus livros *Mentira romântica e verdade romanesca*, *A violência e o sagrado* e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*). O segredo dessa urna, Girard descobre e descortina com seus escritos, inspirado nos romancistas modernos, e nas intuições desses autores que, depois de um intenso processo de autoanálise, atrelaram as descobertas cifradas em suas obras com às suas próprias

experiências de vida como escritores e como seres humanos, pensando em suas quedas, em seus momentos de encantamento e de repulsa por seus modelos, em seus movimentos e sensações de vitória e de fracasso, e na roda gigante das emoções humanas que estão sempre conectadas às nossas relações com os outros (no processo de *interdividualidade*, nos termos girardianos) e a movimentos internos em que esses autores se avaliam e observam as motivações de suas atitudes e sentimentos buscando assim relações humanas menos competitivas e mais compassivas com os outros.

O último elemento a ser considerado aqui, o maço de cartas de baralho que repousa sobre a mesa de trabalho desse possível escritor ou desse possível crítico literário remete aos jogos de azar, à sorte, às apostas, às competições e rivalidades, às inversões entre ganhador e perdedor, fortuna e fracasso evocando toda uma volatilidade inscrita nos processos miméticos (e obviamente, remete também ao romance *O Jogador*, de Dostoiévski). Uma explicação mais detalhada da teoria mimética será apresentada a seguir, para que as associações entre a elaboração da teoria mimética e os elementos da gravura de Escher fiquem mais claros.

Ao longo de suas leituras, Girard percebe que alguns escritores refletiram sobre o desejo humano em seus romances, oferecendo-nos intuições sobre a dinâmica do desejo, sobre as razões para a violência e estruturando e propondo possíveis alternativas aos conflitos humanos. Em *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology* (1988) Girard propõe uma inversão: “Ao invés de interpretar as grandes obras de arte à luz das teorias modernas, nós devemos criticar as teorias modernas à luz dessas obras de arte, uma vez que sua voz teórica tenha se tornado explícita.”¹² (GIRARD, 1988, p. X)

Em síntese, a leitura de romances modernos fornece a Girard intuições sobre a cultura e o comportamento humano. Após iniciar sua investigação sobre o desejo, Girard estende suas pesquisas de forma interdisciplinar, apresentando descobertas que abarcam o campo da literatura, da antropologia, da etologia e da etnologia, da psicologia e da psicanálise, da teologia e dos estudos bíblicos. Seu caminho teórico se desdobrou depois da leitura de obras de ficção: a literatura, afinal, não estava separada de um conhecimento sobre a cultura.

“I am speaking here not of all literary texts, not of literature per se, but of a relatively small group of works. In these works, human relations conform to the complex process of strategies and conflicts, misunderstandings and delusions that

¹² Original: “Instead of interpreting the great masterpieces in the light of modern theories, we must criticize modern theories in the light of these marterpieces, once their theoretical voice has become explicit.” (GIRARD, 1988, p. X)

stem from the mimetic nature of human desire. Implicitly and sometimes explicitly, these works reveal the laws of mimetic desire.” (GIRARD, 1988, p. vii-viii)¹³

1.1.1 O método girardiano

“Somente os romancistas revelam a natureza imitativa do desejo” (GIRARD, 2009, p. 38), afirma o pensador francês René Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961). A frase indica a estreita ligação entre a hipótese de pesquisa girardiana, a chamada teoria mimética, e o campo literário. Após a leitura de textos de Albert Camus, Balzac, Shakespeare, Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust e Dostoiévski, Girard traça paralelos que vão desencadear três intuições fundamentais que compõem sua teoria principal.

Girard investigou semelhanças entre textos de um mesmo autor, comparou romances de autores diferentes e identificou semelhanças entre textos de diversos gêneros. Em seu primeiro livro, *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard traça afinidades entre romances de Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust e Dostoiévski e denomina-os escritores *romanescos*, referindo-se aos escritores que se recusam acreditar na autonomia do desejo humano. Tais escritores destacam a interdependência entre o desejo de um sujeito e alguém que ele admira, seu modelo. Os escritores *romanescos* incluem a presença de um modelo/mediador em suas narrativas, demarcando que o desejo de um sujeito é atravessado pela influência de um modelo e não é fruto de uma subjetividade autônoma, como pensam os escritores que Girard denomina *românticos*.

Girard comenta diferentes obras de Stendhal e Dostoiévski analisando sua trajetória e a elaboração de temas como a rivalidade e a vaidade e sua relação com o desejo. Em *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology* (1988) Girard mantém a mesma perspectiva, comparando obras de diferentes épocas de um mesmo autor. Um exemplo desse método é o ensaio “Camus’s Stranger Retried”¹⁴, em que Girard comenta os romances *La Chute* (1956) (“A Queda”) e *L’Étranger* (1942) (“O Estrangeiro”).

¹³ Tradução: Eu estou falando aqui não de todos os textos literários, não da literatura per se, mas de um grupo relativamente pequeno de trabalhos. Nestes trabalhos, as relações humanas conformam-se ao complexo processo de estratégias e conflitos, mal-entendidos e desilusões que derivam da natureza mimética do desejo humano. Implicitamente e às vezes explicitamente, esses trabalhos revelam as leis do desejo mimético. (GIRARD, 1988, p. vii-viii)¹³

¹⁴ Tal ensaio foi traduzido como “Por um novo processo de O estrangeiro” por Martha Gambini na obra *A crítica no subsolo* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p. 167-214)

O método de relacionar diferentes textos a partir de suas semelhanças permanece em *A violência e o sagrado* (1971): Girard apresenta análises sobre a violência humana, encontrando comportamentos similares em mitos de fundação de sociedades arcaicas, tragédias gregas (como *Édipo Rei*, *Medeia* e *As Bacantes*), mitos gregos (como a história de Ulisses enfrentando o Ciclope contado por Homero na *Odisseia*, Livro IX) e histórias judaico-cristãs como o assassinato de Abel por Caim e a história de Esaú e Jacó. O elo entre textos tão diversos será descortinado na observação do comportamento de uma multidão violenta que se posiciona contra uma vítima, um mecanismo (o *mecanismo do bode expiatório*) derivado dos desdobramentos e consequências do desejo mimético.

Em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* (1978), Girard observa a semelhança entre mito e texto bíblico, destacando uma diferença fundamental entre os dois textos: a percepção da multidão sobre a vítima. Ao final, Girard encontra e destaca semelhanças entre comportamentos humanos violentos e as histórias das escrituras judaico-cristãs. Essa perspectiva se mantém em *Eu via Satanás cair como um relâmpago* (1999), livro em que Girard reúne e comenta diversas passagens da Bíblia como Evangelhos, mandamentos e parábolas ao redor do tema da violência humana e de sua possível dissolução.

Em síntese, Girard descortina o funcionamento da violência humana tal como é descrito nas narrativas de romances modernos, em *Mentira romântica e verdade romanesca*; analisa a violência humana nas sociedades arcaicas sem estado formalizado e comenta a violência tanto na sociedade moderna quanto nas tragédias gregas em *A violência e o sagrado* e discute a compreensão da dinâmica da violência humana inscrita nos textos judaico-cristãos em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* e as possíveis saídas para além da rivalidade.

Em *A violência e o sagrado* e em *Coisas ocultas*, Girard dialoga com a psicologia e com a psicanálise, propondo uma psicologia *interdividual*, que considere as relações de espelhamento e rivalidade entre os indivíduos, contrapondo-se à noção de desejo autônomo e propondo o desejo mimético como potencialmente agregador (pois a partir dele, apreendemos códigos sociais e vivemos em grupo) e desagregador (já que a partir do desejo mimético, diversas competições e problemas podem surgir entre sujeitos e modelos, levando-os a conflitos que podem ser perigosos ou até mesmo fatais), como será explicado a seguir.

1.1.2 Uma teoria: três intuições

Michael Kirwan em *Discovering Girard* (2005) comenta que descrever a teoria mimética como dotada de três partes tornou-se um padrão. (KIRWAN, 2005, p. 5) João Cezar de Castro Rocha retoma o comentário de Kirwan em *Culturas Shakespearianas?: Teoría Mimética y América Latina* (2014), afirma que cada um dos três primeiros livros de Girard contém uma intuição fundamental de sua teoria e denomina os três primeiros livros do pensador francês de “livros-evento” (ROCHA, 2014, p. 43).

Rocha retoma *Discovering Girard* de Michael Kirwan, uma “indispensável introdução à teoria mimética” (ROCHA, 2014, p. 44) em que Kirwan propõe que cada um dos primeiros livros de Girard estabeleceu um diálogo com uma determinada disciplina das ciências humanas e com um pensador específico. Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard dialoga com o filósofo alemão Friedrich Hegel (1770–1831), particularmente com a obra *Fenomenologia do espírito* (1807) e com os estudos literários. *Mentira romântica e verdade romanesca* apresenta uma leitura inovadora de romances modernos que refletem sobre a dinâmica *interdividual* do desejo mimético. Em *A violência e o sagrado*, Girard dialoga com Sigmund Freud (1856–1939), com teóricos estruturalistas e com a antropologia cultural. Em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, o autor traça paralelos com Friedrich Nietzsche (1844–1900), com a etologia, a etnologia, a teologia e os estudos bíblicos. Anos mais tarde, em *Rematar Clausewitz* (2007) Girard trabalha suas reflexões a partir da obra do general Clausewitz e de seu célebre tratado *Da Guerra* analisando a dinâmica da violência humana no espectro das relações internacionais.

1.1.3 Primeira intuição: o desejo mimético

Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard inaugura a discussão sobre a teoria mimética e apresenta alguns de seus desdobramentos. O pensador francês destaca o desejo como um ponto central na reflexão sobre a condição humana e a partir dele, esmiúça a conexão entre as relações humanas e a violência. Suas intuições seguintes, derivadas dessa percepção particular sobre o desejo estão inscritas nos títulos dos livros *A violência e o sagrado* e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*.

A hipótese mimética foi estruturada quando Girard percebeu uma semelhança fundamental entre Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust e Dostoiévski: suas personagens desejavam um objeto, uma qualidade ou o *ser* de outra pessoa, influenciadas por outras

personagens e não orientadas por um desejo autônomo. Essa percepção nega a concepção que Girard chamou de *mentira romântica*, a crença de que possuímos um desejo autônomo e independente de fatores externos como pensavam os escritores que Girard denominou *românticos*.

Em *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert (1821–1880), a personagem principal, Emma Bovary, sonha poder participar das festas parisienses e deseja possuir um amante, espelhando-se nos exemplos dos romances que lê. Na obra *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, Girard esclarece: “O próximo é o modelo de nossos desejos. É isso que chamo de desejo mimético” (Girard, 2012, p. 29).

Para os escritores *românticos*, o desejo é individual, e apresentado como uma ligação entre dois sujeitos. Na concepção de amor à primeira vista, não há influência externa, uma personagem se apaixona pela outra simplesmente ao vê-la. O *Outro*, nessa perspectiva, é aquele que impede os apaixonados de consumarem sua paixão, por exemplo, familiares que são contra a união do casal. O herói romântico é representado como alguém que possui um desejo autônomo, que pertence somente a ele, e que ele dirige de forma direta a alguém, sem a presença de intermediários.

Na visão dos escritores *romanescos*, ninguém possui um desejo autônomo: dois sujeitos começam a desejar-se por influência de um terceiro. Na trama existe um *Outro*, o modelo/mediador que estimula o desejo de um dos apaixonados. Assim, na perspectiva *romanesca*, toda a relação amorosa é triangular, composta de um sujeito, de um modelo/mediador que lhe indica um objeto a ser desejado e do próprio objeto que passa a ser disputado por ambos. Por exemplo, o modelo passa a desejar o amor de uma mulher e é imitado nesse desejo por seu amigo, o sujeito. Ao perceber que o amigo também deseja a mesma mulher, o modelo sente-se reforçado em seu desejo.¹⁵ Tal relação de espelhamento pode se transformar em competição, levando a conflitos sérios e em alguns casos, até à morte, já que ambos passam a disputar a posse do mesmo objeto, qual seja, o afeto da mesma mulher.

Na perspectiva dos escritores *romanescos*, portanto, o desejo não é estanque, mas dinâmico. Se o modelo deixar de desejar o objeto, o sujeito também pode deixar de desejá-lo, já que ele imita o desejo do modelo. Portanto, o desejo não é estável: ele pode começar, aumentar e diminuir de intensidade ou mesmo extinguir-se dependendo da relação que o apaixonado estabelece com seu modelo. Por sua vez, o modelo é sempre alguém próximo do

¹⁵ Aqui, é necessário esclarecer que sujeito, modelo e objeto relacionam-se de forma dinâmica. O sujeito é modelo de seu amigo/rival e vice-versa.

sujeito: um amigo, vizinho, conhecido ou professor, alguém em quem esse sujeito se espelha e com quem ele mantém uma relação de admiração que influencia as flutuações de seu desejo.

Chegamos então à primeira intuição de Girard, esclarecida por João Cezar de Castro Rocha na introdução da edição brasileira de *Mentira romântica e verdade romanesca*: “o desejo humano é fruto da presença de um mediador, vale dizer, o desejo é sempre mimético.” (ROCHA, In: GIRARD, 2009, p. 17, grifos do autor)

Girard distingue dois tipos de escritores no campo literário, os escritores *românticos* e os escritores *romanescos*, que seriam segundo o pensador francês, os grandes autores. João Cezar de Castro Rocha explica que os escritores *românticos*, de forma consciente ou inconsciente contribuem para a *mentira romântica* porque ocultam a presença do mediador nas narrativas e reforçam a ideia de que nos relacionamos de forma direta e espontânea. Já os escritores *romanescos* tematizam a presença do modelo/mediador, aquele que influencia o sujeito e lhe sugere um (ou mais) objeto(s) de desejo. Visualizamos a *verdade romanesca* quando os sujeitos desejam a partir da *imitação de modelos*, embora possam ignorar esse mecanismo que norteia seus desejos. (ROCHA In: GIRARD, 2009, p. 18)

1.1.4 Mímesis e sua ambivalência

As pesquisas de Girard destacam diversos paradoxos.¹⁶ Por um lado, o desejo mimético auxilia-nos a apreender uma linguagem e a fazer parte de um grupo social. Por outro lado, podemos confundir a influência que os outros exercem sobre nós com uma suposta autonomia do nosso próprio desejo. João Cezar de Castro Rocha explica na introdução de *Mentira romântica e verdade romanesca*: “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*.” (Girard, 2009, p. 18, grifos do autor). Temos a impressão de possuir um desejo autônomo, mas, segundo a perspectiva girardiana, o desejo humano tem um caráter imitativo: ele é fundamentalmente mimético. Girard propõe uma definição sintética em *Eu via Satanás cair*

¹⁶ João Cezar de Castro Rocha, em *Culturas Shakespearianas: Teoría Mimética y América Latina* (2014) afirma: “A fin de presentar su visión del mundo, discutiré las tres intuiciones que sustentan la teoría mimética, pues cada una de ellas puede ser comprendida a través de una sucesión de paradojas.” (ROCHA, 2014, p. 43-44) Tradução: “A fim de apresentar sua visão de mundo, discutirei as três intuições que sustentam a teoria mimética, pois cada uma delas pode ser compreendida através de uma sucessão de paradoxos.” (ROCHA, 2014, p. 43-44)

como um relâmpago explicando que o desejo é mimético porque tomamos o próximo como um modelo de nossos desejos. (GIRARD, 2012, p. 29) O autor acrescenta: “A principal fonte da violência entre os homens é a rivalidade mimética.” (GIRARD, 2012, p. 31)

A reflexão sobre o desejo mimético, um desejo que depende da sugestão de outra pessoa (o modelo/mediador que indica um objeto de desejo ao sujeito), não foi empreendida apenas por Girard: escritores modernos e antigos refletiram sobre esse tema em suas obras.

Em *To Double Business Bound* Girard afirma que uma versão mutilada da imitação prevaleceu em diversas ciências como a psicologia, a sociologia e a crítica literária. Para Girard, as dimensões divisionista e conflitual da mimesis podem ser reconhecidas em Platão, mas permanecem sem explicação. Além disso, depois de Platão, a mimesis na estética e na educação permanece inteiramente positiva. Girard propõe uma nova discussão para a mimesis, mostrando que, em certos textos literários, as relações humanas envolvem-se em um complexo processo de conflitos derivados do caráter mimético do desejo humano. (GIRARD, 1988, p.vii-viii) Em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, Girard argumenta:

Foi Platão quem determinou de uma vez por todas a problemática cultura da imitação, e ela é uma problemática mutilada, amputada de uma dimensão essencial, a dimensão aquisitiva que é também uma dimensão conflitante. (GIRARD, 2008, p. 28-29)

1.1.5 Do desejo mimético à rivalidade

Sujeitos e modelos espelham-se uns nos outros. Esse espelhamento tem aspectos positivos e negativos. As consequências da mediação podem ser positivas, quando, por exemplo, um aprendiz de saxofone se espelha nos solos de John Coltrane e incorpora referências do músico estadunidense para seu repertório. Nesse caso, trata-se da *mediação externa*, quando sujeito e modelo estão espiritualmente distantes. O estudante de música não pode encontrar seu ídolo nem pode começar a rivalizar com ele. Como pontua João Cezar de Castro Rocha, “Na *mediação externa*, o modelo está tão distante do sujeito mimético que o risco de confronto desaparece.” (GIRARD, 2009, p. 19)

Já na *mediação interna*, o sujeito e modelo estão espiritualmente (não geograficamente) próximos. O modelo pode ser um professor, um amigo, um vizinho. Neste caso, a proximidade entre sujeito e modelo é mais perigosa e pode engendrar conflitos. João

Cezar de Castro Rocha pontua: “Nessa circunstância, o desejo mimético se converte rapidamente em rivalidade” (GIRARD, 2009, p. 20)

Quando o sujeito imita o desejo de seu modelo, o sujeito pode começar a desejar os objetos que seu modelo possui ou deseja possuir, e pode, em um caso mais extremo, desejar o *ser* daquele modelo, ou seja, o sujeito pode passar a desejar *ser quem seu modelo é*. Neste caso, Girard denomina tal desejo como *desejo metafísico*, termo que será discutido ao longo desta pesquisa.

Um conflito se estabelece quando o sujeito, espelhando-se nos desejos do modelo, passa a almejar os mesmos objetos que seu modelo possui ou deseja e a querer adquiri-los, por isso Girard destaca o caráter de apropriação da mimesis, a *mimesis de apropriação*.¹⁷ O sujeito, devido ao caráter mimético do desejo, começa a imitar os desejos do modelo, ou seja, começa a desejar os objetos que seu modelo possui ou deseja possuir. O sujeito passa então a disputar com o modelo os mesmos objetos. Em tais condições, os conflitos serão praticamente inevitáveis, pois o modelo, antes admirado pelo sujeito, se transforma em obstáculo, interpondo-se entre o sujeito e o objeto que o sujeito almeja.

Inicialmente, o sentimento do sujeito pelo modelo era de admiração, mas quando a disputa pelo mesmo objeto se instala, quando, além de admirar o modelo, o sujeito passa a cobiçar os objetos que seu modelo deseja ou possui, a relação torna-se contaminada por sentimentos baixos como o ciúme, o rancor, o ressentimento, a vingança e a inveja. Nesse momento, entramos na região da “zona sombria no desejo mimético”, quando “O desejo mimético esclarece que buscarei apropriar-me do objeto desejado por meu modelo.” (GIRARD, 2009, p. 19) Recorde-se o exemplo clássico dos romances modernos: as histórias de triângulos amorosos em que dois amigos passam a desejar o afeto da mesma mulher e podem entrar em disputas acirradas por esse afeto, como nos famosos duelos entre rivais.

Como o desejo humano é fundamentalmente mimético, qualquer relação humana corre o risco de desintegração, pois o sujeito começa a relação com sentimentos de admiração que fomentaram a eleição de seu modelo e pode passar a disputar os mesmos objetos que o

¹⁷ Em *Coisas Ocultas desde a Fundação do Mundo* (2008), Girard argumenta: “Se é verdade que o mimético desempenha no homem o papel fundamental que todos lhe designam, necessariamente deve existir uma imitação aquisitiva, ou, se preferirmos, uma *mimesis* de apropriação cujos efeitos é importante estudar e cujas conseqüências devem ser avaliadas.” (GIRARD, 2008, p. 29) Girard comenta que as crianças de um mesmo grupo, dividindo um mesmo espaço tendem a disputar um mesmo brinquedo, mesmo diante de um certo número de brinquedos idênticos, e que há grande chances de brigas entre elas durante essa distribuição. Entre os adultos, a rivalidade mimética também existe, ou seja, o caráter mimético do desejo que faz com que dois agentes espelhem-se um no outro, elejam-se como modelo e passem a disputar os mesmos objetos. Entretanto, como assinala Girard, os adultos aprendem a reprimir as modalidades mais grosseiras da rivalidade mimética, aquelas que os outros reconheceriam de imediato e por isso não disputam aos tapas e gritos os mesmos objetos. (GIRARD, 2008, p. 29)

modelo deseja ou possui, e a sentir inveja, rancor, ciúme e ressentimento quando o modelo transforma-se em obstáculo, interpondo-se entre o sujeito e aquilo que ele quer adquirir.

O modelo, por sua vez, sente-se reforçado em seu desejo por um objeto qualquer quando esse desejo é imitado pelo sujeito, o que torna a relação propícia a competições. O modelo torna-se um *modelo-obstáculo* para o sujeito, pois o modelo está agora situado entre o sujeito e o objeto desejado pelo sujeito e o conflito aumenta porque, por sua vez, o modelo sente-se reforçado em seu desejo por um objeto, caso o sujeito também passe a desejá-lo. A situação instalada é praticamente um barril de pólvora. O conflito pode acirrar-se a ponto de ambos esquecerem-se do objeto e passarem a dirigir sua violência um contra o outro, preocupando-se não mais em adquirir o objeto, mas em evitar que o outro adquira o objeto da disputa. Em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, Girard sintetiza o drama desse relacionamento entre sujeito e modelo na seguinte passagem:

Os conflitos inextricáveis que resultam de nossa dupla idolatria são a principal fonte da violência humana. Estamos tão mais destinados a dirigir a nosso próximo uma adoração que se transforma em ódio que buscamos desesperadamente adorar a nós mesmos, que nos cremos mais “individualistas.” É para cortar tudo isso pela raiz que o Levítico contém o famoso mandamento: “Amarás teu próximo como a ti mesmo”, ou seja, tu não amarás nem mais nem menos que a ti próprio. (GIRARD, 2012, p. 31)

Compreender que Girard “decifra” o funcionamento da violência humana através dos sentimentos baixos e conflitos que podem acontecer entre sujeitos e modelos é fundamental porque destaca nossa própria responsabilidade diante do problema da violência. Essa admiração pelo modelo, que nutrimos e alimentamos de forma pouco consciente, é a base dos conflitos humanos, e Girard é contundente ao desmistificar a autonomia que pensamos possuir sobre nossos desejos, agindo e reagindo como se tais desejos fossem originais e não pautados e sugeridos por outras pessoas. A ideia de autonomia do desejo humano é claramente questionada por Girard:

A autonomia que sempre acreditamos estar prestes a conquistar, imitando nossos modelos de poder e de prestígio, é apenas o reflexo das ilusões projetadas pela nossa admiração por eles, tão menos consciente de seu mimetismo quanto mais mimética for. Quanto mais formos “orgulhosos” e “egoístas”, mais estaremos à mercê dos modelos que nos esmagam.” (GIRARD, 2012, p. 35-36)

1.1.6 Segunda intuição: o desejo mimético em âmbito social

Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard apresenta a intuição sobre o caráter fundamentalmente mimético do desejo, uma intuição-chave que inicia a teoria mimética e que se manteve ao longo de toda a sua obra. Em *A violência e o sagrado*, Girard discute o perigo do contágio mimético não só entre dois indivíduos, mas dentro de um grupo social. Além de contagioso, o desejo mimético pode se agravar quando pessoas de um mesmo grupo envolvem-se em um conflito desejando e disputando um mesmo objeto. O conflito pode se intensificar e desintegrar o grupo inteiro, pois dentro de uma comunidade, cada sujeito elege diversos modelos para si e ao mesmo tempo é eleito como modelo por diversas pessoas. O potencial de conflito passa a ser enorme e os grupos sociais correm o risco de desintegração devido à profusão de conflitos miméticos possíveis.

Para manter a harmonia social, seria preciso encontrar um mecanismo de controle da violência social endógena. Girard investiga as sociedades arcaicas sem estado formalizado estudando sacrifícios e rituais. A partir da releitura de diversos estudos de antropólogos, um novo paradoxo se destaca de sua investigação: a forma com que as sociedades combatem a violência é também violenta, pois é empreendida através de um sacrifício ritual ou de um linchamento de uma única vítima. Como observa Girard, a violência de todos os integrantes da comunidade precisa ser purgada diversas vezes através do sacrifício de uma vítima expiatória. A segunda intuição de Girard é a descoberta de uma dinâmica comum a diversas sociedades: *o mecanismo do bode expiatório*.

Recuperando um comentário de Anthony Storr em *Human Agression*,¹⁸ Girard reconhece que é muito mais fácil desencadear um desejo de violência (começar uma briga no trânsito, por exemplo) do que apaziguar um desejo de violência (terminar a briga) (GIRARD, 1990, p. 12). O pensador francês esclarece: “A sociedade procura desviar para uma vítima substitutiva uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo.” (GIRARD, op.cit., p. 14)

Uma disputa por um objeto qualquer, por alimento ou território pode contagiar uma comunidade inteira e criar um conflito generalizado de todos contra todos que ameace tal comunidade de desintegrar-se. Encontrar um único culpado para uma crise desvia a violência potencialmente generalizada (a violência de “todos contra todos”) para uma única vítima (“todos contra um”). O papel da vítima substitutiva é concentrar a violência de “todos contra todos” contra uma única vítima, tornando essa violência uma violência de “todos contra um”.

¹⁸ STORR, A. *Human Agression*. New York: Bantam, 1968. *Apud* Girard, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora Paz e Terra / Universidade Estadual Paulista, 1990, p. 12)

Dessa forma, as pessoas da comunidade perdem de vista o objeto inicialmente disputado e, após o sacrifício da vítima, a ordem social é restabelecida. O sacrifício de uma vítima promove o retorno da ordem social ameaçada pelas disputas miméticas no seio da comunidade e esse efeito de ordem restaurada faz com que a vítima do sacrifício seja considerada sagrada.

Através de um assassinato, de um sacrifício ou de um linchamento, a violência social de todos contra todos é contida, mas isso ocorre à custa de um desconhecimento sobre a inocência da vítima, por isso Girard propõe o termo *méconnaissance* como um fator indispensável ao ritual. A vítima é considerada culpada pela crise social que foi desencadeada, mas de fato ela não pode ser responsável pela crise isoladamente, já que os conflitos são motivados pela rivalidade mimética e pela violência de todos os integrantes do grupo. “É a comunidade inteira que o sacrifício protege de sua própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores.” (GIRARD, op. cit., p. 19)

A crença de que o sacrifício deve ser efetuado para acalmar a ira de um deus esconde a violência de cada integrante do grupo que é facilmente ativada durante um conflito mimético, como por exemplo, a disputa por um objeto, ou um momento de crise social como uma seca, uma inundação ou uma peste em que alguém pode ser acusado como culpado da crise e, por isso, pode ser linchado como forma de expiação.

Em qualquer sociedade, o assassinato, sacrifício ou linchamento de uma vítima inocente provocaria o desejo de vingança por parte dos amigos e familiares da vítima substitutiva, então, para tornar um sacrifício uma violência sem riscos de vingança, os integrantes do linchamento precisam acreditar que a vítima é culpada pela crise, daí o conceito de *méconnaissance*, que encerra essa noção de desconhecimento geral do fato de que uma única pessoa não poderia ser responsabilizada por toda uma crise social (e não deveria portanto ser sacrificada, linchada ou assassinada pois na verdade é inocente, ou pelo menos não é a única culpada por determinada crise social ou conflito).

Girard percebe que entre as vítimas de sacrifícios nas sociedades arcaicas encontram-se figuras que possuem um vínculo fraco com a comunidade a qual pertencem, o que faz com que ninguém se levante para reclamar sua morte ou para empreender uma vingança contra os malfeitores. Entre as vítimas de sacrifícios humanos temos: prisioneiros de guerra, escravos, crianças e adolescentes solteiros, indivíduos defeituosos, como o *pharmakós* grego. Em certas sociedades, trata-se do próprio rei, pois, em sentido oposto, ele também se diferencia dos demais. (GIRARD, 1990, p. 24)

Um primeiro paradoxo demonstrado por Girard refere-se à ambivalência do poder agregador e desagregador da mimesis. Um segundo paradoxo demonstrado por Girard ressalta que o *mecanismo do bode expiatório* usado para controlar a violência social endógena é também violento. Buscando conter possíveis crises sociais que começam entre dois ou mais indivíduos e escalam, contagiando toda a comunidade e inflamando os nervos de todos, linchar apenas uma vítima que não tenha uma família por trás de si para vingar sua morte e continuar o ciclo de violência parece ter sido uma forma de controle da violência social endógena encontrada por civilizações arcaicas ainda sem estado formalizado para evitar que todos destruam a todos, envolvidos e contagiados pela violência mimética. O principal problema do mecanismo do bode expiatório é que uma vítima inocente é assassinada por uma coletividade, por toda uma comunidade sem ter tido culpa do que é acusada e sem poder se defender. A vítima é considerada culpada em diversas narrativas sobre a fundação de sociedades arcaicas e percebendo isso, Girard discute a diferença entre mito arcaico e texto bíblico em sua terceira intuição.

1.1.7 A terceira intuição: religião e cultura

Em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* e em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, Girard dedica-se a investigar a consciência que os textos judaico-cristãos apresentam sobre o funcionamento da violência humana e sobre as formas de evitá-la. Girard compara mito e texto bíblico, destacando uma diferença decisiva. No mito, a multidão violenta que acusa e persegue uma vítima acredita realmente que essa vítima é culpada pela crise que se instalou sobre a comunidade. Dessa crença na culpa da vítima, Girard extrai o conceito de *méconnaissance*, termo que frisa o desconhecimento dos algozes a respeito do fato da vítima que atacaram ser inocente. Já nos textos bíblicos, há diversos momentos em que a inocência da vítima é destacada. O episódio mais emblemático da inocência da vítima é a Paixão de Cristo, em que Jesus torna-se a vítima inocente condenada pela multidão violenta, envolvida pelo contágio mimético.

Girard distingue mito e texto bíblico em *Eu via Satanás cair como um relâmpago* e postula uma diferença fundamental entre os dois:

Os relatos míticos representam as vítimas da violência coletiva como culpadas. Eles são absolutamente falsos, ilusórios, mentirosos. Os relatos bíblicos e evangélicos representam essas mesmas vítimas como inocentes. São essencialmente exatos, confiáveis, verídicos. (GIRARD, 1999, p. 18)

Recapitulemos: a primeira leitura comparativa de Girard acontece em *Mentira romântica e verdade romanesca* e está centrada no paralelo entre romances modernos de diferentes autores que destacaram o protagonismo do modelo, refletiram sobre o desejo mimético e sobre as conseqüências da mediação. Em *A violência e o sagrado*, Girard desvenda o funcionamento da violência nas sociedades arcaicas e modernas, comparando mitos de fundação de sociedades arcaicas, tragédias gregas e estudos antropológicos sobre diversas comunidades, percebendo a função do sacrifício, do interdito e do ritual nas sociedades arcaicas e o *mecanismo do bode expiatório* como mecanismo regulador da violência social. Em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, Girard reflete sobre o conhecimento antropológico inscrito nas escrituras judaico-cristãs.

Se pudermos refazer essa trajetória das intuições de Girard em termos bem simples, podemos dizer, didaticamente, que Girard percebe que os seres humanos desejam objetos através de um espelhamento e não de um desejo autossuficiente. Cada indivíduo passa a desejar determinado objeto por sugestão de seus modelos e portanto há um potencial desagregador inscrito nas relações humanas, pois as mesmas pessoas (sujeito e modelo) podem passar a competir pelas mesmas coisas. Em seguida, Girard pensa sobre como as primeiras comunidades arcaicas continuaram vivas face uma possibilidade tão alta de conflito, e apresenta-nos a descoberta de um mecanismo de culpabilização de uma vítima, que termina assassinada por uma coletividade. A problematização desse assassinato, cifrado muitas vezes na palavra “sacrifício” se dá quando Girard passa a dialogar com textos judaico-cristãos, diferenciando-os de mitos arcaicos em que a vítima é considerada culpada (*méconnaissance*).

Entende-se por reciprocidade violenta o momento em que o sujeito e o modelo passam a disputar acirradamente o mesmo objeto, e logo dirigem sua violência um contra o outro, esquecendo-se do objeto e empreendendo agressões mútuas que podem terminar em conflitos físicos muitas vezes fatais. Para Girard, Caim mata seu irmão Abel por não possuir uma vítima substitutiva a quem dirigir sua violência. Caim cultivava hortaliças, enquanto seu irmão Abel era pastor, cuidava de um rebanho e podia expurgar sua violência através do sacrifício de um animal, o primogênito de seu rebanho. Para Girard, “Um dos irmãos mata o outro, justamente o que não dispõe deste artifício contra a violência, o sacrifício animal.” (GIRARD, 1990, p. 15)

Em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, Girard destaca o décimo mandamento como uma precaução contra a disputa mimética entre sujeito e modelo pelos mesmos objetos. “Não cobiçarás a casa do teu próximo, não desejarás a sua mulher, nem o seu escravo, nem a sua escrava, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma que pertença a teu próximo”. (Ex 20, 17)” (GIRARD, 2012, p. 26)

Em síntese, a mesma leitura sobre a violência é feita por Girard em três livros, o que muda são os gêneros dos textos. Primeiro, os romances modernos fornecem a Girard a descrição da dinâmica que o caráter fundamentalmente mimético do desejo pode provocar quando a rivalidade mimética torna-se acirrada e sujeito e modelo tornam-se duplos um do outro, ou seja, quando ambos tornam-se violentos e a relação de admiração é envolvida por ressentimento e vingança.

Em um segundo momento, Girard percebe que o medo de irmãos gêmeos e de espelhos presente em algumas sociedades arcaicas indica o medo da violência recíproca que pode ser desencadeada no seio de uma comunidade. O pensador francês compreende que o desejo mimético engendra disputas entre pessoas próximas que podem contagiar outras pessoas e ameaçar comunidades humanas inteiras. Assim, tais comunidades ao longo da história desenvolveram o *mecanismo do bode expiatório* para aplacar essa violência social endógena.

Em um terceiro momento, Girard identifica os conflitos miméticos nos textos judaico-cristãos, ressaltando o décimo mandamento, o episódio da mulher adúltera, a negação de Pedro, a perseguição de Paulo aos apóstolos, a decisão do rei Salomão (sobre as duas mães que disputavam o mesmo bebê) como eventos reveladores da dinâmica da violência humana afetada pelo desejo mimético e seus desdobramentos e a Paixão de Cristo como o episódio mais representativo do assassinato de uma vítima inocente.

A teoria mimética reflete sobre a rivalidade e ilumina a zona sombria do conflito mimético, descortinando suas consequências e oferecendo um entendimento novo sobre a violência, como apontam João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica e verdade romanesca* ao comentar o significado da palavra conversão na obra girardiana; James Alison em *O Pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* quando propõe o conceito de *inteligência da vítima*, e William A. Johnson com seu estudo sobre a ficção de escritores modernos em *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*, que observa a ligação entre a ficção de autores modernos, sua preocupação com as vítimas e sua consciência a respeito da rivalidade mimética.

Terminada esta breve revisão das principais intuições que compõe a hipótese mimética girardiana, retomo o objetivo deste trabalho, agora reforçando a inspiração e orientação que a teoria mimética pode oferecer aos estudos literários. Nesta pesquisa, proponho uma análise da ficção da escritora estadunidense Carson McCullers dialogando com elementos da teoria mimética proposta por René Girard, discutindo temas como a rivalidade mimética e as possíveis saídas para além dessa rivalidade inscritas e perceptíveis na obra dessa autora.

A seguir, passaremos às análises de William Johnsen, um crítico que também trabalhou nessa chave de diálogo entre pensamento girardiano e ficção moderna. O estudo de caso das propostas de William Johnsen esclarece as possibilidades de trabalho teórico orientadas pela teoria mimética e seus possíveis desdobramentos e ajuda os leitores e leitoras a compreender o exercício de análise literária aqui proposto.

1.2 William Johnsen: a teoria mimética e a literatura

William A. Johnsen ¹⁹ escreveu *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf* (2011), um dos livros que, ao lado de *O livro da imaginação e do desejo: lendo Milan Kundera com René Girard* (2016) de Trevor Cribben Merrill,²⁰ representam estudos que entrelaçam literatura e teoria mimética. Neste subcapítulo, comentarei o estudo de Johnsen, destacando características metodológicas e questões desenvolvidas por Girard.

No subcapítulo anterior, mencionei que Michael Kirwan, na introdução de *Discovering Girard* aponta que se tornou um padrão descrever a teoria mimética em três partes, começando com a natureza mimética do desejo, passando à explicação sobre o mecanismo do bode expiatório e o modo com que as sociedades regulam a violência gerada pela rivalidade mimética, chegando por fim à importância dos textos judaico-cristãos e dos Evangelhos que expõem o mecanismo do bode expiatório (KIRWAN, 2005, p. 5) e que propõem uma via não-violenta como alternativa para nossas ações, contrária à rivalidade

¹⁹ William A. Johnsen é editor da revista *Contagion* e edita a série de livros *Studies in Violence, Mimesis, and Culture*. Como professor de inglês atua na *Michigan State University* e é especialista em teoria da literatura, literatura comparada e teoria mimética. Dirige o comitê de publicações da Fundação *Imitatio*. Disponível em: < <http://www.erealizacoes.com.br/autor/william-a-johnsen>> Acesso: 15/10/2017

²⁰ Trevor Cribben Merrill é um estudioso da teoria mimética e colaborou com Jean-Michel Ourghulian em *Psychopolitics: Conversations with Trevor Cribben Merrill* (Michigan State University Press), livro por ele traduzido. Foi também o tradutor de *The Mimetic Brain* (Michigan State University Press, 2016) de Jean-Michel Ourghulian. (MERRIL, 2016).

mimética. Segui essa explicação para descrever o pensamento girardiano, exemplificando cada intuição citando três livros de Girard em que tais intuições estão inscritas desde o título: *Mentira romântica e verdade romanesca*, *A violência e o sagrado*, *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*.

Explicando de forma simplificada, os grandes escritores seriam os escritores *romanescos* que destacam a figura do modelo em suas obras, a tensão entre sujeito e modelo, e revelam o funcionamento das dinâmicas da violência (*Mentira romântica e verdade romanesca*), uma violência que está nas raízes da formação da cultura (*A violência e o sagrado*), que vem acontecendo desde os primeiros grupos humanos ainda sem Estado formalizado, continua acontecendo nas sociedades modernas, contemporâneas e atuais, e já está descrita nos textos judaico-cristãos (*Coisas ocultas desde a fundação do mundo*).

Além das três intuições fundamentais da teoria mimética, torna-se necessário abordar o segundo livro de Girard, a obra *Dostoiévski: do duplo à unidade*, de 1963. Neste livro, Girard estuda a ficção do célebre autor russo dando seguimento ao método de *Mentira romântica e verdade romanesca* e prefigurando a imaginação apocalíptica detalhada em *Achever Clausewitz* (ROCHA In: GIRARD, 2011, p. 11). Na introdução de *Dostoiévski: do duplo à unidade* (2011), João Cezar de Castro Rocha esclarece: “Imaginação apocalíptica, nesse contexto, é uma aposta no poder da *revelação* relativa à centralidade da violência nas origens da cultura humana” (ROCHA In: GIRARD, 2011, p. 12, grifos do autor). Rocha observa que em *Dostoiévski: do duplo à unidade* já encontramos a intuição sobre a centralidade da violência nas origens da cultura, e a investigação literária das obras de Dostoiévski revela a violência que permeia as relações humanas e que depois será investigada em nível transnacional, na obra *Rematar Clausewitz*, em que Girard aborda a rivalidade entre nações, e não só entre indivíduos.

Retomar *Dostoiévski: do duplo à unidade* é importante, pois mesmo que as três intuições fundamentais de Girard tenham sido explicadas com três de seus livros, João Cezar de Castro Rocha, na introdução de *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*, comenta que “na sequência da reflexão girardiana, em alguma medida, a literatura foi progressivamente substituída por outros discursos, especialmente a antropologia e os estudos bíblicos” (ROCHA, In: JOHNSEN, 2011, p. 10). Rocha observa que em *A violência e o sagrado*, Girard continua recorrendo a textos literários para elaborar seu argumento, mas elegeu enfatizar a bibliografia antropológica, ou seja, privilegiou comentar estudos de antropólogos sobre sociedades arcaicas, e quando comenta textos literários, em sua maioria oriundos da tragédia grega, analisa tais textos “no interior de um modelo de compreensão

antropológica” (ROCHA *In*: JOHNSEN, 2011, p. 10). Rocha prossegue esclarecendo o objetivo de Girard em *A violência e o sagrado*:

Girard pretendia comprovar a “unidade de todos os ritos”, determinada pela universalidade do mecanismo do bode expiatório, compreendido como autêntica gênese das instituições humanas. A interpretação de textos literários, nesse contexto, deveria auxiliar na comprovação da hipótese. (ROCHA *In*: JOHNSEN, 2011, p. 11)

Ainda segundo Rocha, em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, Girard apresenta a primeira exposição completa da teoria mimética, relacionando a preocupação com as origens da cultura e a leitura antropológica das Escrituras (ROCHA *In*: JOHNSEN, 2011, p. 11). O mecanismo do bode expiatório é revelado como um mecanismo presente nas primeiras sociedades arcaicas e descrito nos Evangelhos e em diversas partes da Bíblia. Para Rocha, William Johnsen, em suas leituras de obras de Ibsen, Joyce e Woolf, mostra que existem textos que refletem sobre o funcionamento do mecanismo do bode expiatório e textos que vão além da descrição do mecanismo, revelando ao leitor a violência arbitrária desse mecanismo, evidenciando que os homens continuam elegendo vítimas inocentes que são assassinadas (simbólica ou fisicamente), e que essa eleição ocorre através de um desconhecimento sobre a inocência da vítima, que Girard chamou de *méconnaissance*. Os perseguidores desconhecem a inocência da vítima que perseguem e que acusam como responsável pela crise que envolveu a comunidade. Girard, portanto, escolheu textos literários de forma pragmática, para ilustrar sua teoria, como fica evidente na seguinte afirmação: “Não estou falando de todos os textos literários, tampouco da literatura em si, mas de um grupo relativamente pequeno de obras. [...] Implícita e às vezes explicitamente esses textos revelam as leis do desejo mimético.”²¹ (GIRARD, 1978, p. vii-viii).

Aqui, torna-se necessário fazer uma pausa e comentar o método de leitura girardiano quando o pensador francês decide concentrar-se exclusivamente na literatura. Isso acontece em seu segundo livro, *Dostoiévski: do duplo à unidade*. Nesta obra, Girard estuda os romances do escritor russo comparando-os uns com os outros. Girard pontua: “Não há tarefa mais essencial, e entretanto mais negligenciada, que comparar em um mesmo escritor as obras verdadeiramente superiores a todas as outras (GIRARD, 2011, p. 40). Em *A violência e o sagrado* Girard encontrou principalmente semelhanças entre diversos mitos de fundação de sociedades arcaicas ao investigar diversos estudos de antropólogos. No campo da análise literária, Girard segue o mesmo método, buscando semelhanças entre obras de um mesmo

²¹ René Girard, *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. vii-viii.

autor ou comparando as obras de um mesmo autor entre si. As diferenças que serão destacadas entre as obras de um mesmo autor servem à hipótese central, qual seja, verificar se determinado autor é um autor *romanesco*, que privilegia o papel do mediador na narrativa e desenvolve as questões características da zona sombria do desejo mimético.

Em *Mentira romântica e verdade romanesca* Girard distingue escritores *românticos* de escritores *romanescos*, destaca que os grandes escritores, em sua opinião, os escritores *romanescos*, sublinham a posição do modelo/mediador na dinâmica do desejo e comenta narrativas de diferentes escritores sob a perspectiva do desejo mimético. De forma semelhante, em *Dostoiévski: do duplo à unidade*, Girard concentra-se exclusivamente em Dostoiévski, mostrando o percurso romanesco deste autor e comparando as obras do escritor russo entre si. A leitura de Girard investiga o percurso de um escritor e o modo como seus escritos aproximam-se de uma revelação sobre a zona sombria do desejo mimético e de sua eventual superação. O orgulho (o pecado original na doutrina católica) é o sentimento escolhido como central nesse processo. A partir do momento em que o sujeito elege alguém como modelo, ele pode passar a nutrir pelo modelo não apenas um sentimento de admiração, mas uma série de expectativas em relação a esse modelo, que, quando frustradas, fomentam sentimentos de rancor, inveja, ressentimento, ciúme e vingança. Girard exemplifica essa queda com o seguinte exemplo, extraído do romance *Memórias do subsolo* de Dostoiévski:

Um dia, em um café, um oficial, cuja passagem é impedida por nosso herói, pega-o pelos ombros e afasta-o, sem mesmo dignar-se a falar com ele. A lembrança desse desaforo persegue o herói subterrâneo. (GIRARD, 2011, p. 47).

Como fica evidente neste exemplo, qualquer atitude, qualquer comportamento pode despertar sentimentos baixos do sujeito em relação ao seu modelo. Isto acontece porque o sujeito possui uma falta ontológica²²: o sujeito sente que algo lhe falta e empreende uma tentativa de preencher esse vazio através de um outro, de uma outra pessoa, o modelo.

Voltemos à discussão sobre o método girardiano. Em *Dostoiévski: do duplo à unidade*, Girard dá sequência às reflexões de *Mentira romântica* e dedica um livro inteiro às obras do escritor russo. Como Rocha explica na introdução da referida obra, “Desse modo, Girard criou um complexo método comparativo, no qual o autor estudado é, por assim dizer, comparado consigo mesmo em momentos diferentes de sua obra” (ROCHA *In*: GIRARD, 2011, p. 15)

²² Nas palavras de William A. Johnsen, esse “mal ontológico” seria “uma tentativa de apropriar para os próprios recursos exauridos o ser maior do outro” (JOHNSEN, 2011, p. 64)

Duas características do método girardiano são dignas de comentário. Além de empreender essa investigação das obras de um mesmo autor, investigando como esse autor elabora a dinâmica da mediação, suas causas e efeitos, as triangulações entre sujeito, modelo e objeto, Girard compara também vida e obra, verificando se a vida do escritor contém circunstâncias que influenciaram sua percepção das leis do desejo mimético e investiga se esse escritor foi capaz de realizar uma autoanálise identificável nos textos que ele escreve. Rocha esclarece:

Com base nas obsessões, isto é, nos temas recorrentes e nos procedimentos estruturadores da obra de determinado autor, Girard associa organicamente vida e literatura. Tudo se passa como se esta elaborasse as questões daquela e, por sua vez, a experiência fosse revista à luz da escrita (ROCHA *In*: GIRARD, 2011, p. 15)

William Johnsen, em *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf* segue um método de análise literária orientado pelo método girardiano e adiciona uma discussão sobre violência e modernismo. Considero importante comentar o trabalho de Johnsen para oferecer aos leitores um exemplo, com este estudo de caso, de um tipo de análise literária orientada pela perspectiva girardiana que faz um comentário sobre escritores modernos e a questão das vítimas e ao mesmo tempo analisa a consciência de uma escritora (Virginia Woolf) e as intuições da autora que dialogam com a teoria mimética e que estão inscritas em seus romances. Este exemplo pode tornar a compreensão das análises de Carson McCullers mais clara, além de recuperar uma discussão sobre análise literária e teoria mimética em que esta pesquisa está baseada, destacando a ideia de conexão entre literatura e conhecimento.

Este estudo de contos de Carson McCullers também se orienta por procedimentos metodológicos desenvolvidos por Girard: como objeto de estudo, foram selecionados oito contos e uma novela de McCullers que podem ser tematicamente relacionados com as proposições girardianas; portanto, retomar o trabalho de William Johnsen pode oferecer um exemplo de análise literária *orientada* pelos pressupostos da teoria mimética e ajudar os leitores e leitoras a entender as análises aqui propostas.

1.2.1 Breve comentário sobre metodologia e escritores modernos

No estudo de caso da obra de William Johnsen, segundo Rocha, como já citamos, “cada autor desenvolve as consequências do desejo mimético – ou do mecanismo do bode

expiatório – que são mais próximas a suas preocupações e obsessões” (ROCHA *In: JOHNSEN*, 2011, p. 16). Falando em temas e análises, há um comentário de Girard em *Dostoiévski: do duplo à unidade* sobre as análises de sociólogos e psicanalistas que se impõe como fundamental nesta discussão entre literatura e conhecimento:

Os sociólogos verão, por exemplo, na idolatria subterrânea, uma forma de fetichismo que impregna as estruturas sociais superadas pela evolução histórica. Procurarão explicar todos os elementos romanescos pelo fato de que os Karamazov pertencem a uma sociedade feudal em plena decomposição. Os psicanalistas, por sua vez, remontarão essa mesma idolatria ao conflito “edípico”. Sociólogos e psicanalistas não estão errados, mas estreitam brutalmente o círculo de suas descrições. Conhecem apenas um pequeno setor arbitrariamente recortado do real e querem sempre determinar as causas no mesmo nível dos fenômenos observados. (GIRARD, 2011, p. 140)

Não estaria Girard fazendo a mesma coisa através de sua teoria, e projetando seus pressupostos teóricos sobre os romances que leu? Rocha alude a esse problema na introdução de *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*:

A interpretação consagrada sobre o tema foi resumida em ensaio de Paisley Livingston, “René Girard and Literary Knowledge”: o pensador francês teria a pretensão de dizer a “verdade” do texto, e, no entanto, ele nunca parece dar-se conta da possível projeção que realiza de sua própria teoria no texto analisado. Em muitos casos, por exemplo, a presença de bodes expiatórios numa determinada passagem poderia ser muito mais uma projeção do sistema mimético do que a descoberta de elementos concretos do texto estudado” (ROCHA *In: JOHNSEN*, 2011, p. 15)

Para Rocha, os pressupostos do pensamento girardiano orientam as leituras que Johnsen faz de Ibsen, Joyce e Woolf, de forma que não se trata de “aplicar” a perspectiva girardiana de forma mecânica em determinados textos literários e sim de permitir que a leitura seja *orientada* pelo pensamento de Girard. Rocha prossegue esclarecendo:

Em primeiro lugar, os pressupostos do pensamento girardiano orientam a leitura de Ibsen, Joyce e Woolf – *orientam*, não *determinam*. Ou seja, Johnsen parte do princípio de que cada escritor, por assim dizer, redescobre de maneira individual o caráter mimético do desejo. A teoria mimética, portanto, *guia* a interpretação, mas não predetermina os resultados analíticos, pois cada autor desenvolve as consequências do desejo mimético – ou do mecanismo do bode expiatório – que são mais próximas a suas preocupações ou obsessões. Logo, se a teoria permanece a mesma, a análise mudará sempre – e necessariamente. (ROCHA, *In: JOHNSEN*, 2011, p. 16)

Em seguida, Rocha recupera as seguintes palavras de Johnsen:

Por que tanta gente se dá ao trabalho de escrever livros sobre Woolf, se as ideias dela são sempre explicadas por meio das ideias de outras pessoas? E se estamos tão

preocupados assim com a teoria, por que é tão raro que os teóricos aprendam com os escritores que discutem algo que já não soubessem graças à própria teoria? (Cap. 6, p. 236) (ROCHA *In*: JOHNSEN, 2011, p. 16)

Rocha reconhece que apesar de referir-se à obra de Woolf, William Johnsen usa o mesmo método para estudar as obras de Henrik Ibsen e James Joyce, e conclui: “Em sentido amplo, deveria ser o método propriamente mimético de estudos literários.” (ROCHA *In*: JOHNSEN, 2011, p. 17). Talvez ainda mais importante seja o seguinte esclarecimento de João Cezar de Castro Rocha: “Em segundo lugar, William A. Johnsen identifica, na esteira de Girard, a potência intelectual da literatura, isto é, sua capacidade de produzir conhecimento objetivo acerca dos relacionamentos humanos” (ROCHA *In*: JOHNSEN, 2011, p. 17).

Pensar que livros de ficção, romances, poemas, contos e ensaios podem nos oferecer conhecimento sobre os relacionamentos humanos é uma perspectiva interessante para os estudos literários, justamente por romper a obrigação de sustentar uma leitura, uma interpretação de um texto ou uma crítica literária lançando mão de teorias oriundas da psicanálise, da sociologia, ou de outra disciplina que “empresta” seu *status* e credibilidade para os teóricos das letras. A partir dos pressupostos de Girard, podemos enxergar a literatura como um estudo da natureza humana, dos dramas humanos e sociais que são pensados dentro da ficção, no próprio território das letras, através de histórias, de contos e romances, resultados de um processo em que o próprio autor se autoavalia. O poema “Duração”²³ de Carlos Drummond de Andrade, de *As impurezas do branco* (1990) exemplifica de certa forma o processo do escritor *romanesco* que se autoavalia na medida em que escreve seus romances:

O tempo era bom? Não era
O tempo é, para sempre.
A hera da antiga era
roreja incansavelmente

Aconteceu há mil anos?
Continua acontecendo.
Nos mais desbotados panos,
estou me lendo e relendo.

Tudo morto, na distância
que vai de alguém a si mesmo?
Vive tudo, mas sem ânsia
de estar amando e estar preso.

Pois tudo enfim se liberta
de ferros forjados no ar
A alma sorri já bem perto
da raiz mesma do ser.

²³ Carlos Drummond de Andrade, *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 39

Podemos ler o poema de Drummond pensando nos pressupostos da teoria mimética. Na segunda estrofe, o eu-lírico se coloca como alguém que lê e relê a si próprio, portanto que revisa seu passado e se auto-avalia: “Nos mais desbotados panos / estou me lendo e relendo” (ANDRADE, 1990, p. 39) Essa revisão remete ao processo vivenciado pelos escritores romanescos discutido por Girard em *Mentira romântica*. O escritor lê seus modelos, e depois do texto escrito, lê e relê seus próprios textos, avalia o modo como criou e resolveu os conflitos em suas histórias, reconhece o que ficou esquecido, escondido, mal contado e o que ficou bem ou mal resolvido ao final da história. Girard comenta que o processo dos escritores rumo a uma consciência romanesca é conquistado com esforço. Penso que este esforço revela justamente a autoanálise e a análise que o escritor faz de sua escrita:

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. (GIRARD, 2007, p. 51-52)

Ao mesmo tempo, montando a história dos próprios personagens, o autor é envolvido pelo processo de escrita, como anteriormente comentado, tornando-se também uma peça de um quadro maior que remete à sua história pessoal e à história em sentidos mais amplos (a história de sua família, de sua cidade, de seu país, o contexto histórico da época da escrita do romance). O crítico também lê e relê os romances do escritor de interesse, e o escritor participa de um processo de escrita e reescrita, que para alguns estudantes girardianos é um processo de conversão à fé católica, mas para outros é um processo de conversão não exclusivamente religioso, em que um sujeito toma consciência da violência que seu orgulho ou outros sentimentos de raiva, vingança, ciúme, inveja e ressentimento podem levá-lo a praticar.

O ponto chave do método da presente pesquisa, portanto, e talvez seja necessário reiterá-lo aqui, não é “aplicar” a teoria mimética nas obras ficcionais de Carson McCullers como se a teoria e o objeto fossem formar um encaixe perfeito, como a união entre a mão e a luva, e sim *orientar* a interpretação de suas obras para um diálogo com a teoria mimética, observando se a ficção de McCullers também produz um conhecimento objetivo sobre os relacionamentos humanos que é compartilhado com seus leitores. Acredito que em muitos

momentos há trechos da ficção de McCullers que se encaixam perfeitamente – e até perfeitamente *demais* – na intuição sobre o mecanismo do bode expiatório, especialmente trechos da novela “A Balada do Café Triste”, e em diversos de seus contos o tema do arrependimento dialoga com a questão do orgulho e com a questão do subsolo de que fala Girard ao analisar as obras de Dostoiévski.

O esforço aqui é recuperar o método e os pressupostos teóricos girardianos e tentar esboçar uma análise orientada por sua teoria, sem querer encaixar todas as peças perfeitamente na teoria mimética, e sim observar a potência da literatura desta escritora estadunidense no que se refere a tomar consciência e denunciar a violência imbricada nas relações humanas. A hipótese aqui é a de que a literatura de McCullers vai além da percepção de ciclos de violência porque aponta caminhos para além da rivalidade mimética. É pertinente aqui pensar que Girard aponta a violência como estrutural em nosso convívio interpessoal (*Mentira romântica e verdade romanesca*) e até mesmo transnacional (*Rematar Clausewitz*) e que escritores que ele considera *romancescos* podem ter sido capazes de produzir conhecimento concreto sobre as relações humanas e transmitir esse conhecimento para seus leitores fomentando uma espécie de conscientização sobre mecanismos violentos que são vivenciados por nós interpessoal e coletivamente.

Vejamos um breve exemplo de intersecção entre a teoria mimética e a ficção de McCullers em que a obra ficcional dá a impressão de ilustrar a teoria girardiana. Na novela “The Ballad of the Sad Café” (1951), McCullers narra a história da fazendeira, comerciante, curandeira e carpinteira srta. Amélia Evans, que decide acolher um forasteiro chamado Lymon Willis, um anão corcunda que acaba de chegar misteriosamente em seu armazém de comestíveis, adubo e artigos como farinha e fumo durante a noite, a pé, dizendo que é seu parente distante. Lymon argumenta que sua mãe chamava Fanny Jesup, era de Cheehaw e saiu da cidade há trinta anos para casar com seu primeiro marido. Lymon diz ainda que se lembra de sua mãe contar que tinha uma meia-irmã chamada Martha, que seria a mãe da srta. Amélia. A srta. Amélia, por sua vez, lembra-se de uma tia-avó, dona de estábulos de aluguel em Cheehaw, mas que já havia morrido. O narrador complementa: “Other people had tried very hard, from time to time, to work out some kind of far-fetched connection with Miss Amelia, but with absolutely no success.”²⁴ (MCCULLERS, 1987, p. 201)²⁵

²⁴ Tradução: “De tempos em tempos, outras pessoas tentavam desesperadamente inventar alguma espécie de parentesco com a srta. Amélia, mas absolutamente sem sucesso.”(MCCULLERS, 2010, p. 19)

Lymon sugere que Fanny e Martha eram meias-irmãs e afirma ser o filho do terceiro marido de Fanny, mostrando em seguida uma foto de duas meninas de dois ou três anos que seriam supostamente Fanny e Martha e o narrador continua insistindo no teor ficcional dessa história, comentando a foto das meninas: “The faces were tiny white blurs, and it might have been an old picture in anyone’s album.”(MCCULLERS, 1987, p. 201) ²⁶

Surpreendentemente, a srta. Amelia decide hospedar seu novo primo, o Primo Lymon, dentro de sua própria casa, para o espanto dos trabalhadores da tecelagem da região que estavam na entrada do armazém. Quando o corcunda começa a chorar, segundo o narrador: “Maybe he realized what a miserable thing it was to be a stranger in the town with a suitcase full of junk, and claiming kin with Miss Amelia.” ²⁷(BSC, 1987, p. 201-202)

A srta. Amelia decide hospedá-lo, não sem antes oferecer o precioso uísque que ela fabricava a esse forasteiro. O narrador vai comentando como esse comportamento da srta. Amelia não era comum em passagens como: “Miss Amelia could seldom be persuaded to sell her liquor on credit, and for her to give so much as a drop away free was almost unknown.” ²⁸(BSC, 1987, p. 202) e “Only a few times in her life had Miss Amelia invited anyone to eat with her, unless she was planning to trick them in some way, or make money out of them.”²⁹ (BSC, 1987, p. 203) Em termos girardianos, podemos inferir que a tendência para a mimesis de apropriação da srta. Amelia vai dando lugar à mimesis pacífica, evocando um suposto contágio benéfico que os sentimentos pelo corcunda podem ter despertado.

Dentro de uma primeira proposta de leitura, lanço a hipótese de que a srta. Amélia refreia suas atitudes costumeiras (nunca oferecer nenhuma gota de seu uísque e não ser hospitaleira) porque começa a nutrir sentimentos afetuosos pelo corcunda. Ao mesmo tempo, reconheço que podemos perceber que o fato de um hóspede estrangeiro ser bem acolhido por uma pessoa de certo poder dentro de uma comunidade, como a srta. Amelia pode conter elementos de uma preparação de um sacrifício. Aqui, temos o forasteiro, aquele que vem de

²⁵ Usarei a sigla BSC para *The Ballad of the Sad Café* nas próximas citações e reitero que tanto nas traduções de Caio Fernando Abreu (Globo, 2010) quanto nas traduções de Adriana Oliveira (Novo Século, 2010) foram feitas algumas modificações buscando tornar a tradução o mais fiel possível ao texto original de Carson McCullers.

²⁶ Tradução: “Seus rostos eram duas manchas esbranquiçadas, e aquilo podia ser um retrato antigo de qualquer álbum de família.” (BSC, 2010, p.19-20)

²⁷ Tradução: “talvez compreendesse como era miserável ser um estranho na cidade, com uma mala cheia de trapos, tentando convencer a srta. Amélia de que eram parentes” (BSC, 2010, p. 20)

²⁸ Tradução: “A srta. Amélia jamais fora convencida a vender seu uísque a crédito, e jamais alguém a vira dar uma gota de graça a quem quer que fosse.” (BSC, 2010, p. 21)

²⁹ Tradução: “Poucas vezes na vida a srta. Amélia convidava uma pessoa para comer, a não ser que pretendesse enganá-la ou arrancar-lhe dinheiro.” (BSC, 2010, p. 23)

fora do grupo social e portanto não mantém com esse grupo laços e vínculos fortes, o que já torna propício que ele seja considerado posteriormente um bode expiatório. O típico caso de acolhimento sacrificial fica ainda mais evidente com o fato de que, depois de ser bem tratado, o corcunda desaparece por alguns dias (fechado dentro da casa de Amélia).

Quando a sociedade começa a suspeitar que o anão morreu, aliás, foi assassinado, podemos inferir que aquela pequena comunidade de uma cidade sulista passa pela crise sacrificial em que ódios, invejas se avolumam, provocando pequenos escândalos que tendem a virar um grande escândalo, rumo à resolução sacrificial. Aqui, Carson McCullers pode estar usando essa estrutura mitológica de narração, se lembrarmos que muitas vezes as vítimas de sacrifícios são muito bem recebidas, quebrando protocolos, mas depois serão assassinadas. Vejamos o decorrer da trama.

No dia seguinte, a srta. Amélia trabalhou normalmente, e o corcunda não saiu de casa e não foi visto por ninguém. Mais um dia termina, mas a srta. Amélia não sai de casa e Merlie Ryan, um tecelão, começa a circular um boato na cidade sobre a srta. Amélia ter matado aquele homem para ficar com algo que ele tinha na mala. É interessante observar como McCullers reproduz a movimentação de um linchamento, descrevendo a agitação das pessoas da cidade frente ao mistério do “sumiço” do corcunda, primeiro ressaltando o poder de contar uma saborosa história de crime e terror:

It was a fierce and sickly tale the town built up that day. In it were all the things which cause the heart to shiver – a hunchback, a midnight burial in the swamp, the dragging of Miss Amelia through the streets of the town on the way to prison, the squabbles over what would happen to her property – all told in hushed voices and repeated with some fresh and weird detail. It rained and women forgot to bring in the washing from the lines. One or two mortals, who were in debt to Miss Amelia, even put on Sunday clothes as though it were a holiday. People clustered together on the main street, talking and watching the store.³⁰ (MCCULLERS, 2010, p. 406)

Depois de descrever a agitação que antecede um linchamento, McCullers reverte a unanimidade violenta da multidão envolvida pelo contágio mimético, destacando não a multidão violenta, mas as exceções, os indivíduos que não teriam tomado parte naquele crime:

It would be untrue to say that all the town took part in this evil festival. There were a few sensible men who reasoned that Miss Amelia, being rich, would not go out of

³⁰ Tradução: Foi uma história feroz e macabra a que a cidade construiu naquele dia, com todos os detalhes arrepiantes: um corcunda, um enterro à meia-noite no pântano, a srta. Amélia arrastada pelas ruas até a prisão, as brigas sobre as propriedades dela, tudo dito em vozes baixas e repetido com algum detalhe novo, fantástico. Começou a chover, as mulheres esqueceram de recolher a roupa estendida. Uma ou duas pessoas que deviam dinheiro à srta. Amélia chegaram a vestir suas roupas domingueiras, como se fosse uma festa. Muita gente se amontoou na rua principal, cochichando e vigiando o armazém. (BSC, p. 27)

her way to murder a vagabond for a few trifles of junk. In the town there were even three good people, and they did not want this crime, not even for the sake for the interest and the great commotion it would entail; it gave them no pleasure to think of Miss Amelia holding to the bars of the penitentiary and being electrocuted in Atlanta. These good people judged Miss Amelia in a different way from what the others judged her. When a person is as contrary in every single respect as she was and when the sins of a person have amounted to such a point that they can hardly be remembered all at once – then this person plainly requires a special judgment. They remembered that Miss Amelia had been born dark and somewhat queer of face, raised motherless by her father who was a solitary man, that early in youth she had grown to be six feet two inches tall which in itself is not natural for a woman, and that her ways and habits of life were too peculiar ever to reason about. Above all, they remembered her puzzling marriage, which was the most unreasonable scandal ever to happen in this town.

So these people felt toward her something near to pity. And when she was out on her wild business, such as rushing in a house to drag forth a sewing machine in payment for a debt, or getting herself worked up over some matter concerning the law – they had toward her a feeling which was a mixture of exasperation, a ridiculous little inside tickle, and a deep, unnamable sadness. But enough of the good people, for there were only three of them; the rest of the town was making a holiday of this fancied crime the whole of the afternoon.³¹ (MCCULLERS, 2001, p. 407)

Na sequência, McCullers descreve com perfeição (como se tivesse lido a teoria mimética) a formação de um linchamento público, o efeito do contágio mimético, mostrando que os tecelões da cidade já estavam preparados para um ato violento quando a noite chegou:

The clocks in the town struck eight. Still nothing had happened. The bleak night, after the gruesome talk of the day, put a fear in some people, and they stayed home close to the fire. Others were gathered in groups together. Some eight or ten men had convened on the porch of Miss Amelia's store. They were silent and were indeed waiting about. They themselves did not know what they were waiting for, but it was this: in times of tension, when some great action is impending, men gather and wait in this way. And after a time there will come a moment when all together

³¹ Tradução: Mas não seria verdade dizer que toda a cidade tomou parte naquele festival diabólico. Alguns homens de bom-senso achavam que, sendo tão rica, a srta. Amélia não iria assassinar um vagabundo por causa de uma porção de porcarias. Na cidade havia até três pessoas boas que não desejavam aquele crime, e isso não porque achassem a história desinteressante ou pouco comovente: elas não sentiam o menor prazer em imaginar a srta. Amélia agarrada às grades de uma cela e sendo eletrocutada em Atlanta. Essas boas pessoas julgavam a srta. Amélia de um jeito diferente das demais. Quando alguém é tão diferente dos outros, como ela era, e quando seus pecados somados nem sequer podem ser lembrados sem esforço, certamente esse alguém requer um julgamento especial. Essas pessoas lembravam que a srta. Amélia tinha nascido morena demais e com uma coisa esquisita no rosto; criada sem mãe, pelo pai, um homem solitário; que já adolescente media quase 1,80 de altura, e isso não era natural numa mulher; que seus modos e hábitos eram muito peculiares para que se pudesse pensar racionalmente sobre eles. Principalmente, essas pessoas lembravam o espantoso casamento dela, que fora o mais inexplicável escândalo jamais acontecido naquele lugar.

Portanto, o que essas boas pessoas sentiam pela srta. Amélia era algo próximo da piedade. E quando ela resolvia fazer alguma grosseria, como invadir a casa de alguém para apoderar-se de uma máquina de costura em pagamento de uma dívida ou decidir ela mesma algum assunto que caberia à lei resolver, essas pessoas tinham por ela um sentimento que era uma mistura de irritação, um ridículo divertimento secreto e uma profunda, incompreensível tristeza. Mas isso acontecia apenas com essas boas pessoas, que eram apenas três. Durante a tarde inteira, o resto da cidade estava transformando numa verdadeira festa o suposto crime da srta. Amélia. (BSC, p. 27-28)

they will act in unison, not from thought or from the will of any one man, but as though their instincts had merged together so that the decision belongs to no single one of them, but to the group as a whole. At such a time no individual hesitates. And whether the matter will be settled peaceably, or whether the joint action will result in ransacking, violence, and crime, depends on destiny. So the men waited soberly on the porch of Miss Amelia's store, not one of them realizing what they would do, but knowing inwardly that they must wait, and that the time had almost come.³² (MCCULLERS, 2010, p. 408)

Na continuação da história, McCullers vai inserir a aparição de Lymon, que desce as escadas triunfante, como se fosse um rei (ou, poderíamos dizer, como se fosse um deus), e inspeciona aquela multidão de homens de forma que a altura de sua cabeça bata na barriga ou no sexo de cada tecelão. A partir daquela noite, a srta. Amelia começa a servir uísque para os trabalhadores de forma amistosa, fato que sugere que a generosidade da personagem se amplia. E é assim que McCullers vai alternando momentos que anunciam um linchamento com momentos que anunciam acolhimento e compaixão. Mesmo sem poder aprofundar as triangulações dessa novela, vale a pena lembrar que nesta noite o que houve não foi um assassinato e sim o início de uma vida comunitária mais amena para os habitantes da cidade. No entanto, há ainda uma outra possibilidade de interpretação do desaparecimento de Lymon. Vamos considerar que não podemos confiar no narrador da história, já que as vozes narrativas dessa novela não provêm necessariamente de um único narrador (ainda mais se levarmos em conta a questão do *unreliable narrator* e os aspectos fabulares da prosa de McCullers, já extensamente apontados por diversos críticos).

Sabemos que o corcunda apareceu na cidade contando uma história pouco confiável, repetindo uma narrativa considerada como uma narrativa típica de um golpe que vigaristas já haviam tentado realizar antes. O corcunda ainda usa como prova da veracidade de sua história uma foto borrada, em que não é possível identificar os retratados. A srta. Amélia está em seu armazém como sempre, não teria motivo para acreditar piamente no que ouviu. Então, por um lado, podemos inferir que ela tenha sentido afeto pelo corcunda e acolhido Lymon de bom grado e que, a partir disso, sua generosidade se expande e o café é criado.

³² Tradução: Os relógios marcaram oito horas. Ainda não acontecera nada. Depois dos boatos macabros do dia, a noite gelada assustou algumas pessoas, que se trancaram em casa, perto do fogo. Outras formavam pequenos grupos, e oito ou dez homens haviam-se reunido na varanda da srta. Amélia. Estavam em silêncio, concentrados, esperando. Eles mesmo não sabiam dizer o que esperavam, mas era simples: em tempos de tensão, quando alguma coisa importante está para acontecer, os homens se reúnem e esperam dessa forma. E, depois de algum tempo, chega o momento em que todos juntos agem como se fossem um só, impelidos não pelo pensamento ou vontade de um único homem, mas pelos seus próprios instintos fundidos, de maneira que a iniciativa não parte de nenhum deles, mas do grupo todo. Nesses momentos, não há hesitações individuais. E depende apenas do destino que essa ação conjunta resulte em saque, violência e crime. Assim, os homens esperavam solenemente na varanda do estabelecimento da srta. Amélia. Nenhum deles sabia por que estavam ali nem o que desejavam, mas sabiam intimamente que deviam esperar, e que a hora estava quase chegando. (BSC, p. 29)

No entanto, é também perfeitamente possível pensar que não houve boato, mas sim um fato, Amélia poderia ter matado um vigarista corcunda que chegou com uma história sem pé nem cabeça e poderia ter dado um fim nele no pântano, sem que ninguém soubesse o que houve. Essa hipótese, no entanto, não combina com a personalidade de Amélia. A srta. Amélia Evans mesmo com seu instinto de aquisição, sua mania de cobrar dívidas de forma violenta, retirando objetos das casas de seus devedores, também tinha atitudes compassivas como cuidar de doentes na cidade tratando-os com remédios caseiros. Bem, a hipótese de que Amélia tenha matado Lymon e aberto o café considera que pode ter ocorrido um sacrifício escondido na história, já que a reconciliação entre os habitantes, retratada pelo surgimento posterior do café, não indica necessariamente compaixão pela vítima e pode indicar que essa vítima foi assassinada efetivamente.

Nas comunidades sacrificiais, é bem comum que depois da tensão do sacrifício os habitantes possam chegar a um estado de paz, realizando uma celebração amistosa que transforma o que era um sentimento de ansiedade em prazer. Assim, o acolhimento de Lymon por Amélia não indica necessariamente *mimesis pacífica*, já que o apaziguamento pode ser resultado do fim de um sacrifício. É possível pensar que houve um sacrifício na história e que a continuação da narrativa foi montada composta de boatos dos moradores da cidade e é possível pensar ainda que a versão que teria chegado aos leitores seria uma versão falsa, fruto de boatos, e mais romantizada, em que em lugar de assassinar um forasteiro mentiroso, Amélia lhe serve seu precioso uísque, o acolhe em casa e o café começa a ser criado em torno da figura desse desconhecido. A análise não está fechada, pois seria possível pensar que depois de ter feito justiça com as próprias mãos e assassinado um impostor, Amélia tivesse passado a servir seu uísque em uma atmosfera acolhedora em seu armazém. No entanto, o ato de atender e medicar os habitantes da cidade com remédios caseiros evoca uma disposição para o cuidado e o bem-estar alheio da parte da protagonista que não combina com um frio e secreto assassinato de um forasteiro, a meu ver.

Assim, nesta análise, creio que Amélia foi movida pelo afeto pelo corcunda, e diante desse novo sentimento, começou a tomar novas atitudes. Tomo essa decisão de interpretação com base na complexidade do caráter de Amélia, uma personagem capaz de atitudes agressivas como mover processos judiciais por motivos pequenos, arrancar objetos dos outros para pagar dívidas que eles tinham com ela, e ao mesmo tempo também era capaz de atitudes altruístas como cuidar dos habitantes doentes com suas poções caseiras. Esse cuidado torna a personagem complexa, adicionando a essa figura um caráter ambivalente interessante.

O narrador explica que antigamente um trabalhador precisava ir ao pátio escuro dos fundos para pagar e receber sua garrafa de uísque pela porta da cozinha, frisando que “There was no feeling of joy in the transaction”³³ (BSC, 1987, p. 212) ou então esse trabalhador ficava bebendo um pouco na rua mesmo, se a mulher não gostasse de álcool. Mas agora a situação mudou. A srta. Amélia quebra a regra do espaço da varanda, onde ninguém nunca bebia nada, entra pela cozinha e volta com garrafas de seu precioso uísque para o armazém que estava iluminado e quente (metaforizando seus novos sentimentos de afeto). Amélia pega dois copos e abre caixas de biscoito que ela deixou de forma hospitaleira sobre o balcão para qualquer um que quisesse se servir, sem precisar pagar.

A construção da protagonista srta. Amélia é ambivalente, como apontado, pois vemos uma personagem capaz de atitudes ríspidas e de atitudes afetuosas. Para reafirmar minha interpretação sobre Amélia como alguém que sente real afeto pelo corcunda, lanço mão de uma breve investigação sobre a influência da escritora Karen Blixen na prosa de McCullers. Considerando determinadas passagens de *Out of Africa* (1937), podemos perceber que as narrativas autobiográficas de Blixen podem ter influenciado McCullers na criação da protagonista de “Ballad of the Sad Café”.

No artigo “Isak Dinesen: glória ao esplendor”, de *O Coração Hipotecado* (2010)³⁴, Carson McCullers relata como conheceu a literatura de Karen Christence, baronesa de Blixen-Finecke, mais conhecida como a escritora dinamarquesa Karen Blixen (1885-1962) que usava pseudônimos como Isak Dinesen e Pierre Andrezel. Em 1938, Carson visita alguns amigos que tinham uma livraria em Charleston e leram *Out of Africa* (1937)³⁵ de Isak Dinesen (Karen Blixen). Esses amigos adoraram *Out of Africa*, mas McCullers não sentiu vontade de ler essa história pois acabara de escrever seu primeiro romance, *The Heart is a Lonely Hunter*. Além disso, imaginava que o livro descrevesse exclusivamente caçadas de grandes animais e não gostava de ler sobre animais sendo mortos por esporte. Os amigos falaram sobre o livro durante todo o fim de semana e deslizaram *Out of Africa* no colo de McCullers antes de sua partida de carro, ao lado do marido Reeves McCullers. (MCCULLERS, 2010, p. 313) Ao começar a leitura, ela se encanta pelo livro: “Nesse livro, resplandecente com sua humanidade, sobre aquele vasto e trágico continente, suas pessoas tornaram-se minhas

³³ Tradução: “Não havia nenhum sentimento de alegria no negócio” (BSC, 2010, p. 36)

³⁴ Tradução em português da obra póstuma *The Mortgaged Heart* (1972), de Carson McCullers. O artigo sobre Dinesen foi escrito por McCullers e publicado inicialmente pelo *Saturday Review*, em 16 de março de 1963.

³⁵ Traduzido no Brasil como *A fazenda africana* (Cosac Naify, 2005), o livro ganhou uma adaptação para o cinema, *Entre dois Amores* (1985) dirigido por Sidney Pollack, estrelado por Robert Redford e Meryl Streep.

peessoas, e suas paisagens, minhas paisagens.” (MCCULLERS, 2010, p. 314-315) McCullers escreve também: “Fazendeira, médica, caçadora de leões, se necessário. Devido a *A fazenda africana*, eu amava Isak Dinesen.” (MCCULLERS, 2010, p. 314-315)

A descrição apaixonada de Carson McCullers não é desmedida: *Out of Africa* (1937), o segundo livro de Isak Dinesen,³⁶ impressiona o leitor por conta da beleza das descrições das paisagens e pelo teor filosófico das narrativas sobre acontecimentos transcorridos na fazenda de café, nos safáris e na cidade de Nairóbi. Lendo *Out of Africa, ou A fazenda africana*, de Karen Blixen, separei passagens que podem ter influenciado Carson McCullers na criação da protagonista Miss Amelia Evans de “The Ballad of the Sad Café”. N’*A fazenda Africana*, Karen Blixen relata sua experiência como uma espécie de enfermeira local que, mesmo com seus conhecimentos escassos de medicina, era considerada por muitos habitantes da região como uma eficiente médica. A semelhança com a srta. Amélia Evans é evidente:

Meus pacientes ficavam à minha espera num pátio cimentado ao lado da casa. Ali punham-se de cócoras – os velhos esqueléticos com tosses dilacerantes e corrimentos nos olhos, os jovens e esguios arruaceiros de olhos negros e lábios feridos, e as mães com suas crianças febris, como pequenas flores secas penduradas em seus pescoços. Não era raro ter de tratar queimaduras graves, pois à noite os quicuios costumavam dormir em torno de fogueiras no interior das choças, e as pilhas de madeira queimada ou as brasas às vezes desmoronavam e os atingiam. Numa ocasião em que estava quase sem medicamentos, descobri que o mel não era dos piores unguentos para queimaduras. A atmosfera no pátio era animada, elétrica, como a dos cassinos europeus. O bulício das conversas cessava assim que eu aparecia, mas era um silêncio prenhe de possibilidades, pois naquele momento tudo podia ocorrer. Entretanto, sempre esperavam que eu escolhesse o primeiro a ser atendido.

Meus conhecimentos médicos eram escassos, limitando-se ao que se pode aprender em um curso de primeiros-socorros. Porém, minha fama se espalhou por causa de umas poucas curas, devidas mais à sorte e ao acaso, e não foi abalada nem mesmo após alguns erros catastróficos.” (BLIXEN, 2005, p. 39)

O relato de Karen Blixen pode ter servido como inspiração para Carson McCullers construir a personagem srta. Amélia Evans, que também curava os doentes de sua cidade:

This office was also the place where Miss Amelia received sick people, for she enjoyed doctoring and did a great deal of it. Two whole shelves were crowded with bottles and various paraphernalia. Against the wall was a bench where the patients sat. She could sew up a wound with a burnt needle so that it would not turn green. For burns she had a cool, sweet syrup. For unlocated sickness there were any number of different medicines which she had brewed herself from unknown recipes. They wrenched loose the bowels very well, but they could not be given to small children, as they caused bad convulsions; for them she had an entirely separate draught, gentler and sweet-flavored. Yes, all in all, she was considered a good

³⁶ Entre as obras mais conhecidas de Isak Dinesen, pseudônimo de Karen Blixen estão *Seven Gothic Tales* (1934), *Out of Africa* (1937), traduzido como *A fazenda africana*, por Claudio Marcondes (Cosac Naify, 2005) e *Winter Tales* (1942), traduzido por Anna Olga de Barros Barreto como *Contos de Inverno* (Editora 34, 1993).

doctor. Her hands, though very large and bony, had a light touch about them. She possessed great imagination and used hundreds of different cures. In the face of the most dangerous and extraordinary treatment she did not hesitate, and no disease was so terrible but what she would undertake to cure it. In this there was no exception. If a patient came with a female complaint she could do nothing. Indeed at the mere mention of the words her face would slowly darken with shame, and she would stand there craning her neck against the collar of her shirt, or rubbing her swamp boots together, for all the world like a great, shamed, dumb-tongued child. But in other matters people trusted her. She charged no fees whatsoever and always had a raft of patients.³⁷ (MCCULLERS, 1987, p. 208)

A semelhança entre os dois trechos é cristalina. Como McCullers era encantada com os livros de Blixen, acredito que a srta. Amélia seja uma personagem inspirada em *Out of Africa*, uma protagonista muito complexa que, ao cuidar de doentes indefesos, pode ter se encantado pela figura frágil de Lymon.

Em “A Balada do Café Triste”, McCullers descreve a srta. Amélia como uma fazendeira contemplativa, possivelmente inspirada pelo romance de Isak Dinesen e suas histórias sobre a fazenda de café. Blixen narra que a região ao redor de Nairóbi, especialmente a parte norte da cidade era repleta de “uma gente que pensa e fala incessantemente sobre plantações, podas ou colheitas de café, e que, ao se recolher à noite, preocupa-se com as melhorias que pretende implantar em suas fazendas.” (BLIXEN, 2005, p. 20-21)

Creio que os relatos de Isak Dinesen sobre sua fazenda influenciaram Carson McCullers na criação da srta. Amélia Evans, uma personagem que, como Karen Blixen, também era fazendeira e ainda atuava como comerciante e produtora de uísque.

With all things which could be made by hands Miss Amelia prospered. She sold chitterlins and sausage in the town near-by. On fine autumn days she ground sorghum, and the syrup from her vats was dark golden and delicately flavored. She built the brick privy behind her store in only two weeks and was skilled in

³⁷ Tradução: Esse escritório era também onde a srta. Amélia recebia pessoas doentes; ela adorava dar-se ares de médica, e não faltava ocasião para isso. Duas prateleiras inteiras estavam cheias de vidros de remédios e outras parafernálias. Contra a parede, havia um banco onde os “pacientes” se sentavam. Ela era capaz de costurar uma ferida com uma agulha queimada na ponta, antes que infeccionasse. Para queimaduras, tinha um unguento fresquinho e leve. Para dores não localizadas, possuía um grande número de diferentes drogas, que fabricava com receitas misteriosas. E havia ainda aquele remédio muito bom para prisão de ventre, que só não podia ser dado a crianças pequenas porque causava horríveis convulsões. Para estas, reservava remédios especiais, mais suaves, de sabor adocicado. Sim, por todos ela era considerada uma excelente médica. Suas mãos, embora grandes e ossudas, eram delicadas para todos. Ela tinha uma fantástica imaginação e colocava em prática centenas de curas diferentes. Frente ao mais perigoso e extraordinário tratamento, ela não hesitava, e não havia doença, por mais terrível que fosse, que ela não curasse. Só havia uma exceção: os problemas femininos. A qualquer menção deles, a srta. Amélia ruborizava-se e ficava desnortada, enfiando um dedo entre o pescoço e a gola da camisa, esfregando as botas e parecendo uma menina grande muda de vergonha. Mas, para qualquer outro assunto, o povo confiava nela. Não cobrava consultas, todavia, e tinha sempre uma multidão de clientes. (MCCULLERS, 2010, p. 30-31)

carpentering. It was only with people that Miss Amelia was not at ease.
³⁸(MCCULLERS, 1987, p.198-199)

A srta. Amélia foi considerada por algumas críticas literárias como uma *tomboy* adulta, e por outras como uma Amazona. Em *Out of Africa*, Karen Blixen descreve uma garota órfã que se transforma com a influência de garotas mais crescidas, da mesma forma que Michelle Ann Abate³⁹(2008) e Louise Westling⁴⁰(1985) comentam sobre as transformações das *tomboys* na idade adulta. O trecho a seguir extraído de *A fazenda africana* também pode ter servido de inspiração para “The Ballad of the Sad Café” e *The Member of the Wedding*:

“Mais tarde, o círculo de mulheres somalis na fazenda foi completado por uma pequena órfã da tribo a que Farah pertencia – creio que não deixou de passar por sua cabeça o provável lucro que teria quando chegasse a época de ela se casar, à maneira de Mardoqueu e Ester. Essa menina era uma criança muito inteligente e espevitada, e era curioso ver como, à medida que crescia, as outras jovens se encarregavam de sua formação e escrupulosamente a transformavam numa jovem donzela *comme il faut*. Quando veio viver conosco, ela estava com onze anos, e sempre escapava do círculo familiar a fim de me seguir por toda a parte. Montava o meu cavalo e carregava minha arma, ou então acompanhava os *totos* quicuios ao açude, erguendo a saia e correndo descalça pelas margens com uma rede de pesca. As meninas somalis costumavam usar a cabeça raspada e uma longa madeixa em seu topo; isto emprestava à criança o elegante ar de um jovem monge muito alegre e malicioso. Todavia, com o passar do tempo, e sob a influência das meninas mais crescidas, ela também se transformou e ficou fascinada e arrebatada pelo próprio processo de mudança. Exatamente como se um peso tivesse sido amarrado às suas pernas, ela passou a caminhar de maneira lenta, muito lenta; agora seus olhos permaneciam sempre fixos no chão, seguindo as melhores tradições, e para ela tornou-se uma questão de honra desaparecer assim que surgia um estranho. Deixou de cortar o cabelo e, quando este alcançou o comprimento apropriado, as outras jovens o dividiam e o trançavam em pequenos rabos de cavalo. A noviça submeteu-se com toda seriedade e orgulho a todos os constrangimentos do ritual; notava-se que

³⁸ Tradução: As mãos da srta. Amélia faziam tudo prosperar. Ela vendia miúdos e salsichas na cidade próxima; nos dias claros de outono, plantava cana-de-açúcar, e o mel de seus barris era de um ouro escuro, delicadamente perfumado. Em duas semanas ela construiu a privada de ladrilhos atrás do armazém – era uma exímia carpinteira. Somente com as pessoas a srta. Amélia não sabia lidar. (MCCULLERS, 2010, p. 15)

³⁹ Michelle Ann Abate comenta sobre as *tomboys*: “The traits most Americans are likely to name as constitutive of this code of conduct include a proclivity for outdoor play (especially athletics), a feisty independent spirit, and a tendency to don masculine clothing and adopt a boyish nickname” (ABATE, 2008, p. xvi) Michelle Ann Abate comenta ainda: “Although the nation may value strength, independence and assertiveness in young girls, it does not esteem such qualities in adult women. As a result, within a few decades after the emergence of tomboyism, a new phenomenon was created, commonly dubbed “tomboy taming”. Young girls were now expected to slough off tomboyish traits when they reached a specific age or stage of life; usually, the beginning of adolescence or the onset of puberty. In the opening pages of Louisa May Alcott’s *Little Women*, for instance, Meg admonishes her tomboyish younger sister: “You are old enough to leave off boyish tricks and behave better, Josephine. It didn’t matter so much when you were a little girl; but now you are so tall, and turn up your hair, you should remember that you are a young lady.” (ABATE, 2008, p. xix)

⁴⁰ Louise Westling (1985) comenta a respeito das aparições das personagens de McCullers e seus vestidos: “On the rare occasions when these ‘boyish’ characters appear in a dress, it is a deliberate and very awkward capitulation to social demands for conformity”. (WESTLING, 1985, p. 177)

preferia morrer a faltar com seus deveres em relação a ele.” (BLIXEN, 2005, p. 197-198)

Suponho que tal trecho tenha ficado profundamente gravado na imaginação de Carson McCullers. Em vários momentos de sua ficção é possível encontrar trechos em que uma *tomboy* é pressionada para deixar os antigos hábitos e se conformar às expectativas sociais heteronormativas que os parentes, conhecidos e amigos cobram dela. Berenice Sadie Brown, por exemplo, diz a Frankie Adams em *The Member of the Wedding*⁴¹: “Now you belong to change from being so rough and greedy and big,” e completa: “You ought to fix yourself up nice in your dresses. And speak sweetly and act sly.”⁴²(MCCULLERS, 1987, p. 325)

Mais adiante, no mesmo romance, Berenice diz a Frankie que seu penteado e seu vestido para o casamento não estão combinando, deflagrando a tensão entre uma vida mais livre com brincadeiras, espaços abertos, e uma vida mais discreta e comedida, em que a adolescente precisa tornar-se não só adulta, mas feminina: “You had all your hair shaved off like a convict, and now you tie a silver ribbon around this head without any hair. It just looks peculiar.”⁴³ (MCCULLERS, 1987, p. 331)

À luz da cabeça raspada da órfã africana, a falta de cabelo de Frankie remete ao espírito guerreiro e à liberdade das *tomboys* em oposição às adaptações para “virar uma mocinha” que os familiares costumam repetir quando uma garota começa a ficar com o corpo mais desenvolvido (seios, quadris, mais altura, menstruação etc), e portanto mais próxima da idade de poder manter relações sexuais e casar-se. Aliás, em “Ballad of the Sad Café”, durante seu casamento, a srta. Amelia Evans sente falta do macacão para colocar as mãos nos bolsos quando usa o vestido branco, detalhe que também evoca questões de gênero, a questão da adequação aos padrões sócio-culturais de masculino e feminino e os conflitos que tais adaptações engendram.

Além das figuras da fazendeira e da curandeira encontradas em *A fazenda africana*, outra possível influência recebida por McCullers da referida obra de Dinesen é o estilo. O estilo de Karen Blixen combina descrições de lugares muito bonitos na África com um texto bem construído e elegante, fazendo com que forma e conteúdo equilibrem-se em uma

⁴¹ Traduzido por Sonia Coutinho como *A sócia do casamento* (Círculo do livro, 1993).

⁴² Tradução: “Agora, compete a você mudar, deixar de ser tão grosseira, gulosa e arrogante – disse Berenice. – Você precisa se enfeitar, ficar bonitinha com seus vestidos. Falar com meiguice, e agir com esperteza.” (MCCULLERS, 1993, p. 81).

⁴³ Tradução: —Você mandou raspar o cabelo, como um presidiário, e agora amarra uma fita prateada em torno dessa cabeça sem cabelo algum. Ficou esquisito.” (MCCULLERS, 1993, p. 87).

combinação harmoniosa. Há trechos literários de beleza impactante que podem ser destacados ao imaginarmos a paisagem descrita por Blixen, e que ao mesmo tempo são muito bem escritos. Em *A fazenda africana*, encontramos inúmeros trechos que falam sobre paisagens vistas em safáris e que remetem ao tema da grandiosidade da natureza e da vida:

“Foi num safári que vi uma manada de búfalos, com cento e vinte e nove animais, emergir da névoa matinal sob um céu acobreado, um a um, como se os escuros e maciços animais, com seus poderosos chifres horizontalmente recurvos, não estivessem se aproximando, e sim sendo criados diante de meus olhos e enviados para o mundo assim que ficavam prontos. Na densa floresta nativa, com a luz do sol filtrando-se por entre as grossas trepadeiras em pequenos pontos e manchas, também vi uma manada de elefantes avançando incessantemente como se tivessem um encontro marcado no fim do mundo. Em escala gigantesca, era como a borda de um antiqüíssimo e infinitamente precioso tapete persa, em tons de verde, amarelo e castanho-escuro. Vezes sem conta, observei na planície a movimentação das girafas, com sua inimitável e peculiar elegância vegetal, como se não se tratasse de um bando de animais, mas do lento deslocamento de uma família de raras e imensas flores pintadas com longos caules. Acompanhei dois rinocerontes em seu passeio matutino, e os vi resfolegando e bufando no ar da aurora – tão frio que machuca as narinas –, duas enormes rochas se divertindo no comprido vale, desfrutando juntas a vida. E vi o majestoso leão, antes do nascer do sol, sob a luz da lua minguante, cruzando a planície cinzenta de volta para casa após a matança, deixando um rastro escuro na relva prateada, seu focinho ainda vermelho de sangue até as orelhas, e também o vislumbrei fazendo a sesta do meio-dia, repousando satisfeito junto de sua família no mato rasteiro, embaixo da suave e primaveril sobra das amplas copas das acácias.” (BLIXEN, 2005, p. 28)

A beleza da prosa de Karen Blixen evoca o silêncio, a contemplação e a extraordinária beleza geográfica africana. Essa mistura de descrições belas e contemplativas pode ter sido absorvida por McCullers e influenciado, por exemplo, a redigir o belo trecho sobre o efeito do uísque da srta. Amelia em seus consumidores (que será retomado novamente neste trabalho mais adiante, no item 3.5 “Instant of the Hour After: o álcool no subsolo”).

The whiskey they drank that evening (two big bottles of it) is important. Otherwise, it would be hard to account for what followed. Perhaps without it there would never have been a café. For the liquor of Miss Amelia has a special quality of its own. [...]Imagine that the whiskey is the fire and that the message is that which is known only in the soul of a man – then the worth of Miss Amelia’s liquor can be understood. Things that have gone unnoticed, thoughts that have been harbored far back in the dark mind, are suddenly recognized and comprehended. A spinner who has thought only of the loom, the diner pail, the bed, and then the loom again – this spinner might drink some on a Sunday and come across a marsh lily. And in his palm he might hold this flower, examining the golden dainty cup, and in him suddenly might come a sweetness keen as pain. A weaver might look up suddenly and see for the first time the cold, weird radiance of midnight January sky, and a deep fright at his own smallness stop his heart. Such things as these, then, happen when a man has drunk Miss Amelia’s liquor. He may suffer, or he may be spent

with joy – but the experience has shown the truth; he has warmed his soul and seen the message hidden there.⁴⁴ (MCCULLERS, 2001, p. 403)

Em “Isak Dinesen: glória ao esplendor”, McCullers inclusive cita um trecho de *A fazenda africana* em que Karen Blixen fala do esplendor da paisagem e descreve os lírios que brotavam nas planícies. McCullers usa só a mesma flor, o lírio, na descrição do uísque da srta. Amelia e capta o clima de contemplação das descrições. Vejamos a descrição de Blixen que deve ter encantado McCullers:

Eu tinha uma fazenda na África, ao pé das colinas Ngong. A linha do Equador passa por essas montanhas, cem milhas ao norte, e a fazenda ficava a uma altitude de mais de seis mil pés. Durante o dia, sentia-se que havia subido até o topo, perto do sol, mas o começo das manhãs e das noites era límpido e tranqüilo, e as noites eram geladas.

A localização geográfica e a altitude da terra combinaram-se para criar uma paisagem sem igual por todo o mundo. Não havia fartura ou opulência em lugar algum; era a África purificada por seus mil pés, como a essência forte e refinada de um continente. As cores eram secas e queimadas, como tons de cerâmica. As árvores tinham folhagens leves e delicadas, e suas estruturas eram diferentes daquelas das árvores na Europa; não cresciam em arcos ou cúpulas, mas em níveis horizontais, e a formação dava às altas árvores solitárias certa semelhança com as palmas, ou um ar heroico e romântico, como fragatas com as velas erguidas, e, à borda de uma mata, uma estranha aparência, como se toda ela estivesse timidamente vibrando. Sobre a grama das grandes planícies, as espinhosas árvores desnudas e tortas estavam dispersas, e a grama estava temperada como tomilho e alecrim-do-norte; em alguns locais, a fragrância era tão forte que feria as narinas. Todas as flores que se encontravam no plano, ou acima das trepadeiras e lianas na floresta nativa, eram diminutas como flores dos montes – somente com o início das longas chuvas é que um número de lírios grandes e muito perfumados brotavam nas planícies. As vistas eram imensamente amplas. Tudo que se via contribuía para a grandeza e liberdade, e nobreza inigualável. (MCCULLERS, 2010, p. 313-314)

Mesmo quando Isak Dinesen fala sobre o silêncio, parece ter influenciado McCullers na construção da srta. Amelia, como em trechos como este: “À exceção daquele casamento, a srta. Amelia sempre viveu só. *Muitas vezes passava noites inteiras em sua cabana no pântano, vestida com um macacão e botas de borracha, observando silenciosamente o fogo*

⁴⁴ Tradução: É importante falar das duas garrafas grandes de uísque que beberam naquela noite; caso contrário, seria difícil avaliar o que aconteceu depois. Talvez porque, sem o uísque, o Café não teria existido. O uísque da Srta. Amélia tem uma qualidade peculiar: é limpo e penetrante na língua, mas, depois de bebido, continua a arder por dentro durante muito tempo. E isso não é tudo. Todo mundo sabe que, se uma mensagem for escrita numa folha de papel com sumo de limão, não ficará nenhum sinal dela. Mas, se o papel for exposto ao fogo durante um momento, as letras tornam-se castanhas e a mensagem começa a clarear. Imagine-se que o uísque é o fogo e que a mensagem é aquilo conhecido somente pela alma de um homem; então pode-se compreender o valor do uísque da Srta. Amelia. Coisas que acontecem em segredo, pensamentos perdidos no fundo escuro da mente subitamente são reconhecidos e compreendidos. Um fiandeiro que durante a semana pensou apenas nos teares, na comida, na cama e nos teares outra vez, no domingo esse fiandeiro bebe um pouco e de repente tropeça num lírio silvestre. E toma esse lírio nas mãos, e fica contemplando a delicada corola dourada, e subitamente sente-se tomado por uma doçura tão pungente quanto uma dor. Ou um tecelão que de súbito olha para o alto, e pela primeira vez percebe a fria e misteriosa transparência de um céu de janeiro, e sente então um estremecimento ao pensar na sua pequenez. Coisas assim acontecem quando um homem bebe o uísque da Srta. Amelia. Ele pode sofrer ou consumir-se de prazer, mas a experiência revelou a verdade, aqueceu sua alma e o fez ver a mensagem oculta nela.” (MCCULLERS, 1993, p. 21-22)

lento da destilaria.” (MCCULLERS, 2010, p. 14-15, grifos meus) A atmosfera de silêncio a que srta. Amelia submerge nas noites em sua cabana no pântano lembram a seguinte reflexão de Isak Dinesen sobre um momento em um de seus safáris:

No meio do mato aprendi a evitar os movimentos abruptos. As criaturas que encontramos ali são ariscas e atentas, elas têm um talento para se esquivar quando menos esperamos. Nenhum animal doméstico consegue permanecer imóvel como um selvagem. As pessoas civilizadas perderam a capacidade de ficar imóveis, e precisam tomar lições de silêncio com o mato antes de serem aceitas ali. A arte de se mover suavemente, sem nenhum gesto abrupto, é a primeira a ser aperfeiçoada pelo caçador, e ainda mais pelo caçador com uma câmera. O caçador não pode impor sua vontade, ele tem de se adaptar ao vento, às cores e odores da paisagem, incorporando em si o ritmo do ambiente. Por vezes, este repete sem cessar um movimento, e é preciso segui-lo fielmente.

Uma vez captado o ritmo da África, descobrimos que ele é o mesmo por toda parte. Aquilo que aprendi com os animais da região foi proveitoso em meu relacionamento com os nativos. (BLIXEN, 2005, p. 29)

Com estas citações sobre “A Balada do Café Triste”, podemos antecipar todo o desenvolvimento da presente pesquisa. De um lado, o impulso para a violência, a produção do boato (em termos girardianos, do *skândalon*), a formação de uma multidão violenta (todos contra um) contra uma única vítima (o mecanismo do bode expiatório) e ao final, a diferença do discurso cristão de comunhão, contrário à *méconnaissance* e à reciprocidade violenta. O trecho a seguir impressiona pela beleza e pela característica maneira de narrar de McCullers, que mistura detalhes cotidianos com um sentido poético e afetuoso:

Now, this was the beginning of the café. It was as simple as that. Recall that the night was gloomy as in wintertime, and to have sat around the property outside would have made a sorry celebration. But inside there was company and a genial warmth. Someone had rattled up the stove in the rear, and those who bought bottles shared their liquor with friends. Several women were there and they had twists of licorice, a Nehi, or even a swallow of the whiskey. The hunchback was still a novelty and his presence amused everyone. The bench in the office was brought in, together with several extra chairs. Other people leaned against the counter or made themselves comfortable on barrels and sacks. Nor did the opening of the liquor on the premises cause any rambunctiousness, indecent giggles, or misbehavior whatsoever. On the contrary the company was polite even to the point of a certain timidity. For people in this town were then unused to gathering together for the sake of pleasure. They met to work in the mill. Or on Sunday there would be an all-day camp meeting – and thought that is a pleasure, the intention of the whole affair is to sharpen your view of Hell and put into you a keen fear of the Lord Almighty. But the spirit of a café is altogether different. Even the richest, greediest old rascal will behave himself, insulting no one in a proper café. And poor people look about them gratefully and pinch up the salt in a dainty and modest manner. For the atmosphere of a proper café implies these qualities: fellowship, the satisfactions of the belly, and a certain gaiety and grace of behavior. This had never been told to the gathering in Miss Amelia’s store that night. But they knew it of themselves,

although never, of course, until that time had there been a café in the town.⁴⁵
(MCCULLERS, 2010, p. 414)

Todo o simbolismo da formação deste café evoca valores de comunhão, amor ao próximo, amizade, afetividade, amistosidade e retrata o quanto um momento de convivência era fundamental para os habitantes daquela pequena cidade sulista. Ironicamente, no mesmo espaço do café, teremos o duelo final entre a srta. Amelia e seu ex-marido, que será ajudado pelo corcunda a vencer essa luta e fugirá com ele depois de destruir todas as propriedades de Amelia, deixando-a ao final isolada, sozinha e fechada em casa.

O movimento proposto aqui é partir da ficção da autora, observando como ela retrata as tensões e conflitos humanos de acordo com suas preocupações e obsessões pessoais e pensar se ela chegou a responder suas próprias inquietações. Os trechos da novela “The Ballad of the Sad Café” selecionados aqui evidenciam as confluências entre as ideias e proposições girardianas e as criações literárias de McCullers e preparam os leitores para as discussões e análises do terceiro capítulo. Como já foi destacado, trata-se de orientar as análises da ficção de McCullers pela teoria mimética. Ocorre, no entanto, que em alguns casos, especialmente em “The Ballad of the Sad Café” e no conto “Who Has Seen the Wind?”, as semelhanças entre a perspectiva girardiana e a ficção de Carson impressionam por coincidirem de forma praticamente perfeita. Retornaremos à novela para discutir a função do álcool na prosa de McCullers, em um momento oportuno, mais adiante.

Após estes esclarecimentos metodológicos, voltemos ao tema principal deste texto: discutir a metodologia de William Johnsen e os *insights* de Virginia Woolf que dialogam com a teoria mimética.

⁴⁵ Tradução: Assim começou o café. Desse jeito simples. Lembre-se de que a noite era fria como se fosse de inverno, e sentar lá fora teria sido desagradável. Dentro, havia boa companhia e um calor gostoso. Alguém acendera o fogão ao fundo, e aqueles que tinham comprado garrafas ofereciam uísque aos amigos. Algumas mulheres que estavam lá apreciavam caramelos de alcaçuz, um Nehi ou mesmo um gole de uísque. O corcunda continuava a ser uma novidade, e sua presença divertida a todos. Trouxeram o banco do escritório, junto a várias cadeiras extras. Alguns apoiavam-se no balcão ou sentavam-se confortavelmente em sacos e barris. Nem mesmo com o uísque correndo solto ouviam-se palavrões, risadinhas indecentes, ou alguém se comportava mal. Ao contrário, o grupo foi tão educado que parecia até mesmo um pouco tímido. Acontece que, naquela cidade, as pessoas não estavam acostumadas a ficar juntas por puro prazer. Encontravam-se para trabalhar na fábrica ou aos domingos, às vezes, em piqueniques no campo, mas esses encontros eram utilizados pelo pastor apenas para assustá-los com o inferno e enchê-los de medo do Todo-Poderoso. O espírito de um café, porém, é completamente diferente. Mesmo os mais ricos e mais safados sabem que, num ambiente desses, ninguém deve ser insultado. E os pobres olham em volta com gratidão, servindo-se de maneira delicada e modesta. O ambiente de um café que se preze implica estas qualidades: companheirismo, satisfação do estômago e certa graça e alegria no comportamento. Ninguém explicara nada disso ao grupo daquela noite no armazém da srta. Amélia. Mas eles pareciam saber disso desde sempre, embora nunca tivesse existido um café na cidade. (BSC, p. 37-38)

1.2.2 As vítimas e a pós-modernidade

William Johnsen pontua que as obras de Ibsen, Joyce e Woolf se assemelham porque abordam sinais de uma crise sacrificial, de um surto de violência mimética que não pode ser resolvido apenas através da acusação de uma vítima, (JOHNSEN, 2011, p. 25), o que torna essas obras pungentes, pois não estão apenas descrevendo a violência ou o mecanismo do bode expiatório por si mesmo, e sim problematizando a questão da violência quando criam histórias em que os surtos de violência não podem mais ser aplacados somente com a escolha de uma vítima.

Quando William Johnsen esclarece que “A identidade da modernidade como período está em sua apaixonada atenção às vítimas” (JOHNSEN, 2011, p. 26), ele discute uma especificidade interessante deste período e da ficção produzida nessa época. Não estamos mais, na modernidade, em um tempo em que é possível condenar uma vítima e torná-la bode expiatório por estarmos impedidos pelo sistema judicial de assassiná-la, ou por provocarmos a ação desse sistema judicial que funciona como agente que vai intermediar a resolução do conflito ou porque já se compreende o mecanismo do bode expiatório e reconhecemos o que Girard denomina “estereótipos” de perseguição e ficamos do lado da vítima⁴⁶ (JOHNSEN, op. cit., p. 26)

Ao mesmo tempo, a questão das vítimas e dos agressores não pode ser percebida de maneira maniqueísta. Johnsen no prefácio de *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*, pontua mais um paradoxo. Por um lado, Girard afirma que nossa era tem a qualidade de reconhecer que as vítimas têm direitos. Ao mesmo tempo, a preocupação com as vítimas pode se transformar em uma crença perversa de que o *status* de vítima assegura uma superioridade de ser maior do que aqueles a quem a vítima acusa de perseguição.⁴⁷ James Alison refletiu

⁴⁶ À luz dessa especificidade da modernidade, a leitura de *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), primeiro romance de Carson McCullers, ganha um significado interessante. Os personagens que gravitam em torno de um surdo-mudo, contando-lhe histórias e compartilhando com ele suas opiniões são *outsiders*, e o próprio surdo-mudo pode ser visto como *outsider*. No entanto, McCullers mostra que essa projeção das personagens sobre John Singer é violenta, pois não existe diálogo, apenas monólogos entre os que falam e o surdo-mudo. As personagens solitárias são vítimas por sofrerem com as desigualdades sociais e com o isolamento, mas atuam como agressoras, investindo seu tempo e energia em um diálogo, este sim, “de surdos”. Essa complexificação das personagens mostra que McCullers está a favor das vítimas e ao mesmo tempo entende que há sempre uma segunda camada, outra realidade quando pensamos no *Outro*. John Singer não era só uma vítima, tinha um amigo com quem se comunicar, Spiros Antonapoulos. Mick, Jack Blount, Dr. Copeland, Bill Brannon não são apenas solitários, são amados ou admirados por alguém sem o saber.

⁴⁷ A discussão sobre a intersecção entre feminismo e teoria mimética se enriquece através dessa perspectiva, pois se de um lado muitas ativistas feministas reivindicam o status de vítima e a visibilidade das múltiplas violências

sobre a tentação que alguém, depois de ter sido vítima de violência, pode enfrentar, ao recordar o episódio, colocando-se no lugar de um herói ou uma vítima, dessa forma, caindo na tentação de considerar-se, em certo sentido, semelhante a Cristo na cruz.⁴⁸ Explicando de forma mais simples, haveria, na percepção de que se está sendo alvo de perseguição, a tentação de se considerar moralmente melhor do que as pessoas que nos perseguem, sem perceber que estamos todos mergulhados em conflitos miméticos e podemos, no próximo minuto, nos comportar como nossos algozes. O mero gesto de considerar-se “superior” tudo diz. Por isso, a importância do versículo bíblico “Por que olhas a palha que está no olho do teu irmão e não vêes a trave que está no teu? Como ousas dizer a teu irmão: Deixa-me tirar a palha do teu olho, quando tens uma trave no teu? Hipócrita! Tira primeiro a trave de teu olho e assim verás para tirar a palha do olho do teu irmão” (Mt, 7:5).

William Johnsen destaca que os autores modernos “levam em conta não apenas o notável ressurgimento do sacrifício como eixo da comunidade mas também a curiosa disposição de suas vítimas de abraçar o autossacrifício” (JOHNSEN, 2011, p. 27). Para Johnsen, os autores modernos entendem que a única maneira de conquistar a paz em um período crítico como o período moderno, em que o poder de destruição, é ilimitado é se recusar a praticar a violência (JOHNSEN, op. cit., p. 27).

cometidas contra a mulher dentro de um sistema patriarcal e falocêntrico, por outro lado, a consciência das rivalidades miméticas e da centralidade da violência pode contribuir para que o movimento possa dar um passo além da necessária discussão sobre as violências cometidas contra as mulheres, complexificando o tema da violência para além da acusação e culpabilização e abrindo-se para a possibilidade de abordar temas difíceis como a cooperação, a auto-responsabilidade e o perdão. O estudo de Virginia Woolf, nas palavras de William Johnsen, parece orientar-se nesse sentido de recusar a rivalidade. Afirma o autor no prefácio de *Violência e modernismo*: “Meu capítulo sobre Virginia Woolf redefine o feminismo como modernismo. Woolf começa sua obra estendendo e refinando a análise feminista de uma cultura patriarcal que fez que uma consciência como a dela parecesse impossível, mas ela começou a considerar também o incrível de que sua existência era prova irrefutável de que ela era possível (ainda que quase não permissível). Seu projeto, notável e único, tornou-se pesquisar aqueles elementos ocultos de uma cultura claramente patriarcal, que lhe serviu de “pai” e de mãe, e como esses elementos podem ser redefinidos e realocados numa tradição pós-patriarcal e pós-matriarcal libertada da infundável recriminação mútua entre os gêneros. (JOHNSEN, 2011, p. 31-32)

⁴⁸ James Alison, em *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011) desenvolve uma extensa reflexão sobre a violência à luz da teoria mimética e estabelecendo um diálogo com os textos bíblicos. Tal reflexão será explorada no próximo subcapítulo. Na referida obra, fundamental para a presente pesquisa, Alison explica o problema do desejo mimético em nível social, destacando que sempre nos definimos dentro de um grupo e ao mesmo tempo por oposição a um grupo, o que vai alimentar as rivalidades miméticas discutidas por Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca*. Apesar da reflexão de Alison ser profundamente católica, de se dirigir ao objetivo de um relacionamento concreto com Deus, ela é uma reflexão bastante ilustrativa do potencial violento humano quando considerado coletivamente e sugere a comunhão como saída contra a violência, o que faz sentido independentemente de crenças. Alison destaca o problema de fundar nossa identidade por oposição a um rival, ou de construir a identidade por oposição a um grupo. (ALISON, 2011, p. 271-272) Tal questão será desenvolvida no terceiro capítulo, durante a análise do conto “Sucker.”

1.2.3 Virginia Woolf lida por William A. Johnsen

No capítulo seis de *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*, William A. Johnsen escreve um ensaio sobre Virginia Woolf chamado “Encontrando o pai: Virginia Woolf, feminismo e modernismo”. Com este ensaio, Johnsen trabalha a ficção de Woolf, o feminismo, o projeto ficcional da autora e relaciona tais temas com a perspectiva girardiana e com o tema da superação da reciprocidade violenta.

A primeira epígrafe do ensaio de Johnsen foi extraída do célebre ensaio de Woolf, *A Room of one's own* (1929): “Os espelhos são essenciais para toda ação violenta e heroica”. (JOHNSEN, 2011, p. 235) Nesta citação, Woolf discute as representações das mulheres como espelhos que refletiriam os homens com o dobro de seu tamanho, dotados de mais força e por associação, de mais intelecto, superiores às mulheres. Ao mesmo tempo, podemos enxergar na referida citação a sugestão das rivalidades miméticas, perceptível através do elemento dos espelhos, ligado às dinâmicas e tensões entre sujeitos e modelos.

A segunda epígrafe traz um retrato surpreendente da figura paterna: “Quando você acender a luz, você o verá. Ele fica sentado atrás da porta [...] suas sobrelhas pesadíssimas, a testa levíssima [...] só em seu corpo inteiro, esperando por você” (JOHNSEN, 2011, p. 235) A citação é de Robert Bly, autor do poema “Finding the Father”, e cria suspense sobre a figura paterna e os sentimentos que ela suscita. De imediato, a figura paterna remete ao modelo, que se torna modelo-obstáculo ou rival, e às tensões entre pais e filhos, pais e filhas e homens e mulheres.⁴⁹

William A. Johnsen começa o ensaio comentando que a obra de Virginia Woolf está inteira disponível em catálogo. Atualmente, podemos ter acesso aos romances de Woolf, a seus diários, cartas e ensaios, já recuperados e editados. Johnsen aponta: “Temos oportunidades de aprimorar nossa compreensão por meio de uma leitura global que não era possível durante a vida de Woolf.” (JOHNSEN, 2011, p. 235)

Ao mesmo tempo, Johnsen comenta que diversos críticos se dedicaram não a ler a obra de Woolf, mas a defender ou restringir sua reputação, ao invés de aproveitar a

⁴⁹ Em um nível mais profundo, não se trata apenas de problematizar a figura paterna exclusivamente, mas perceber a diferença entre a “lógica da graça” e a “lógica da expulsão”, comentadas por James Alison em *Fé Além do Ressentimento* (2010, p. 202). As autoridades se formam dentro de uma lógica que reúne um grupo que se chama de “nós” contra um grupo chamado de “eles” e essa violência está engendrada no mecanismo do bode expiatório. O pai, a autoridade central, sintetiza em sua figura o drama humano de livrar-se de uma lógica violenta de expulsão e adotar uma lógica da graça em que todos são irmãos.

oportunidade editorial de aprender com a ficção da autora. Johnsen critica o gesto de muitos críticos de restringirem a obra de Woolf ao próprio conhecimento. Nas palavras de Johnsen: “na verdade, perdemos essa oportunidade ao ficar dizendo a Woolf o que ela devia saber”. (JOHNSEN, op. cit., p. 235) Orientado pelas intuições girardianas, William A. Johnsen chama a atenção para a possibilidade de a literatura produzir conhecimento, mais especificamente, defendendo que o crítico deveria se aproximar da obra de um autor, no caso, da obra de Virginia Woolf, com a premissa de que é possível aprender algo com esta leitura, e não instrumentalizar a leitura como uma oportunidade de explicar o texto usando para isso referenciais extrínsecos ao texto, e mais ligados ao crítico (e suas preferências) do que à obra em questão.

Depois de comentar mais alguns problemas sobre a crítica da ficção de Woolf, como a obsessão de alguns críticos com teoria, William A. Johnsen afirma que a contribuição de Woolf para o conhecimento que já temos vem de seu empreendimento em “teorizar uma origem para aquilo que os outros acham mais fácil chamar de feminismo, no comportamento observado das mulheres, antes de encontrar analogias em outros empreendimentos liberacionistas” (JOHNSEN, 2011, p. 296)

Para Johnsen, o feminismo de Virginia Woolf não toma Marx ou Freud como base, e também não começa no conflito de raça ou de classe (JOHNSEN, 2011, p. 237). Qual seria a especificidade do feminismo da autora? Johnsen retoma a biografia de Quentin Bell⁵⁰ sobre Woolf para retomar um fato: por volta dos quinze anos, a escritora considerou o feminismo pela primeira vez e projetou uma história das mulheres (JOHNSEN, 2011, p. 237)

Talvez seja importante anteciparmos a conclusão do ensaio de Johnsen para permitir uma melhor compreensão das discussões aqui propostas. O feminismo de Virginia Woolf é um feminismo que rema contra a reciprocidade violenta, contra o revide, a vingança, a acusação: “Woolf nos propõe um novo feminismo sem rivalidade e sem violência.” (JOHNSEN, 2011, p. 294) Quando Johnsen destaca que “Em sua carreira de escritora e intelectual, a questão da liberdade das mulheres tornou-se para Woolf uma questão de momento histórico, de possibilidade estratégica”, Johnsen está assinalando que Virginia Woolf se perguntava como alguém como ela própria, Virginia Woolf, era possível? De onde ela veio? (JOHNSEN, 2011, p. 237) Para Johnsen, a teoria social e psicológica da época de Woolf era focada em um tipo específico de história das mulheres (JOHNSEN, 2011, p. 237).

⁵⁰ Quentin Bell, Virginia Woolf, p. 55

Woolf recusa as teorias existentes de raça, de classe, e do inconsciente, e começa a trilhar seu próprio caminho de reflexão, observação, especulação, pesquisa e *insight*.

Como será discutido ao longo desta pesquisa, temas como a perseguição e os textos de perseguição, o mecanismo do bode expiatório, a arbitrariedade da escolha da vítima podem trazer para a perspectiva feminista um campo frutífero de reflexão sobre violência psicológica, sobre a violência física, a violência simbólica, a violência de classe, raça e gênero e demais agressões cometidas dentro de uma esfera de valores e práticas patriarcais. Acredito também que seja importante considerar não só as mulheres heterossexuais, homossexuais, transsexuais, transgêneros, de diferentes etnias, classes, mas o próprio conceito de “feminino” como alvo de violência ou sinal vitimário. Em síntese, quando Girard destaca o mecanismo do bode expiatório, podemos adicionar a essa perspectiva sobre a violência humana a questão de gênero, e construir uma perspectiva mimética e gendrada, que inclui os conflitos miméticos pensados e vivenciados sob a ótica das mulheres.

Nesta pesquisa, apresento a teoria mimética elaborada por Rebé Girard, e em seguida apresento como um crítico literário, William Johnsen consegue se *orientar* pela teoria mimética para analisar a ficção de Virginia Woolf e sua perspectiva sobre a violência que atinge homens e mulheres, sim, mas adicionando que Woolf percebe que as mulheres estão em desvantagem se considerarmos que a sociedade tal como ela é hoje, foi e ainda hoje se organiza a partir de uma perspectiva falocêntrica. Se não podemos desconsiderar o contexto histórico quando analisamos uma obra de ficção, devemos considerar que esse contexto histórico, desde muito tempo, tem sido regido por homens e foi construído dentro de uma perspectiva masculina. Virginia Woolf descreve muito bem esse tema em *A Room*, e por isso também é útil a essa pesquisa. Woolf consegue traduzir uma consciência feminista que vai crescendo em suas personagens, como William Johnsen demonstrará em seu ensaio.

Aos poucos ficará claro para o leitor que as ideias de Woolf ajudam muito a compreender a ficção de McCullers, pois as duas escritoras percebiam a relação entre violência e mimetismo. Virginia Woolf tornou-se consciente do protagonismo masculino que organizou o mundo e conseguiu retratar como essa ordem é percebida por suas personagens em seus conflitos miméticos. Carson McCullers também consegue escrever sobre problemas que assolam as mulheres explorando questões de gênero e a violência psicológica, de forma evidente na novela *The Ballad of the Sad Café*, nos romances *The Heart is a Lonely Hunter*, *The Member of the Wedding* e em alguns de seus contos.

Virginia Woolf mescla o terreno da ficção e o terreno da não ficção (tanto em *A Room* quanto em *To the Lighthouse*) e Carson McCullers, como escritora, produz efetivamente

determinado conhecimento antropológico sobre as relações humanas. Há portanto um movimento de produção literária e não literária das mulheres que atravessaram a linha histórica do tempo problematizando sua condição de diversos ângulos, oferecendo *insights* e conhecimento sobre suas ideias e experiências.

Tendo em vista essa tradição discursiva feminista, discutir temas como o feminino e sua aceção cultural, o feminino como sinal vitimário, as mulheres como bodes expiatórios são desdobramentos possíveis depois da teoria mimética proposta no século vinte. Diversas autoras feministas, após a leitura de obras de René Girard, dialogam com a perspectiva do pensador francês, criticando-a, aproveitando-a, interagindo com essa perspectiva de diversas formas. A teoria mimética oferece desdobramentos estratégicos interessantes para a teoria feminista e tais diálogos ainda estão sendo propostos e desenvolvidos.

E qual seria a relevância de relacionar teoria mimética e feminismo? O risco de sentir uma enorme “revolta moral” para quem começa a conhecer as teorias feministas é muito grande.⁵¹ Ao utilizar esse termo, “revolta moral”, pretendo dizer que uma estudante, depois de ter vivenciado previamente diversas situações violentas ao longo de sua experiência como mulher e de começar a estudar (no contato com teorias feministas) as diversas violências que são enfrentadas pelas mulheres ao longo de suas vidas em diversos âmbitos (profissional, social, interpessoal, midiático, simbólico) pelo prisma de teorias e discursos feministas, provavelmente sentirá raiva a respeito da própria situação e ímpeto de reagir contra a violência masculina. Virginia Woolf desenvolve o tema da raiva⁵² de forma brilhante em *A Room of One's Own* como será comentado por Johnsen a seguir.

Vamos por partes. Em primeiro lugar, a perspectiva histórica, quando aliada ao estudo do feminismo e a suas diversas correntes permite às mulheres começarem a se considerar como parte de um grupo, a considerar outras mulheres de seu tempo e também suas antepassadas, as outras mulheres de seu núcleo familiar e as dificuldades que elas enfrentaram. Apropriar-se de sua própria história e situá-la no contexto de uma história das mulheres traz toda uma nova gama de perspectivas e significados aos fatos vividos pelas

⁵¹ O termo “revolta moral” foi extraído de conversas informais com o editor e escritor paulista Marcelo Ferlin, um interlocutor fundamental que acompanhou os primeiros *insights* que tive e que iriam culminar na presente pesquisa.

⁵² Dois artigos fundamentais sobre Girard e Woolf são: “The Authority of Anger: “Three Guineas” as Case Study, de Brenda R. Silver. *Signs*, Vol. 16, No. 2 (Winter, 1991), pp. 340-370 Published by the University of Chicago Press. Fonte: <http://www.jstor.org/stable/3174514> Acesso: 07/01/2018 e “St. Virginia’s Epistle to an English Gentleman: Or, Sex, Violence, and the Public Sphere in Woolf’s Three Guineas, de Christine Froula. *Tulsa Studies in Woman’s Literature*, Vol. 13, No. 1 (Spring, 1994), pp 27-56 Published by University of Tulsa. <http://www.jstor.org/stable/463856>

mulheres contemporâneas e abre oportunidades para a percepção dos problemas que atingem as mulheres enquanto, ao mesmo tempo, impulsiona as mulheres à criação de estratégias (teóricas e práticas) de sobrevivência e de criação, representação, revisionismos teóricos, reflexão e ação, reformas, práticas, atitudes, embates políticos e posicionamentos cotidianos.

Destacar a perspectiva histórica atrelada ao feminismo significa pensar na história de minha mãe, avó, bisavó. Paralelamente, há uma experiência de releitura que podemos chamar de traumática e que decorre do contato com os estudos feministas. Começamos a detectar as expressões e práticas de coerção e de inferiorização das mulheres (e do feminino, em toda sua complexidade) em diversos contextos, públicos e privados, e passamos por uma releitura dolorosa e importante a respeito da nossa própria história e da história de nossa família, pensada sob a perspectiva de nossas mães. Percebemos o machismo entranhado nas relações familiares, nas relações interpessoais, relemos e revivemos conflitos com antigos parceiros à luz de termos como “relacionamento abusivo”, *gaslighting*⁵³, violência psicológica, e refletimos também sobre nossa história profissional, familiar, amorosa, revisando dificuldades enfrentadas como assédio sexual, assédio moral e baixa remuneração salarial. Temos então, de um lado, as injustiças cometidas contra as mulheres ao longo da história e a percepção dessas injustiças pela vivência pessoal e pelo estudo da teoria e dos discursos feministas. Ao mesmo tempo, Woolf desenvolveu uma percepção feminista mais centrada no sexo e no sexismo do que na raça e na classe. Nas palavras de William Johnsen:

⁵³ Segundo Fernanda Vicente, “O termo vem de 1938, da peça *Gas Light*, em que um marido tenta deixar sua mulher louca diminuindo todas as luzes (que funcionavam a gás) da sua casa e então negando que a luz tenha mudado quando a sua esposa aponta a diferença.” Fonte: <https://www.geledes.org.br/14-sinais-de-que-voce-e-vitima-de-abuso-psicologico-o-gaslighting/> Acesso: 29/01/2018. *Gas Light* é o nome de uma peça de teatro de Patrick Hamilton, produzida na Inglaterra e que formou a base para o filme de 1940, “Murder in Thornton Square” e mais tarde foi apresentado na Broadway como “Angel Street”. Em 1944, George Cukor fez uma adaptação da peça para o cinema chamada *Gaslight*. Fonte: <http://www.nytimes.com/2007/05/24/theater/reviews/24gasl.html> Acesso: 29/01/2018. A versão cinematográfica de 1944 foi estrelada por Charles Boyer, Ingrid Bergman e Angela Lansbury. O termo *gaslighting* refere-se ao ato de gradualmente alterar o ambiente e a percepção de alguém, de forma que a pessoa duvide de sua própria sanidade. Fonte: <https://books.google.com.br/books?id=ChW-DAAAQBAJ&pg=PA73&dq=gaslighting+definition&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiLksi9xfvYAhUCUJAKHQ08AV8Q6AEILzAB#v=onepage&q=gaslighting%20definition&f=false> Acesso: 29/01/2018. Barbara Zorrilla, psicóloga especializada em atendimento a mulheres vítimas de violência de gênero define o termo da seguinte maneira: “O abuso *gaslighting* é uma forma de violência muito perversa, porque é contínua e se consegue mediante o exercício de um assédio constante, mas sutil e indireto, repetitivo, que vai gerando dúvidas e confusão na mulher que o sofre, a ponto de chegar a se sentir culpada das condutas de violência do abusador e duvidar de tudo que acontece à sua volta”. Em um depoimento, Marina (nome fictício) descreve sua experiência com essa forma de abuso: “Ele discutia sobre tudo. Tudo colocava em dúvida. Até as coisas que não têm discussão, como meu estado de espírito ou meus sentimentos. Tudo era um exagero meu, uma invenção ou uma paranóia. Tudo estava em minha cabeça, então acabei acreditando. Acabei acreditando que era eu que não estava à altura e, para não continuar decepcionando-o, me calava. Parei de opinar, parei de responder e simplesmente de me expressar. Fiquei completamente anulada como pessoa e ele tinha controle total sobre mim”. Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/15/internacional/1505472042_655999.html Acesso: 29/01/2018.

Woolf propõe seriamente que tentemos compreender o comportamento humano moderno caracterizando as desigualdades peculiares ao sexismo e o momento histórico de crise e de oportunidade do feminismo no período moderno. Na pesquisa de Woolf, o sexo (e o sexismo) são ambos mais íntimos e mais formalizados do que a raça ou do que a classe: os homens e as mulheres vivem legalmente um com (isto é, um legado a) o outro, como irmãos, esposos, pais, filhos. Os preconceitos culturais estão mais intensamente estruturados, mas também correm mais risco, na intimidade da família. (JOHNSEN, 2011, p. 237-238)

Johnsen observa que “A ficção de Woolf dedica-se a representar as origens da consciência crítica feminista moderna” (JOHNSEN, 2011, p. 239) e destaca dois livros de Woolf: *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938), que ele considera “o grande complemento para *A Room* nas obras de Woolf” (JOHNSEN, 2011, p. 240). Enquanto a premissa de *A Room of One's Own* é a de que se uma mulher possuir um quarto só para si e quinhentas libras por ano, nada pode afetá-la, em *Three Guineas*, Woolf considera as circunstâncias que podem afetar essa mulher, como os regimes da Alemanha e da Itália que minam a segurança de contas bancárias e quartos em todo lugar (JOHNSEN, 2011, p. 241).

Johnsen afirma que *A Room of One's Own* e *Three Guineas* – dois livros em que a forma ensaística tem contornos filosóficos, políticos e poético-ficcionais, e dois livros em que a ficção e o ensaio estão não só entrelaçados, mas propositalmente amalgamados⁵⁴ – funcionam ambos em conjunto com os romances woolfianos e afirma que Woolf produz uma história para sua platéia (*A Room*, por exemplo, dirige-se a uma audiência universitária e *Three Guineas* é uma resposta pública a uma carta) buscando mostrar a essa platéia como se pode pensar sobre o que as pessoas fazem e sobre o que as pessoas querem. Desse modo, as histórias não existem e são contadas por Woolf em seus livros de caráter ensaístico apenas para relatar os resultados sobre as considerações woolfianas a respeito do comportamento humano. Nas palavras de Johnsen: “As histórias repetem os passos do processo de pesquisa, convidando a platéia a acompanhar seu pensamento desde as origens.” (JOHNSEN, 2011, p. 242).

⁵⁴ Comentar o estilo inventado por Woolf em *A Room of One's Own* e *Three Guineas* renderia uma tese. Aqui, no entanto, cabe frisar que o estilo desenvolvido pela autora inglesa nas duas referidas obras possui intensa riqueza e desdobramentos interessantes, pois Woolf cruza e mistura as fronteiras dos gêneros ensaio e ficção, e consegue, com sua capacidade artística e filosófica, borrar as fronteiras entre ensaio e ficção chegando a essas formas novas que tais obras ilustram com clareza. Um dos ganhos dessa invenção é conseguir escapar conscientemente de uma série de possíveis rivalidades com os leitores, já que Woolf escolhe uma forma de escrever que não ataca diretamente um alvo específico (a violência da organização patriarcal ou a agressividade masculina, por exemplo), mas arquiteta reflexões que consideram tanto suas próprias opiniões quanto as possíveis ideias contrárias às ideias que ela propõe (ideias contrárias são, assim, incorporadas ao argumento). Ao reforçar a forma diletante de quem passeia por uma longa questão, Woolf apresenta argumentos contra ou a favor de suas inclinações, de forma que o leitor não pode rivalizar de forma impetuosa e reativa com o que ela escreve e é obrigado a seguir seu raciocínio. Nisso, a autora estaria sendo girardiana na forma e não só no conteúdo, o que é digno de comentário e reforça ainda mais sua expressiva capacidade criativa e literária.

Como Woolf descreve situações cotidianas a partir das quais várias ideias e pensamentos se desenrolam, evoca e reproduz ideias e discursos que são confrontados com outras vozes de outras ideias e discursos, as histórias repetem os passos do processo de pesquisa, o pensamento avança ao mesmo tempo em que as histórias são contadas e avançam o pensamento. Como bem explica Johnsen: “Woolf ensina sua platéia a fazer seu próprio tipo de pesquisa. Em última instância, suas histórias verificam o potencial de pesquisa da representação ficcional”. (JOHNSEN, 2011, p. 242)

Como Woolf cria histórias que provocam a consciência de leitores e leitoras sobre o problema em questão, tanto as histórias quanto as ideias correm juntas no rio do texto, e ambas contribuem para a compreensão do leitor, pois teoria e vida não estão apartadas, mas são pensadas e narradas juntas, concomitantemente. Essa forma de elaboração ficcional-ensaística tem amplas possibilidades. As histórias cotidianas de *A Room* e *Three Guineas* nas quais estão inscritas as problemáticas investigadas pela autora ajudam-nos a perceber os efeitos cotidianos de problemas como a organização social patriarcal e as tensões que ela engendra.

As histórias relatadas por Woolf repetem as etapas do processo de pesquisa empreendido pela autora, convidando seus ouvintes a acompanhar seu pensamento desde que ele começou, desde as origens, e convidando a platéia a aprender a fazer seu próprio tipo de pesquisa. A representação ficcional possui um potencial de pesquisa intensamente explorado por Woolf, como observa Johnsen, por isso podemos concluir que Woolf torna suas histórias uma forma de explorar o potencial de pesquisa da representação ficcional. A conexão entre os romances woolfianos e *A Room* é mais básica e pessoal, segundo Johnsen, porque a ficção woolfiana pesquisa as origens da possibilidade de Woolf se pronunciar “nos pesquisadores profeministas antecedentes (e basicamente anônimos) que tornam possível (emissível, audível, compreensível) a voz informada de *A Room*”. (JOHNSEN, 2011, p. 243) Ou seja, Woolf pesquisa como outros pesquisadores profeministas tornaram sua voz possível, mesmo diante das dificuldades sociais e dos limites e sanções reservados a ela.

1.2.4 *A Room of One's Own* (1929)

Em 1928, Virginia Woolf é convidada para dar uma palestra, como escritora já consagrada, sobre “As mulheres e a ficção” para os alunos de Girton e de Newnham. William

Johnsen observa que fazendo uma pergunta que já sabem responder, as alunas perdem a promessa da pesquisa (JOHNSEN, 2011, p. 244). Woolf começa *A Room* evitando entregar uma solução pronta e propondo um caminho.

Para falar de uma realidade social concreta vivenciada pelas mulheres, Woolf cria uma narrativa, e começa contando que quando pediram que ela falasse sobre as mulheres e a ficção, ela própria sentou-se à margem de um rio e começou a pensar sobre o sentido dessas palavras. A imagem de uma escritora sentada próxima de um rio pensando no título “As mulheres e a ficção” remete ao curso da vida, à passagem do tempo, às sucessivas gerações e às mulheres dessas famílias e sociedades e as transformações que essas mulheres vivenciaram.

Discutindo o tema da palestra, “As mulheres e a ficção”, Woolf vai esmiuçando as sugestões que este título apresenta e também os problemas que ele engendra. Para Woolf, uma hipotética palestra sobre o tema “As mulheres e a ficção” poderia estar bem resolvida se Woolf fizesse comentários sobre Fanny Burney, Jane Austen, as irmãs Brontë mencionando o presbitério de Haworth onde as irmãs viveram de 1820-1861. Woolf poderia conduzir a palestra falando sobre a Srta. Mitford, George Eliot, a Srta. Gaskell, e poderia ter resolvido o assunto. Mas a escritora inglesa aponta que, numa segunda reflexão, as palavras “As mulheres e a ficção” não pareciam tão simples, devido à variedade de sentidos que implicavam.

“As mulheres e a ficção” poderia remeter à mulher e como ela é, ou à mulher e à ficção que ela escreve, ou à mulher e à ficção escrita sobre ela, e ainda poderia significar que os três pontos estão associados de forma inevitável e que as mulheres da audiência gostariam de saber sobre essa articulação. Woolf prossegue, confessando que quando começou a considerar a última opção, percebeu que não conseguiria chegar a uma conclusão e cumprir o dever de um conferencista, que seria o de fazer uma exposição de uma hora e entregar uma pepita de verdade pura para sua audiência escrevê-la no caderno de notas e conservar essa verdade sob a lareira. (WOOLF, 1985, p. 7-8)

Aos poucos, Woolf vai relacionando o domínio da narrativa ficcional com o domínio da experiência vivida, conduzindo as ouvintes da palestra e as leitoras do texto impresso da palestra para uma reflexão que acontece *na* ficção, no terreno da ficção, com elementos ficcionais (descrições, narrativa, imagens) que se relacionam com experiências vividas pelas mulheres. Woolf apresenta já no início sua tese principal inscrita no título do livro *A Room of one's own*, a tese de que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção.” (WOOLF, 1985, p. 7-8)

Ao propor sua tese principal, inscrita no título de *A Room*, a de que a mulher precisa de dinheiro e de um quarto para escrever, Woolf inscreve o problema da proposta da palestra que foi convidada a proferir dentro do espectro sócioeconômico que atravessa a vida das mulheres, deslocando a discussão para essa dimensão sócioeconômica (e cultural) e evitando assim que as discussões sobre a verdadeira natureza da mulher e a verdadeira natureza da ficção fiquem flutuando no espaço, sem essa ancoragem sócio-histórica e política.

Woolf revela que ela mesma se esquivou do dever de chegar a uma conclusão sobre a questão da mulher e a questão da ficção, que para ela permanecem como problemas não solucionados. Mas, para compensar essa falta de conclusão sobre o assunto, Woolf promete que vai fazer o possível para mostrar à sua audiência como ela chegou no conceito do teto e do dinheiro. Essa promessa de descrever um percurso já evidencia a presença da pesquisa no texto woolfiano. Revelando ideias e preconceitos que estão por trás da afirmação sobre a mulher que queira escrever precisar de dinheiro e de um teto para si, Woolf acredita que sua audiência pode descobrir que tais ideias e preconceitos têm relação com as mulheres e com a ficção. Como o tema, segundo ela, é controvertido, como qualquer questão sobre sexo, Woolf não se propõe a dizer a verdade, e sim a mostrar como chegou à opinião a que ela chegou, oferecendo à platéia a oportunidade de tirar as próprias conclusões ao mesmo tempo em que a platéia observa as limitações, preconceitos e idiosincrasias que ela possa apresentar como oradora, acompanhando as ondas de seu pensamento.

É provável que a ficção contenha aqui mais veracidade que fato. Portanto, valendo-me de todas as liberdades e licenças de um romancista, proponho contar-lhes a história de dois dias que antecederam minha vinda aqui – o modo como, vergada sob o peso do tema que vocês depositaram em meus ombros, sobre ele ponderei e deixei-o entrar e sair de minha vida cotidiana. (WOOLF, 1985, p.7-8)

Como bem observa Johnsen, para responder a questão sobre “As mulheres e a ficção” do convite da palestra, Woolf se recusa a escrever uma palestra cheia de referências de autoras já consagradas no cânone literário inglês e pede que sua audiência não a veja como Virginia Woolf, a escritora famosa, mas como Mary Beton ou Mary Seton: “Assim, ali estava eu (chamem-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou pelo nome que lhes aprouver – isso não tem a menor importância)” (WOOLF, 1985, p. 9). Ao invés de preparar uma palestra esquemática com nomes e dados, Virginia conta uma história sobre o que lhe aconteceu enquanto ela tentava escrever a palestra (JOHNSEN, 2011, p. 244). Para Johnsen, “O que ela oferece a sua plateia, na verdade, é tanto uma representação das condições do

trabalho intelectual para as mulheres [...] quanto uma demonstração do potencial de pesquisa da ficção.” (JOHNSEN, 2011, p. 244).

Vamos imaginar então Mary Beton refletindo sobre sua palestra, passeando por uma universidade imaginária que Virginia chama de “Oxbridge”, uma união dos nomes das universidades de Cambridge e Oxford, e atravessando o jogo de turfe masculino sem perceber, entretida com um pensamento que ela chama de peixe⁵⁵:

Imediatamente, um vulto de homem ergueu-se para interceptar-me. Nem percebi, a princípio, que os gestos daquela pessoa de aparência curiosa, de fraque e camisa engomada, eram a mim dirigidos. Seu rosto revelava horror e indignação. Mais o instinto que a razão veio ao meu auxílio: ele era um Bedel; eu era uma mulher. Aqui era o gramado; a trilha era lá. Somente os *Fellows* e os Estudantes têm permissão de estar aqui; meu lugar é no cascalho. Esses pensamentos foram obra de um momento. Quando retomei a trilha, os braços do Bedel penderam, seu rosto assumiu a serenidade costumeira e, embora seja melhor andar no gramado que no cascalho, não houve maiores danos. A única acusação que eu poderia levantar contra os *Fellows* e os Estudantes de qualquer que fosse aquela universidade era que, para protegerem sua grama, há trezentos anos seguidos sendo aparada, eles haviam feito meu peixinho esconder-se. (WOOLF, 1985, p. 11)

A respeito desta passagem, William Johnsen comenta:

A vantagem da re-presentação ficcional garante que sua platéia rapidamente verá por si (sem precisar de explicações) como Mary Beton enxerga a si própria. Uma vez que elas peguem o jeito de imaginar a ficção, podem analisar e re-presentar para os outros os “fatos” que as rodeiam, talvez lhes ensinando também a arte da representação. Aquilo que primeiro ouvimos como a voz do bedel, uma imitação perfeita da frase masculina que Woolf destrói ao final de *A Room*, nunca foi dito em voz alta pelo bedel. Mary ouve em sua imaginação; ela censura a si própria, falando com a voz dele. O bedel simplesmente olha zangado e espera. Mary faz o resto sozinha: ela assume a responsabilidade por dissipar sua raiva. Como? O “instinto” vem em seu auxílio.

Woolf com certeza está ciente da notoriedade desse termo. Está claro que ela não pretende que o “instinto” permaneça intacto no sentido recebido da palavra, como força da natureza humana que pode, na melhor das hipóteses, ser reprimida ou adiada. Como veremos em sua ocorrência seguinte, em *A Room*, “instinto” é um “fato” (outra palavra reformada por Woolf). Isto é, esse “instinto” é uma ficção pedagógica aprendida de modo tão perfeito que funciona melhor do que a natureza, por ser ela própria aceita como fato – não sentido próprio de fato como algo produzido pelo trabalho humano, mas aceito no sentido demótico e mistificado de “fato” como um dado cuja origem está para sempre obstruída, algo sempre feito. (JOHNSEN, 2011, p. 246)

O que Johnsen percebe muito bem é que quando Woolf escreve, no episódio sobre o bedel, “Mais o instinto que a razão veio ao meu auxílio: ele era um Bedel; eu era uma mulher.” (WOOLF, 1985, p. 10), a autora está usando a ironia de modo bastante sutil,

⁵⁵ Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, comenta sobre seu pensamento: “Estendido na grama, quão insignificante pareceu esse meu pensamento, o tipo de peixe que o bom pescador devolve à água para que possa engordar e mereça, um dia, ser preparado e comido” (WOOLF, 1985, p. 10)

dialogando com um discurso que polariza homens e mulheres representando os primeiros como aqueles que dominam o intelecto e a força física e mulheres como aqueles seres sentimentais e maternais, guiados não pela razão, mas pelo instinto, pela força da natureza e não do intelecto. Essa concepção sexista que Woolf primeiro apresenta como se fosse um dado cultural “verdadeiro”, ela mesma desmonta depois, quando relata sua tarde no Museu Britânico para consultar o arquivo sobre mulheres. Nas palavras de Johnsen: “Outra situação ficcional no capítulo seguinte liberta esse reconhecimento da natureza aprendida do instinto ao considerar as condições sob as quais as mulheres modernas realizam trabalho intelectual”. (JOHNSEN, op.cit., p. 246)

Na jornada de *A Room of One's Own*, Virginia passa por uma biblioteca do *campus*, mas também é interrompida por um cavalheiro que fez sinais para que saísse, pois as damas só são admitidas na biblioteca acompanhadas por um *Fellow* da Faculdade ou de posse de uma carta de apresentação. (WOOLF, 1985, p. 12-13) Furiosa, Woolf deixa a biblioteca e se aproxima da porta de uma capela, de onde se pode ouvir o som lamurioso de um órgão, mas não entra, e confessa – de forma bem-humorada e irônica – que não sentira vontade de entrar e imagina que mesmo se tivesse direito, talvez tivesse sido detida pelo sacristão, que poderia lhe exigir, talvez, a certidão de batismo ou uma carta de apresentação do Deão. (WOOLF, 1985, p. 13)

Em seguida, Woolf começa a imaginar a construção daquela universidade, o pátio com seus gramados onde foram construídos edifícios e a capela, um pátio que inicialmente devia ter sido apenas um charco, cheio de relva e porcos. A escritora imagina o trabalho de pintores e pedreiros, os incentivos financeiros derramados na edificação da instituição desde a idade da fé, com as moedas de ouro e prata financiando pedras e o trabalho dos pedreiros vindas das mãos de reis, rainhas e nobres, passando por concessões de terras e pagamentos de dízimos até a idade da razão. Na idade da razão, Woolf imagina o estabelecimento de fundações para manter estudantes graduados, os chamados *Fellows*, que freqüentavam cursos de pós-graduação e em geral moravam no *campus*. (WOOLF, 1985, p. 15)

Woolf imagina e descreve um ciclo de produção e desenvolvimento em torno daquela universidade em cuja biblioteca uma mulher só poderia entrar acompanhada de um *Fellow*, e onde ela deveria evitar pisar no gramado para não atrapalhar o jogo de turfe dos homens. A autora inglesa prossegue imaginando que o mesmo aconteceu quando a idade da fé termina e temos a idade da razão, as moedas de ouro e prata continuaram jorrando, e as *fellowships* foram instituídas, as docências foram dotadas de fundos especiais para sua manutenção, com uma diferença. Agora, o ouro e a prata não vinham dos cofres do rei, mas de arcas de

comerciantes e industriais, de homens que, por exemplo, fizeram fortuna na indústria e que, em seus testamentos reservaram uma parcela de seu patrimônio para favorecer outras cátedras, docências e *fellowships* para a universidade onde aprenderam seu ofício. Assim foram sendo construídas bibliotecas e laboratórios, observatórios, equipamentos e instrumentos que ocupam prateleiras de vidro onde, segundo Woolf, séculos atrás “ondulava a relva e fuçavam os porcos.”(WOOLF, 1985, p. 15) O contraste entre um estado natural e o progresso civilizatório aqui é evidente, mas Woolf percebe que tais empreendimentos foram *passados de homem para homem*.

Na hora do jantar, Woolf foi servida com um caldo de carne, carne de vaca, legumes verdes e batatas, ameixas secas com creme, biscoitos e queijo. Ela retorna ao cenário da construção da universidade e pergunta o que está abaixo dos prédios das faculdades e o que há abaixo dos tijolos vermelhos e dos gramados mal cuidados do jardim da faculdade, e pergunta ainda que força estaria por trás da louça simples em que ela janta, e daquela comida, a carne de vaca, o creme e as ameixas secas e relata que as palavras saíram de sua boca sem que ela pudesse detê-las. (WOOLF, 1985, p. 28) Woolf começa então a abordar a questão das dificuldades econômicas e sociais enfrentadas pelas mulheres, pensando nas mulheres que trabalharam ano após ano e que tinham dificuldade de reunir duas mil libras, mulheres que trabalharam o quanto podiam para ao final obter trinta mil libras, um pensamento que para Woolf nos faz irromper numa explosão de escárnio diante da “repreensível pobreza de nosso sexo.” (WOOLF, 1985, p. 29) A escritora inglesa se pergunta onde estavam as mães que não tiveram a riqueza para deixar como legado (WOOLF, 1985, p. 29) e imagina a mãe de Mary Seton como a esposa de um pastor da igreja com quem ela teve treze filhos.

Durante esse exercício imaginativo, Woolf concebe Mary Seton idosa, usando um xale preso por um camafeu, sentada em uma cadeira de vime, posando para um retrato (que Woolf mesmo está começando a traçar) segurando um cachorro no colo. A imobilidade da cena (a mulher posando, e, mais estática ainda, a fotografia) é contrastada com a vida de Mary Seton caso ela tivesse entrado no mundo dos negócios, caso tivesse sido uma fabricante de seda artificial, ou magnata da Bolsa de Valores. Mais precisamente ainda, como Woolf vai deixando explícito, se Mary Seton tivesse deixado duzentas ou trezentas libras para Fernham, teria sido possível sentar à vontade à noite e talvez conversar sobre uma variedade de assuntos que Woolf sugere, como arqueologia, botânica, antropologia, física, a natureza do átomo, astronomia, a relatividade ou geografia.

Woolf vai mostrando que as limitações a que as mulheres estavam submetidas formatam as possibilidades que elas têm de agir no mundo (e inclusive de tornarem-se

escritoras). O exercício imaginativo de Woolf serve como formador de uma consciência sobre os direitos civis das mulheres, como direito à renda própria, direito a frequentar a universidade e receber um diploma e o direito de adentrar profissões reservadas a homens. Enquanto os homens ocupam profissões de prestígio, universidade de prestígio, e essa riqueza material e riqueza de oportunidades é passada de pai para filho, de homens para homens, as mulheres, circunscritas ao ambiente doméstico, são privadas dessas oportunidades.

Se apenas a Srta. Seton e sua mãe e a mãe de sua mãe tivessem aprendido a grande arte de ganhar dinheiro, como fizeram seus pais e seus avós antes deles, para instituir *fellowships* e docências e prêmios e bolsas de estudo apropriadas para uso dos membros de seu próprio sexo, poderíamos ter jantado aqui em cima, sozinhas e bem razoavelmente, uma ave e uma garrafa de vinho; poderíamos ter antecipado, sem indevida confiança, uma vida agradável e honrada no refúgio de uma das profissões generosamente beneficiadas. Poderíamos ter estado explorando ou escrevendo; vagueando pelos lugares veneráveis da Terra; sentando, contemplativas, nos degraus do Parternon, ou indo para um escritório às dez da manhã e voltando tranquilamente para casa às quatro e meia para escrever um pouco de poesia. Só que, se a Sra. Seton e outra igual a ela tivessem entrado no mundo dos negócios aos quinze anos de idade, não teria havido – e esse era o ponto fraco da argumentação – Mary alguma. O que, perguntei, Mary achava disso? (WOOLF, 1985, p. 29-30)

Woolf prossegue a reflexão esclarecendo:

“Se a Sra. Seton”, disse eu, “tivesse estado ganhando dinheiro, que tipo de recordações você teria tido de brincadeiras e brigas? O que teria sabido da Escócia, de seu ar puro e dos bolos e tudo mais? Mas é inútil fazer essas perguntas, porque você nunca teria existido. Além disso, é igualmente inútil perguntar o que teria acontecido se a Sra. Seton e sua mãe, e a mãe de sua mãe tivessem acumulado uma grande riqueza e a tivessem depositado aos cuidados das fundações da faculdade e da biblioteca, porque, em primeiro lugar, lhes era impossível ganhar dinheiro e, em segundo, se tivesse sido possível, a lei lhes negava o direito de possuírem qualquer ganho.” Só nos últimos quarenta e oito anos é que a Sra. Seton pôde ter algum centavo seu. Em todos os séculos antes disso, o dinheiro teria sido propriedade do marido – um pensamento que talvez tenha contribuído para manter a Sra. Seton e sua mãe fora da Bolsa de Valores. (WOOLF, 1985, p. 31-32)

A passagem acima é importante porque, no esforço de imaginar uma mulher que tivesse tido as mesmas oportunidades do que um homem, Woolf depara-se com o papel de mãe reservado às mulheres e também com as leis que não permitiam que as mulheres pudessem ter seu próprio dinheiro. Assim, ela vai descortinando para a consciência de seus leitores e leitoras que o mundo tal como o conhecemos não foi organizado de forma igualitária para homens e mulheres. Esse dado é fundamental para compreendermos as leituras feministas, de ficção ou de não ficção. O mundo tal como o conhecemos foi pensado e regido por homens e isso trouxe e traz consequências específicas para as mulheres que se evidenciam também no território literário.

No capítulo II de *A Room*, Woolf decide fazer uma visita ao Museu Britânico munida de um caderno de notas e de um lápis, tentando pesquisar sobre “As Mulheres e a Ficção” e percebe que há muito mais livros escritos por homens sobre mulheres do que o contrário. Ela questiona: “Por que são as mulheres, a julgar por esse catálogo, tão mais interessantes para os homens que os homens para as mulheres?” (WOOLF, op. cit., p. 38). Os títulos dos livros em catálogos revelam a perspectiva machista que homens estudiosos ou ilustres cultivaram sobre as mulheres. Woolf encontra, pesquisando sobre mulheres, títulos como “*As Mais fracas do que, em sentido moral*”, “*Oferecidas em sacrifício a*”, “*Pequeno volume cerebral das*”, “*Amor aos filhos nas*”. Woolf encontra ainda títulos como “*Situação das, na Idade Média*” e “*Musculatura mais fraca das*”, além de opiniões de escritores e demais autoridades sobre as mulheres. Pope teria dito “*A maioria das mulheres não tem absolutamente caráter algum*” (WOOLF, 1985, p. 40)

Diante dessa extensa biografia de inferiorização das mulheres, Woolf começa a fazer um desenho. Se antes, seu esforço imaginativo nos levou até a fotografia de Mary Seton, esposa de um pastor, agora Woolf está na biblioteca, investigando as questões culturais e filosóficas, as representações das mulheres na literatura e as visões extremamente pejorativas que diversos cientistas, psicólogos e filósofos apresentaram a respeito delas. Aqui, não é só a questão sócioeconômica que envolvia as limitações que contornaram a vida de Mary Seton. Agora, Woolf passa para as construções sociais em torno das mulheres concebidas por homens que ela começa a imaginar, ou seja, a desenhar.

Mas, enquanto ponderava, eu tinha estado inconscientemente traçando, em meu desânimo, em meu desespero, um quadro, no lugar em que, como meu vizinho, deveria estar escrevendo uma conclusão. Estivera desenhando um rosto, um corpo. Eram o rosto e o corpo do Professor von X, empenhado em escrever sua obra monumental intitulada *A Inferioridade Mental, Moral e Física do Sexo Feminino*. Ele não era, em meu desenho, um homem atraente para as mulheres. Era de compleição pesada; tinha uma grande papada; para contrabalançar, olhos muito pequenos e rosto muito vermelho. (...) Qualquer que fosse a razão, o professor ganhara uma aparência muito zangada e muito feia em meu esboço, enquanto escrevia seu grande livro sobre a inferioridade mental, moral e física das mulheres. Desenhar figuras é uma forma ociosa de concluir uma manhã de trabalho improfícuo. Entretanto, é em nosso ócio, nos nossos sonhos, que a verdade submersa às vezes vem à tona. Um exercício muito elementar de psicologia, que não deve ser honrado com o nome de psicanálise, mostrou-me, ao examinar meu caderno de notas, que o esboço do professor zangado fora feito com raiva. A raiva se apossara de meu lápis, enquanto eu sonhava. Mas o que estaria a raiva fazendo ali? (WOOLF, 1985, p. 42-43)

De maneira bem humorada, criativa e irônica Woolf descreveu seu desenho, seu esforço em imaginar quem é esse professor que acredita na inferioridade das mulheres. Ela

confessa ter ficado com raiva depois de encontrar um livro com uma frase, “a afirmação do professor sobre a inferioridade mental, moral e física das mulheres” (WOOLF, 1985, p. 43). Woolf relata: “Meu coração tinha dado um salto. Minhas faces inflamaram-se. Eu enrubescia de raiva.” (WOOLF, op. cit., p. 43)

Não gostamos que nos digam que somos naturalmente inferiores a um homenzinho – olhei para o estudante a meu lado – que respira com dificuldade, usa uma gravata comprada pronta e não se barbeia há duas semanas. A gente tem certas vaidades tolas. É apenas a natureza humana, refleti, e comecei a rabiscar rodas de carroça e círculos sobre o rosto do professor enraivecido até ele se parecer com uma moita queimando ou um cometa flamejante – de qualquer modo, uma aparição sem aspecto ou significação humanos. O professor, agora, não era mais que um feixe de madeira ardendo no topo de Hampstead Heath. Logo minha própria raiva foi explicada e desfeita, mas restou a curiosidade. Como explicar a raiva dos catedráticos? Por que estariam zangados? Sim, pois, quando se tratava de analisar a impressão deixada por esses livros, havia sempre um elemento de calor. Esse calor assumia muitas formas; mostrava-se na sátira, no sentimento, na curiosidade, na reprovação. Mas havia outro elemento muitas vezes presente e que não podia ser imediatamente identificado. Raiva, denominei-o. Mas era uma raiva que se tornara secreta e se misturara com todo tipo de outras emoções. A julgar por seus efeitos singulares, era uma raiva disfarçada e complexa, não raiva simples e franca. (WOOLF, 1985, p. 43-44)

“Tudo o que eu havia recuperado do trabalho daquela manhã fora o dado sobre a raiva.” (WOOLF, 1985, p. 44) Woolf não só confessa ter ficado com raiva do suposto professor que quer comprovar a inferioridade das mulheres, ela mesma quer saber o motivo da raiva dos professores identificada nos livros que consultou.

Mas eu ficara com raiva porque ele estava com raiva. E, no entanto, parecia absurdo, pensei, virando as páginas do jornal vespertino, que um homem com todo esse poder ficasse enraivecido. Ou será que a raiva, indaguei-me, é de algum modo o duende familiar que acompanha o poder? Os ricos, por exemplo, estão sempre zangados por suspeitarem que os pobres queiram apoderar-se de sua riqueza. Os professores ou patriarcas, como talvez fosse mais exato chamá-los, talvez estivessem zangados em parte por essa razão, mas em parte por outra situada de modo um pouco menos óbvio na superfície. Possivelmente, não estivessem em absoluto “com raiva”; de fato, muitas vezes, fossem enaltecedores, dedicados e exemplares nas relações da vida privada. Possivelmente, quando o professor insistia um tanto enfaticamente demais na inferioridade das mulheres, não estava preocupado com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade. Era isso que ele estava protegendo de modo um tanto exaltado e com excessiva ênfase, pois era para ele uma jóia do mais raro valor. A vida, para ambos os sexos – e olhei para eles a abrirem caminho, às cotoveladas, pela calçada –, é árdua, difícil, uma luta perpétua. Ela exige coragem e força gigantescas. Mais que tudo, talvez, sendo, como somos, criaturas da ilusão, ela exige autoconfiança. Sem a autoconfiança, somos como bebês no berço. E como podemos gerar essa qualidade imponderável, e apesar disso tão inestimável, da maneira mais rápida? Pensando que as outras pessoas são inferiores a nós mesmos. Sentindo que temos alguma superioridade inata – pode ser riqueza ou posição social, um nariz afilado ou o retrato de um avô pintado por Romney –, pois não há limite para os patéticos recursos da imaginação humana... sobre as outras pessoas. Daí a enorme importância para um patriarca que tem que conquistar, que tem que

dominar, de sentir que um grande número de pessoas, a rigor, metade da raça humana, lhe é por natureza inferior. De fato, essa deve ser uma das principais fontes de seu poder. Mas deixem-me voltar o foco dessa observação para a vida real, pensei. Será que ela ajuda a explicar alguns daqueles quebra-cabeças psicológicos que se observam à margem da vida cotidiana? (WOOLF, 1985, p. 46-47)

William A. Johnsen faz uma leitura inovadora de *A Room of One's Own* de Virginia Woolf, seguindo a perspectiva da teoria mimética. A escritora percorre um caminho reflexivo até o sentimento de raiva. Woolf relata que foi convidada a dar uma palestra sobre “As Mulheres e a Ficção”. Em seguida, ela conta que passeando pelo gramado, viu o bedel acenando para ela e saiu da grama para não atrapalhar o turfe masculino, depois é impedida de entrar na biblioteca desacompanhada de um estudante da universidade.

Woolf começa um exercício de imaginar como se deu a construção e o desenvolvimento daquela universidade, abordando questões como o direito das mulheres à propriedade privada. A escritora inglesa faz seus leitores e leitoras refletirem sobre as mulheres possuírem o direito a ter seu próprio dinheiro e sobre deixar seu legado ter sido um direito recente e pensa sobre as dificuldades que áreas dominadas por homens impõem às mulheres, já que tudo que elas ganhavam por muito tempo era propriedade do marido.

Na visita ao Museu Britânico, depois de encontrar uma vasta bibliografia sobre a inferioridade das mulheres, Woolf começa a imaginar quais homens acreditam nessa inferioridade e depois de fazer o desenho de seu personagem, o Professor Von X, ela percebe que está com raiva. Mas Woolf faz questão de pontuar que ela estava com raiva porque o professor imaginário que acredita na inferioridade das mulheres está com raiva. Esta análise sobre a raiva é muito bem comentada por Johnsen, que enfatiza as relações humanas engendradas no mimetismo:

Primeiro, Woolf faz uma notável investigação da origem de sua própria raiva, e é claro que, para ela, o comportamento humano moderno tem origens miméticas, não instintivas. O comportamento humano é iniciado pelo comportamento dos outros, não pelos comandos da natureza. Ela está com raiva porque o professor está com raiva. Se ele tivesse defendido seus argumentos desapaixonadamente, sem desejar que as mulheres fossem consideradas inferiores, Woolf não teria reagido com raiva. Sua raiva é uma contaminação mimética da raiva dele. (JOHNSEN, 2011, p. 247)

Na leitura de Johnsen sobre a reflexão de Virginia Woolf sobre a raiva, ele reconhece que uma mulher pode responder de forma apaixonada contra a acusação de inferioridade e pode reagir aos discursos sobre a inferiorização da mulher: utilizar a hipótese mimética como guia não extingue a possibilidade dessa reação. Johnsen explica que Woolf está propondo dois princípios: os seres humanos podem considerar desapaixonadamente as questões de gênero; e as trocas humanas são profundamente miméticas. (JOHNSEN, 2011, p. 248) Aqui, considerar

“desapaixonadamente as questões de gênero” seria, por exemplo, evitar sentimentos de rancor, raiva e vingança contra os homens, mesmo sabendo que eles organizaram o mundo em torno de si e de sua própria perspectiva. Woolf observa, olhando o jornal, que os homens são os proprietários, os editores, os subeditores dos jornais e também são os responsáveis pelos eventos que narram; “se houver um assassinato, um homem decidirá qual é a cabeça que pode rolar. Por que, pergunta Woolf, os homens estão com raiva, se controlam tudo menos o clima?” (JOHNSEN, 2011, p. 248) A explicação de Woolf, na perspectiva de Johnsen, é perceber o mimetismo atravessando as relações humanas e as relações interpessoais de homens e mulheres. A raiva dos homens esconde um processo histórico forjado na desigualdade e o medo de ser flagrado na fantasia que os homens criaram sobre sua superioridade. Essa certeza de superioridade teria sido criada para construir a autoconfiança masculina, pensada em oposição às mulheres. Johnsen explicita:

Woolf começa pela compreensão de uma faceta de uma hipótese mimética para a raiva masculina. Talvez os homens estejam com raiva assim como os ricos estão com raiva dos pobres. Isto é, após ter criado uma diferença gritante entre seus recursos e os dos outros, após ter demonstrado publicamente que só eles possuem aquilo que todos mais desejam possuir, os ricos suspeitam de que os pobres, seus discípulos, desejam tomar seu lugar por toda parte (assim como os pais na reescritura mimética que Girard faz de Freud).

A formidável recriação ficcional de Woolf de sua própria pesquisa nos dá a sensação de que ela está descobrindo essas coisas enquanto as diz. Ela subitamente propõe que essas rivalidades miméticas a respeito das coisas são superficiais, compartilhando influência com uma rivalidade mais metafísica que tem maior responsabilidade por deixar esses professores ou patriarcas com raiva. Por baixo do tipo de “raiva” produzida pela dinâmica de classe (e de raça), está a ansiedade do gênero. (JOHNSEN, 2011, p. 249)

Johnsen percebe que o ponto central da discussão sobre a diferença entre homens e mulheres não é apenas o fato de homens serem os criadores e produtores de soja ou de notícias, de arte, política ou cultura, mas que essa desigualdade foi estabelecida sob um discurso de inferiorização que supre a necessidade de auto-confiança masculina e que está ligado a uma sede de aquisição e poder.

A pérola de grande valor não é medida pelos recursos que tornam os homens ricos e que fazem das mulheres patronas pobres dos colégios de Oxbridge, mas pela qualidade imponderável da distinção metafísica entre os homens e as mulheres. Essa diferença ontológica, estabelecida no nascimento, também faz do imperialismo global algo possível e natural. A raiva masculina é um “fato”, uma resposta que se propõe como instinto, defendendo o direito de nascença do sexismo como diferença metafísica imponderável a favor dos homens e contra qualquer pensamento, atitude ou comportamento contrários, reais ou imaginários, agora ou no futuro. A análise de Woolf da raiva é tão radical que nunca foi devidamente levada adiante. Não é difícil ver por quê. A raiva é sempre compreendida como motivação primária

em si própria, a hipótese que explica tudo mais (e que fica, portanto, protegida da crítica). A raiva não é passível de análise, porque é o único instinto que jamais questionamos. A raiva é metafísica, talvez seja até nosso último deus. Quem entre nós não avisa os outros: “Não me deixe com raiva” (o que significa “Não provoque o deus que guarda a minha integridade, para que ele não o ataque com minhas mãos”?) (...) Mas, para Woolf, sentir raiva era como estar louco. (JOHNSEN, 2011, p.251)

Woolf observa a relação de espelhamento entre homens e mulheres, ecoando a perspectiva mimética levantada por Johnsen:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e relva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. (WOOLF, 1985, p. 48)

A autora de *Mrs. Dalloway* completa seu argumento mostrando o quanto uma opinião feminina pode irritar um homem, pois sua confiança está baseada em um mito de superioridade e quando as mulheres se manifestam, ativas, pensantes, esse mito de superioridade é ameaçado:

Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heróica. Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. Isso serve para explicar, em parte, a indispensável necessidade que as mulheres tão frequentemente representam para os homens. E serve para explicar o quanto se inquietam ante a crítica que elas lhes fazem, o quanto impossível é para a mulher dizer-lhes que este livro é ruim, este quadro é falso, ou seja lá o que for, sem magoar muito mais e despertar muito mais raiva do que um homem formulando a mesma crítica. É que, quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real? (WOOLF, 2018, p. 48-49)

Para Johnsen, Woolf coloca como entidades coexistentes, de um lado, as sociedades civilizadas modernas governadas por um sistema judicial transcendente e do outro lado, o mundo internacional “heroico”, que não responde a qualquer lei. (JOHNSEN, 2011, p. 252)

São essas, respectivamente, as diferenças entre *A Room* e *Three Guineas*. Em vez de ver o sistema judicial moderno desenvolver-se a partir do mundo primitivo de violência deslocada, ou mesmo a persistência do primitivo na falta de uma ordem judicial mundial, Woolf sugere que o mundo global de conflito heroico depende da injustiça judicial para com as mulheres. (JOHNSEN, 2011, p. 252)

Johnsen explica ainda que Virginia Woolf enxerga no imperialismo a conexão entre o racismo e o sexismo. (JOHNSEN, 2011, p. 252)

Woolf faz uma distinção entre as sociedades civilizadas (em que as conseqüências dos espelhos e da reciprocidade são reguladas pelo direito civil) e a terra de ninguém da ação violenta e heroica, o mundo de rivalidade e de prestígio nacionais ilimitados. Ao mesmo tempo, ela sugere que uma concepção metafísica do eu, em que a autoconfiança e o prestígio significam mais do que a riqueza, também governa as questões internacionais. Como Joyce recordara, “as nações têm seus egos, assim como os indivíduos”. A contribuição imediata de Woolf para a teoria do conflito mimético é sugerir que o “fato” da raiva tem de ser desmitologizado na política internacional e também na política de gênero. (JOHNSEN, 2011, p. 253)

Recapitulemos o percurso de Woolf. De forma astuta, Johnsen nos oferece esse *insight*, retirado de Woolf, de que tratamos a raiva como uma entidade em si própria, sem questioná-la. Woolf consegue explicar que a sua raiva contra o fictício Professor Von X, um homem que crê na inferioridade feminina e que poderia ter escrito um dos livros do Museu Britânico vem depois de ter sido definida como inferior. Essa definição por si só é violenta, e Woolf a relaciona com uma necessidade de autoconfiança da parte dos homens que se definiram como superiores e ao mesmo tempo chama a atenção para o imperialismo como essa força de conquistar e acumular poder. Johnsen observa muito bem que a política internacional e a política de gênero são afetadas por perspectivas masculinas que conferem inferioridade ao outro (às mulheres, na política de gênero, aos estrangeiros, “selvagens”, “primitivos”, negros, judeus, pobres, aos habitantes de um país que se quer explorar ou contra o qual se está em guerra, na política internacional).

As mulheres funcionariam como espelhos, refletindo para os homens uma visão aumentada e melhorada deles mesmos, por oposição às mulheres, definidas como inferiores. Os homens, com medo de perderem essa imagem, e temendo que as mulheres, como os pobres, queiram recuperar o que lhes foi tirado, continuam atacando as mulheres e inferiorizando-as, mesmo, como Woolf percebe, que eles já dominem tudo menos o clima. Sobre os espelhos, Johnsen afirma:

Os espelhos não garantem um esplêndido isolamento narcisista. No mundo moderno, o eu metafísico é a aparência com que cada um tenta dominar a situação de intersubjetividade e de interdependência que todos enfrentam, indivíduos e nações, propondo que ele no espelho é por si autossuficiente, autônomo. Os espelhos refletem a oferta da reciprocidade negativa aos outros, do *feedback* negativo que usa os outros como espelhos para confirmar o observador como modelo de discipulado e de rivalidade mais digno de admiração, mas na verdade mais capaz de incitar comportamentos violentos. (JOHNSEN, 2011, p. 253)

Woolf volta ao assunto da independência financeira das mulheres e fala sobre o instinto de posse masculino:

De fato, pensei, deixando a prata escorregar para dentro de minha bolsa, é impressionante, recordando a amargura daqueles dias, a mudança de ânimo que uma renda fixa promove. Nenhuma força no mundo pode arrancar-me minhas quinhentas libras. Comida, casa e roupas são minhas para sempre. Assim, cessam não apenas o esforço e o trabalho árduo, mas também o ódio e a amargura. Não preciso odiar homem algum: ele não pode ferir-me. Não preciso bajular homem algum: ele nada tem a dar-me. Assim, imperceptivelmente, descobri-me adotando uma nova atitude em relação à outra metade da raça humana. Era absurdo responsabilizar qualquer classe ou qualquer sexo como um todo. As grandes massas de gente nunca são responsáveis pelo que fazem. São impelidas por instintos que não estão sob seu controle. Também eles – os patriarcas, os professores – tiveram dificuldades infundáveis, terríveis obstáculos contra os quais lutar. Sua educação, em alguns aspectos, fora tão falha quanto a minha própria. Gerara neles falhas igualmente grandes. Sim, é verdade, eles tinham dinheiro e poder, mas somente ao preço de abrigarem no peito uma águia, um abutre, eternamente a arrancar-lhes o fígado e bicar-lhes os pulmões – o instinto de posse, o furor de aquisição que os impele perpetuamente a desejarem as propriedades e os bens alheios; a fazerem fronteiras e bandeiras, navios de guerra e gás venenoso; a oferecerem suas próprias vidas e as vidas de seus filhos. (...) São instintos desagradáveis de abrigar, refleti. (WOOLF, 1985, p. 52)

Para os estudantes e familiarizados com a teoria mimética, é fácil lembrar do conceito de *mimese de apropriação* de que fala Girard operando aqui, quando Woolf fala desse instinto de aquisição. Johnsen comenta:

Em 1928, “Não há força no mundo que possa me tirar minhas quinhentas libras”. Os problemas que são reconhecidamente globais podem ser tratados com métodos locais, educativos, protegidos por um sistema judicial sobrejacente que tardiamente reconheceu a propriedade das mulheres. A renda herdada de Mary Beton confere a ela “uma nova atitude em reação à outra metade da raça humana” ao libertá-la daquilo que atormenta Doris Kilman em *Mrs. Dalloway*, um ciúme irracional de tudo aquilo que todos os outros possuem. (JOHNSEN, 2011, p. 253)

Quando Woolf comenta sobre os homens terem sim dinheiro e poder às custas de abrigarem um instinto de posse que os impele a desejar propriedades e bens de outras pessoas e reconhece que não deve ser agradável caminhar pela vida com esses instintos, Johnsen indica que a autora inglesa está entrando no terreno dos textos de pensamento pós-sacrificial. Para Johnsen, Woolf penetra nesse grande *corpus* do pensamento pós-sacrificial que revela a inocência do bode expiatório quando ela recusa a acusação dos acusadores contra ela, depois, quando Woolf se recusa a acusar os acusadores. Woolf se recusa a acreditar na inferioridade das mulheres, se recusa a acusar os homens de criarem aqueles textos sobre a inferioridade das mulheres (mesmo que eles tenham feito exatamente isso) e se recusa a considerar os

homens como os únicos responsáveis pela criação de bodes expiatórios. (JOHNSEN, 2011, p. 254)

Temos de acompanhar a inspeção de Woolf do fato da raiva. Formações falhas geram “instintos”, como a “ânsia de adquirir”. Por que “ânsia?” A ânsia que impulsiona o consumismo tem de vir da ansiedade de que os outros estejam raivosamente invadindo o bem-estar do eu, representado por suas coisas. O eu imagina que a rivalidade violenta esteja por trás dos acúmulos produzidos pelos outros; somente um programa agressivo de novas aquisições pode recuperar o senso perdido de autoconfiança. A hipótese de Woolf para a raiva masculina como dinâmica da acumulação civil e política cobre um terreno tão antigo quanto a *Ilíada*. A “ânsia de aquisição” é ela mesma a expressão notável com que Henry James se referia à acumulação moderna, obsessiva, num conto cujo título (“The Beast in the Jungle”) traduz as mistificações da autoconfiança masculina em imagens imperialistas. (JOHNSEN, 2011, p. 255)

Depois de perceber o instinto de aquisição masculino, Woolf propõe uma perspectiva de perdão (e não a perspectiva da revolta moral) aos seus leitores e leitoras:

E, ao reconhecer tais obstáculos, medo e amargura converteram-se gradativamente em piedade e tolerância; e depois, passados um ou dois anos, a piedade e a tolerância se foram, e chegou a maior de todas as liberações, que é a liberdade de pensar nas coisas em si. Aquele prédio, por exemplo, gosto dele ou não? E aquele quadro, é belo ou não? Será esse, em minha opinião um bom ou um mau livro? (WOOLF, 1985, p. 52)

William Johnsen elabora uma conclusão interessante sobre a reflexão que abre o primeiro e o segundo capítulos de *A Room of one's own*:

A rivalidade metafísica transforma as necessidades em desejos. Enquanto Mary Beton não dispunha de um quarto e de uma renda independente, seus desejos acompanhavam a irracionalidade dos advogados que trabalham em lugares fechados para ganhar muito dinheiro, ao passo que com quinhentas libras anuais é possível viver ao sol. Woolf nunca subestima a base material demandada pelo trabalho intelectual livre das mulheres, mas ela vaporiza, para além do acúmulo daquilo que os outros desejam, a saudável abrangência intelectual obtida quando ela não precisa mais emular nenhum modelo proposto por Milton. Deixar de lado o modelo de Milton não leva à liberdade de influências, à autonomia do trabalho intelectual. Na verdade, ela foi libertada da rivalidade invejosa, da reciprocidade negativa com os homens. Woolf insiste o tempo todo na reciprocidade. Os livros não são singulares; eles continuam uns aos outros. O trabalho de uma mulher é difícil porque ela precisa dos livros que as mulheres queriam escrever (as fontes mais prováveis de reciprocidade positiva para uma mulher), mas que nunca foram escritos. A ficção de Woolf propõe-se a imaginar num ser visível uma tradição desse trabalho anônimo que possibilitou sua autora, as circunstâncias históricas específicas, os detalhes das pessoas que vieram para ajudar a fazer uma Virginia. (JOHNSEN, 2011, p. 257)

Louise Westling, em *Sacred Groves and Ravaged Gardens: The fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor* (1985), comenta algumas semelhanças

importantes e dificuldades que escritoras sulistas enfrentavam a respeito de sua necessidade de modelos literários. Westling observa que Eudora Welty, Carson McCullers and Fannery O'Connor eram três escritoras sulistas que desviavam da aparência de feminilidade exigida socialmente, e não desejavam necessariamente ser esposas e mães. Mas para prosseguir no campo literário, elas precisavam confiar em si mesmas e se imbuir de autoridade e de certeza sobre seus talentos e direitos (WESTLING, 1985, p. 54)

Além de ir para o norte em busca de uma educação mais avançada, distinguindo-se como diferentes da maior parte das mulheres, ou ao menos, de suas mães, essas escritoras sulistas queriam viver de literatura, mas a profissão que encontravam depois de conseguir estudar no norte era a de professora. Outro problema que tais escritoras enfrentavam: o problema de encontrar modelos literários que fossem mulheres. Westling vai construindo seu argumento afirmando que as mulheres com ambições literárias precisavam de modelos que fossem parecidas com elas e que as três liam muito escritores canônicos como dramaturgos gregos, Shakespeare, os romancistas ingleses do século XIX, escritores russos e alguns franceses. (WESTLING, 1985, p. 56) Entre as influências de McCullers, Westling cita os escritores russos, Eugene O'Neill, Joyce, Proust, Nietzsche e Isak Dinensen (Karen Blixen). Para Westling, a ficção de McCullers revela também a influência de D. H. Lawrence, Sherwood Anderson, Gertrude Stein e Willa Carter. (WESTLING, 1985, p. 56)

O problema da escolha desses modelos literários era justamente a falta de modelos literários que fossem mulheres.

But there is a problem of persona involved here which cannot be overemphasized. The experience of reading these writers was predominantly masculine. Everyone can feel the effect of a tragedy, but while one experiences it, one lives in the mind of the hero. If he is Lear or Hamlet rather than Medea or Clytaemnestra (tainted portraits of woman at that), one is living the experience as a male. A female reader lives the anguish of a *father* betrayed by his daughters or the *son* sick with loathing of *his* mother who posted with such dexterity to incestuous sheets. What happened to Lear's queen or Prospero's wife? How does Cordelia feel when her father disowns her for speaking the truth, and what are Ophelia's soliloquies in her private moments after her father's murder by the young man she loved? As Virginia Woolf puts it, "It was strange to think that all the great women of fiction were, until Jane Austen's day, not only seen by the other sex, but seen only in relation to the other sex. And how small a part of a woman's life is that."⁵⁶ (WESTLING, 1985, p. 56)

Assim, é fundamental que as mulheres escritoras conheçam seus modelos literários, mas que eles não sejam apenas modelos masculinos.

⁵⁶ Woolf, *A Room of One's Own*, p. 82

A ideia de que um artista continua o trabalho proposto por outro está inscrita nas tradições discursivas feministas sobre a união entre as mulheres, através da palavra *sisterhood*, traduzida em português como sororidade, mas que podemos também compreender como fraternidade feminina, fratria feminina ou fratria de mulheres. As mulheres, percebendo que estão sofrendo os mesmos problemas como um grupo, partiram para ações conjuntas como projetos literários e ficcionais, projetos teóricos e projetos políticos, protestos e a formação de coletivos onde expõem suas trajetórias de vida e seus traumas, buscando a escuta e a troca de experiências, e por vezes auxílio jurídico e psicológico. No terreno do discurso, as feministas também continuaram os trabalhos de pesquisas umas das outras. Por vezes isso ocorre em um contexto crítico, como as feministas negras que adicionaram a perspectiva de raça ao feminismo branco estadunidense. Na arte, a importância de ter acesso a livros escritos por mulheres sobre suas experiências e reflexões é imensa. Johnsen chama a atenção para o método de Virginia Woolf: ela vai criando personagens dotadas de certa consciência sobre suas experiências, e a cada livro, vai refinando essa consciência e tornando-a mais explícita. Johnsen sintetiza:

Podemos enxergar desse modo a ficção de Woolf: ela conta histórias a respeito dos antecessores que a tornaram possível, contra aquilo que se poderia esperar, em sua luta contra uma tirania que sequer conseguem nomear, com capacidades que sequer sabiam que possuíam. Se Woolf sabe chamar essa tirania ancestral de patriarcado, ela aprende a não exercer esse privilégio de modo esnobe, convidando-nos a complacientemente observar seus antecessores lutarem para obter aquilo que já sabemos. Woolf afirma sua solidariedade para com eles.

Ao tornar possível aquilo que ela sabe, eles tornam *ela* possível. A história anônima de Woolf registra seus sacrifícios, de modo que eles não precisam ser repetidos. Ao reconhecer como a melhor parte do passado desejava parir o futuro, ela não rivaliza mais com ele, invejosa e obsessivamente, como os falsos modernismos que crucificaram seus modelos-rivais como românticos, vitorianos, representantes do alto modernismo, “o” patriarcado, vistos desde alguma modernização posterior. Woolf desenvolve a escrita moderna e o feminismo moderno como tradições progressistas, positivas, representando suas origens ocultas históricas e estruturais dentro do patriarcado, dentro das condições íntimas e complexas do gênero.

Mary Beton toma aquilo que é seu após a guerra; notas de dez xelins, um quarto próprio e o voto. Woolf herdou sua renda independente antes da guerra, mas sua datação de Mary Beton confirma aquilo que a maioria dos leitores pensa a respeito de Woolf: que sua obra atingiu a maturidade mais ou menos na mesma época, porque ela escreve para agradar mais a si própria. [...]

Em geral, os personagens de Woolf antecipam, preparam a consciência capaz de compor o romance. Woolf imagina personagens que são os antecessores anônimos mas necessários de seu próprio pensamento, mas que carecem, de algum modo crucial, de sua própria compreensão. (JOHNSEN, 2011, p. 261)

A explicação ainda mais clara sobre as personagens de Woolf pode ser percebida na passagem a seguir:

As filhas de homens de boa formação, como Clarissa, como a sra. Ramsay e como Lily, são as intelectuais comuns da ficção de Woolf, que se tornam capazes de teorizar ao menos parte de suas circunstâncias. Woolf reencena seu pensamento, a fim de mostrar como os pensamentos comuns acumulam anonimamente pesquisas valiosas sobre o comportamento humano. Woolf redige os resultados, sendo sua beneficiária, sua filha. (JOHNSEN, 2011, p. 270)

A discussão sobre feminismo, machismo e reciprocidade violenta é uma discussão extensa. Nesta revisão de ideias de William Johnsen, interessa-me destacar a reflexão de Virginia Woolf sobre a raiva masculina e as propostas que ela lança segundo William Johnsen: 1) enxergar as questões de gênero desapaixonadamente e 2) considerar que as trocas humanas são profundamente miméticas. É o mimetismo que está por trás do retrato deformado que os homens fizeram das mulheres, tentando comprovar sua inferioridade e, segundo Woolf, garantindo o substrato de sua autoconfiança. Ao mesmo tempo, o mimetismo também move os homens na direção de aquisições e poder. Assim, o mimetismo tem um peso muito grande das reflexões sobre a violência de gênero, já que vivemos e sobrevivemos dentro de um sistema em que a representação das mulheres como inferiores foi forjada e permaneceu presente ao longo do tempo, sustentada de diversas maneiras em diferentes contextos.

A seguir, comentarei brevemente a análise que William Johnsen faz de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, enfatizando a possibilidade de dissolução da rivalidade mimética, pois as análises da ficção de Carson McCullers seguem a mesma proposta: identificar como a autora torna-se consciente do mimetismo e lança mão de estratégias que tirem os personagens e os leitores para fora do círculo de rivalidades miméticas.

1.2.5 *To the Lighthouse* (1927)

Antes de entrar na análise de *To the Lighthouse* feita por Johnsen, gostaria de destacar alguns comentários do autor sobre o romance *Mrs. Dalloway* (1925), também de Virginia Woolf. A personagem principal do romance, Clarissa, adorava dar festas em sua casa e foi criticada por isso. Sozinha, ela percebe seu próprio incômodo e pesquisa-o, refletindo sobre a situação que a incomoda. Johnsen afirma: “O pensamento de Clarissa tem coragem e integridade próprias e enfrenta os fatos, mas também questiona aquilo que parece paliativo”.

(JOHNSEN, 2011, p. 266) Depois de comentar que Clarissa poderia casar-se com Richard, mas não com Peter Walsh, Johnsen observa:

As emoções, por universais e intemporais que pareçam, andam lado a lado com certas histórias sociais. O desejo de qualquer homem por uma mulher, numa cultura que endeusa a ânsia de aquisição, pode assumir uma coloração agressivamente possessiva. Até o desejo de Richard de cuidar de Clarissa pode tornar-se condescendente, especialmente quando se harmoniza com o menoscabo de Peter pelas “festas dela”. (JOHNSEN, 2011, p. 265)

Johnsen observa que “Woolf acredita que Clarissa sabe que a verdadeira força e o verdadeiro afeto estão em jogo para as mulheres em circunstâncias agudamente íntimas e particularizadas”. (JOHNSEN, 2011, p. 264) e que “Woolf demonstra como o controle ideológico mais eficaz é ocultado, de modo que seus objetos sintam-se vagamente insatisfeitos”. (JOHNSEN, 2011, p. 266) Mais importante ainda; sobre Clarissa, Johnsen observa: “Ela se sente puxada para baixo por algum ataque desnecessário e injusto, internalizado por seu próprio pensamento, que pode ser combatido se reconhecido”. (JOHNSEN, 2011, p. 266) Johnsen cita *Mrs. Dalloway*:

Era um sentimento, um sentimento desagradável, talvez mais cedo naquele dia; algo que Peter dissera, combinado com alguma depressão dela própria, em seu quarto, tirando seu chapéu; e o que Richard disse somou-se a isso, mas o que foi que ele disse? Ali estavam as rosas dele. As festas dela! Era isso! Os dois a criticaram de modo muito injusto, riram dela injustamente, por causa de suas festas. Era isso! Era isso! (WOOLF, 183 *Apud* JOHNSEN, 2011, p. 266)

É reconfortante se deparar com o olhar crítico de William A. Johnsen, no sentido de nos ajudar a perceber como Virginia Woolf consegue se utilizar da ficção para mostrar que os problemas enfrentados pelas mulheres dentro do sistema patriarcal não passam apenas pelo nível mundial ou global, são sentidos nas relações interpessoais. Johnsen mostra-nos como Woolf consegue traduzir experiências de tomada de consciência de sua personagem para seus leitores e leitoras, tornando a experiência da leitura também uma experiência de conhecimento concreto sobre as relações humanas.

Clarissa começa a responder às vozes que sabe que fariam contra suas festas discutindo a exata circunstância que Woolf representa em *A Room*. Clarissa sabe que o tom de leve desprezo de Peter e Richard toca num “instinto” de autoridade masculina (internalizado tanto em homens quanto em mulheres) para criticar Clarissa ou qualquer mulher como se fossem superficiais. Clarissa é uma das antecessoras humildes mas necessárias cuja resistência local e anônima possibilitam a crítica pública que Woolf dirige ao privilégio masculino em *A Room*. Ela ainda recorda, após esses anos todos, as críticas de Peter. Ela as decorou. Ela consegue repeti-las em sua mente; às vezes, elas se repetem sozinhas. Elas a

“deprimem”. Ela começa a responder às objeções que sabe que eles têm, uma por uma, e assim ela articula, em oposição a eles, o sentimento que a leva a dar festas. Ela sabe que Peter acha que ela é uma esnobe, e que Richard acha que ela é tola por arriscar sua saúde pelas “festas dela”. Sua resposta, provocada por seu menoscabo, é que ela “simplesmente gostava da vida” (p. 183)

Tendo conseguido responder-lhes, ela supera a si própria usando a força de suas vozes privilegiadas para criticá-la, a seu próprio favor. Ela pergunta a si própria (em nome deles), e lhes responde novamente explicando qual o sentido dessas palavras. (JOHNSEN, 2011, p. 266-267)

Clarissa consegue então perceber que se magoou com os comentários de Richard e Peter Walsh sobre suas festas, consegue repetir as perguntas que a incomodaram e respondê-las em seu pensamento e se fortalece, pois escapa da zona sombria do desejo mimético, do risco de começar a nutrir sentimentos baixos por seus modelos, os dois homens que criticaram seu gosto por oferecer festas. Johnsen retoma o sentido das festas para Clarissa com a pergunta, “para quem são oferecidas essas festas?” (JOHNSEN, 2011, p. 268) O trecho de *Mrs Dalloway* em que Woolf escreve uma resposta para o gosto de Clarissa por festas é belo, não só por ser bem escrito, por mostrar a vida interior do pensamento de Clarissa, mas por estar este mesmo pensamento dentro da perspectiva pós-sacrificial, rumo a um modo de ser não violento:

Ofertar apenas por ofertar, talvez. De todo modo, era o presente dela. Nada mais para ela tinha a mínima importância; ela não conseguia pensar, escrever, nem mesmo tocar piano. Ela confundia armênios e turcos; amava o sucesso; odiava o desconforto; tinha de ser apreciada; falava oceanos de *nonsense*; e, até aquele dia, pergunte-lhe onde ficava o Equador, e ela não sabia.

Ao mesmo tempo, que um dia sucedesse outro; quarta, quinta, sexta, sábado; acordar de manhã; ver o céu; andar no parque; encontrar Hugh Whitebread; e subitamente aparecia Peter; depois aquelas rosas; era o suficiente. Depois disso, como era inacreditável a morte! – que tudo acabasse, e ninguém no mundo inteiro viesse a saber como ela amara tudo aquilo; como, cada instante (...)

A porta abriu. (p. 185) (JOHNSEN, 2011, p. 268-269)

Em *To The Lighthouse*, o tema central da análise de Johnsen continua sendo a perspectiva mimética da reciprocidade violenta, mas dentro da perspectiva da relação entre pais e filhos. Woolf destaca em *A Room of One's Own* o impulso por aquisição e poder, unido à inferiorização das mulheres, que sustenta a autoconfiança masculina e que é transposto para as relações pessoais (e faz uma mulher escutar certos comentários e críticas de homens a seu respeito e precisar digeri-los como Clarissa em *Mrs. Dalloway*, reafirmando para si mesma o valor de suas festas e a celebração da vida).

Johnsen começa a análise de *To the Lighthouse* com uma carta de 11 de maio de 1927, escrita pela irmã de Virginia Woolf, Vanessa. Nesta carta, Vanessa comenta com Virginia que ficou impressionada com o retrato da mãe delas que Virginia conseguiu elaborar.

pareceu-me que, na primeira parte do livro, você fez um retrato de nossa mãe que é mais semelhante a ela do que qualquer coisa que eu jamais conseguiria imaginar que fosse possível. É quase doloroso vê-la ressuscitada assim dos mortos. Você fez que sentíssemos a extraordinária beleza de sua personalidade, o que há de ser a coisa mais difícil de fazer no mundo. Foi como encontrá-la de novo, mas comigo agora crescida, em termos iguais, e creio que não há feito criativo mais impressionante do que ter sido capaz de vê-la desse modo. Você também trouxe nosso pai com a mesma clareza, mas talvez, possa estar errada, isso não é tão fácil. Há mais coisas a que se agarrar. Ainda assim, parece-me que essa foi a única coisa a respeito dele que jamais deu uma verdadeira ideia. Então, veja, no que toca à pintura de retratos, você me parece uma artista suprema, e é tão estupeficante ver-se novamente face a face com eles dois que eu mal consigo pensar em outra coisa. Na verdade, nos dois últimos dias, eu praticamente não consegui ocupar-me das coisas cotidianas. (JOHNSEN, 2011, p. 271)

Johnsen reconhece que Virginia e Vanessa tinham uma relação atravessada por rivalidades e que o texto completo da carta de Vanessa está “entrecortado de toques de reserva, de disputa entre irmãos” (JOHNSEN, 2011, p. 271). Mesmo assim, o que salta aos olhos na carta é o impacto da ficção de Virginia Woolf sentido por sua irmã Vanessa: “Foi como encontrá-la de novo, mas comigo agora crescida, em termos iguais, e creio que não há feito criativo mais impressionante do que ter sido capaz de vê-la desse modo”. (JOHNSEN, 2011, p. 271) As impressões de Vanessa ecoam, no tom do texto, o processo atravessado pelos escritores romanescos e comentados por Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca*. Nas palavras de Johnsen, “Mas Vanessa confessa sem reservas que Virginia agora mudava radicalmente sua maneira de pensar a respeito de seus pais”. (JOHNSEN, 2011, p. 271) Johnsen observa ainda: “(...) Vanessa sente que seus pais foram ressuscitados dos mortos e que agora elas os encontra de igual para igual”. (JOHNSEN, 2011, p. 272)

Durante toda esta pesquisa, estarei pensando sobre o mimetismo, e mais especificamente sobre o desejo mimético, seus efeitos, o mecanismo do bode expiatório e os modos de escapar da reciprocidade violenta. Em sua análise sobre a ficção de Virginia Woolf, Johnsen nos mostra como a escritora inglesa passou ela mesma por um processo romanesco que se reflete em sua ficção e que foi de certo modo sentido por sua irmã Vanessa durante a leitura de *To the Lighthouse* e expressa na carta citada aqui anteriormente.

Johnsen recupera uma página do diário de Woolf escrita em 28 de novembro de 1928, pouco depois de Virginia ter dado as palestras em Newnham e em Girton, mostrando esse processo de tomada de consciência da rivalidade e de superação da mesma que foi vivenciado por Woolf.

A vida dele poderia ter acabado inteiramente com a minha. O que teria acontecido? Não haveria escrita, nem livros; – inconcebível. Eu costumava pensar nele e em mamãe diariamente; mas, enquanto escrevia *To the Lighthouse*, deixei-os de lado. E agora ele volta às vezes, mas de um jeito diferente. (Creio que isso é verdade – que eu era obcecada com ambos, não de maneira saudável; e que escrever a respeito

deles era um ato necessário). Ele retorna hoje mais como um contemporâneo. Preciso lê-lo algum dia. Pergunto-me se consigo sentir de novo, escuto sua voz, sei de cor?⁵⁷ (JOHNSEN, 2011, p. 272)

Johnsen explica o trecho anterior a seguir:

Woolf não é sentimental quanto à influência de seu pai; se a vida dele tivesse continuado, isso teria encerrado a dela. Em sua mente, escrever o romance dá a eles o devido enterro. O romance o convidara a retornar a sua mente como um igual, um contemporâneo, alguém que Virginia precisa ler. Então ela imagina como seria recordar o som da voz de seu pai por trás da prosa na página, enquanto ele andava de um lado a outro no terraço fora da janela da sala de estar em St. Ives, talvez. (JOHNSEN, 2011, p. 272-273)

A explicação acima está em profunda consonância com as discussões propostas por Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca*, e destaca uma vez mais o quanto a ficção, o exercício literário, o ato mesmo de escrever pode conduzir a consciência de um escritor para vias não reativas e não violentas, provocando uma mudança de rumo que ocorre na consciência do escritor dentro do processo da elaboração literária. A semelhança entre as discussões de Girard em *Mentira romântica* e essa conclusão de Johnsen sobre Woolf vencer o ressentimento contra o pai é tão nítida que nos remete aos esforços conquistados por outros escritores como Proust, que toma consciência do esnobismo de seu tempo e contexto, e Stendhal, que percebe os perigos da vaidade, ou Dostoiévski e Shakespeare, que em um nível mais profundo, descreveram os demônios internos e secretos do mimetismo. A investigação de Woolf, em certo sentido parece mais complexa, porque sendo mulher, mesmo que ela esteja imersa no mimetismo tanto quanto os homens, ela é atingida pela inferiorização sócio-cultural e histórica das mulheres desde o primeiro dia em que nasceu e consegue recusar o sentimento de revolta moral contra as violências masculinas, e atravessar e vencer os sentimentos baixos da zona sombria da mediação, tornando, com a ajuda da literatura e do ato de escrever, a figura potencialmente odiada de um pai em alguém a ser conhecido e lido.

Johnsen prossegue, enfatizando a relação entre o modernismo e a ficção de Woolf também dentro de uma perspectiva mimética, pensando nos conflitos entre pais e filhos/filhas, entre escritores-modelos e seus seguidores e pensando nos conflitos entre artistas que rivalizam com outros artistas de épocas e/ou movimentos ou ideais diferentes:´

Antes de escrever o romance, os pais dela são a ameaçadora influência que deixa os vivos obcecados com a morte. Woolf representa a principal descoberta dos grandes autores modernos (imediatamente pensamos no romance familiar de Joyce e de

⁵⁷ *Diary of Virginia Woolf*, p. 208.

Lawrence): que os pais desejam que seus filhos vivam, não que morram. O realinhamento estrutural da rivalidade como igualdade pacífica obtida pela escrita de Woolf é o momento redefinidor do modernismo. Os modernos inicialmente fingem uma integridade autogerada, a fim de proteger-se dos fogos da inveja (*les feux de l'envie*), da psicologia de rivalidade de seus antecessores, cujas vidas, como vividas, encerrariam as deles. Woolf devolve ao baralho essa última cartada fútil de modernização em prol do reconhecimento de que de algum modo ela foi possível graças a essa mãe, a esse pai. Como? E se sua mãe foi capaz de possibilitá-la, por que ela mesma não foi uma Virginia? (JOHNSEN, 2011, p. 273)

Para prosseguirmos com a análise de William Johnsen sobre o romance *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, proponho rever dois pontos importantes já anteriormente esboçados aqui. Destaco duas passagens de *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011), (livro que será tema do próximo capítulo): a primeira passagem revisa as reflexões de Girard sobre como a mimesis de apropriação e sobre como se deu o processo de hominização ao longo da história humana. Retornar a essa hipótese girardiana ajuda-nos a compreender a ligação entre *mimesis de apropriação*, derivada de relações miméticas, e o instinto de aquisição de que fala Woolf em *A Room*. A segunda passagem de James Alison descreve conflitos miméticos entre familiares. As duas passagens a seguir esclarecem pontos importantes da discussão aqui proposta. James Alison comenta a mimesis de apropriação e o processo de hominização na seguinte passagem:

Girard enuncia uma abordagem que comporta longuíssimo processo de hominização, um que se faz necessariamente dependente de sua compreensão sobre o desejo (a qual intuiu muito antes de enfrentar essa questão). A mimesis de apropriação já está presente entre os símios superiores e se expressa nos padrões peculiares de dominação e relações de subordinação encontrados nesses primatas. Entre eles, a presença de “prestígio” já indica que a rivalidade mimética sem objeto está de alguma forma presente. A mímica domina todo o comportamento primata, exceto o comportamento de apropriação: isso permite a manutenção da coesão grupal sob ataque. Torna-se então possível mostrar como a rivalidade mimética se intensifica entre os primatas superiores, cujo desenvolvimento é necessário para o processo de hominização. A intensificação desse padrão já bastante desenvolvido destrói, por completo, os padrões de dominação instintivos, o que acaba eventualmente detonando conflitos miméticos tão intensos que não é mais possível encontrar soluções instintivas ou diretas que permitam o restabelecimento da sociabilidade do grupo animal.

O momento-chave acontece quando a mimesis de apropriação, ao fazer que os membros da comunidade fiquem uns contra os outros, abre as portas para a escalada incontrolável de violência e antagonismos, precipitando a mimesis de oposição, a qual pode, em detrimento de uma vítima designada, unificar os membros do grupo. Esse momento corresponde a um limiar além do qual as sociedades meramente animais são impossíveis, ou seja, o mecanismo vitimário é o limiar da hominização. O primata que foi progressivamente se hominizando foi justamente aquele ser capaz de transformar a crescente escalada de violência, durante as fases cruciais de sua evolução biológico-cultural, numa força interna de desenvolvimento cultural. Nesse caso, à medida que a violência mimética crescia, também aprimorava a comunicação ritual e as proibições cada vez mais rigorosas dentro do grupo. O desenvolvimento de proto-instituições cada vez mais sofisticadas permitiu que a confluência entre mimesis e mecanismo vitimário possibilitou a Girard abarcar tanto a continuidade

do processo de evolução quanto a ruptura entre vida humana animal e cultural. A verdadeira ruptura são os assassinatos coletivos, resultando de crises miméticas sem precedentes, não um protoassassinato como Freud pensou, mas toda uma série deles, num processo que talvez tenha durado milhões de anos. A cada novo estágio de estruturação social pré-humana tivemos, em determinado momento, o desmoronamento da ordem social devido a uma nova e mais profunda crise mimética, o que, por sua vez, gerou uma resolução sacrificial – um assassinato – abrindo a possibilidade de se criar formas cada vez mais complexas de organização cultural, todas baseadas em proibições e rituais cujo intuito é proteger o grupo do caos disparado pelo acirramento da violência mimética. (ALISON, 2011, p. 44-45)

Poderíamos cruzar o exercício de Virginia Woolf em *A Room*, imaginando a criação da universidade desde os tempos de reis e rainhas até os empresários que enriqueceram com a indústria, e problematizando a situação da mulher e seu direito à propriedade (só tardiamente adquirido) com a hipótese girardiana sobre o processo de hominização pensando nos protoassassinados que estruturaram os estágios de organização pré-humana, com os desmoronamentos de diversas ordens sociais que sofreram crises miméticas resolvendo-as com a imolação de uma vítima e criando formas mais complexas de organização cultural em que as mulheres continuaram estigmatizadas e violentadas. Em *A violência e o sagrado*, Girard abre um horizonte importante para as feministas pensarem nos possíveis sacrifícios de mulheres que teriam acontecido ao longo do tempo durante o processo de hominização.⁵⁸

Woolf sabe que as mulheres sofreram diversas injustiças ao longo do tempo, mas ela recusa-se a condenar os homens e percorre um caminho de investigação através da ficção, elaborando a consciência de mundo de suas personagens livro após livro. Woolf investiga em *To the Lighthouse* os modos pelos quais os filhos e filhas podem superar a rivalidade com os pais. Pelo resultado técnico e temático que ela alcança, podemos acreditar que a escritora inglesa conhecia profundamente o mimetismo que atravessa as relações humanas e familiares e as dinâmicas de rivalidade no espaço familiar descritas por James Alison no trecho a seguir:

Os vários “eu(s)” mimeticamente formados e em formação podem viver em paz somente ao se relacionarem mutuamente como modelos, não como rivais. Portanto, isso pode acontecer sempre que houver bons cuidados parentais como quando a criança consegue receber uma forte noção de ser por meio de relações de amor, através das quais os pais sugestionam o ser da criança suprimindo suas necessidades e mostrando padrões de imitação que não as metam em confusão e que não produzam rivalidade, não entrando em disputa com as necessidades dos pais. Todavia, muitos pais jovens entram em profunda rivalidade com seus filhos e filhas tão logo se vejam alijados do centro das atenções de suas esposas; da mesma forma que acontece com irmãos mais velhos quando deixam de ser o centro do universo com a chegada de um irmãozinho mais novo. Na prática, mesmo os bebês que recebem cuidados

⁵⁸ Em *A violência e o sagrado* (1990), Girard afirma: “Da mesma forma que o animal e a criança, mas em menor grau, a mulher por causa de sua fraqueza e marginalidade relativa, pode desempenhar um papel sacrificial. É sem dúvida em razão disto que ela pode ser objeto de uma sacralização parcial, desejada e ao mesmo tempo rejeitada, desprezada e instalada sobre um “pedestal”. (GIRARD, 1990, p. 179-180)

amorosos, poupados de maiores rivalidades, diferem de outros bebês em grau, não em gênero. Todos já nascem num mundo em que o próprio desejo formador da consciência está impregnado de rivalidade advindo do processo de constituição da própria cultura humana anteriormente descrito.

Assim sendo, as sugestões parentais e ambientais estão sempre previamente condicionadas aos traços miméticos e reguladores do mundo, ou seja, gravitam em torno da mimesis de apropriação e do mecanismo vitimário, por meio dos quais toda identidade grupal e toda personalidade humana estável se fundam a fim de que possam existir. A sugestão parental “imite-me”, ou “seja como eu”, carrega em si a sugestão contrária “não seja como eu”, “não me imite”, o que introduz a criança ao mundo do duplo contraditório (*double bind*). Temos a sugestão simultânea do “faça” e “não faça”, que afeta a todos nós no que se refere à própria constituição de nossos seres. Um exemplo trivial, retirado de um estágio em que a criança já está razoavelmente formada, ilustra graficamente o que, de fato, começa a acontecer muito mais cedo, antes que objetos físicos entrem em ação: um brinquedo gracioso é dado à criança por uma mãe que antes mostrou como se brinca com ele. A mãe vai então até o fogão e coloca a chaleira no fogo. Quando ela retorna, três minutos mais tarde, descobre que a criança está tentando escalar o fogão até a chaleira e dá um grito de pânico ao antecipar que a chaleira pode virar e queimar seu filho. Como a criança poderia saber que a chaleira não é apenas outra versão mais interessante do gracioso brinquedo que recebera para brincar? A criança recebeu a mensagem “imite-me”/ “não me imite”. Ávida por agradar imitando, a criança foi subitamente lançada no mundo da rejeição e do fracasso em agradar, e seu desejo será sempre condicionado pelo duplo contraditório. Aprender que certas coisas são proibidas para nós porque nos falta a capacidade física para lidar com elas ou porque tocá-las nos machucaria é altamente complexo e envolve a capacidade de resolver as complexidades do duplo contraditório: “imite-me aqui neste caso, porque isso lhe fará bem”/ “não me imite agora, porque se você o fizer terá problemas.”

O resultado do duplo contraditório na criança é que cada “eu” já *está* misteriosamente em rivalidade com os outros; num primeiro momento temos uma rivalidade débil, devido ao abismo gigantesco existente entre modelo e discípulo, a impotência de uma criancinha diante de um adulto, mas que se toma cada vez menos débil à medida que a misteriosa mistura de nosso sentido de ser que recebe identidade e luta por se desenvolver começa a crescer junto com nosso corpo. O grau dessa mistura de ser, que recebe identidade e que luta por se desenvolver a si próprio depende, para seu ótimo equilíbrio, do nível de excelência do amor parental. Desde sua origem, o desejo é competitivo: querendo ter o que o outro tem *apesar* do outro; querendo ser o que o outro é *apesar* do outro. Esse padrão é confirmado e encorajado durante a infância e a adolescência. Onde o desejo é competitivo, qualquer objeto de rivalidade se torna rapidamente irrelevante. Um brinquedo gracioso, disputado por duas crianças, deixa de ser importante, pois o que está em jogo é ter o que o outro tem – o *outro* é mais importante do que o *que* esse outro *tem*. As coisas não ocorreriam dessa forma caso o desejo fosse linear, determinado por um objeto, em vez de ser triangular, baseado na imitação do desejo do outro. Certamente, a violência emerge a partir dessa mimesis de apropriação, e é assim que o desejo funciona em todos os seres humanos, desde a mais tenra infância em diante. A violência atrelada à mimesis de apropriação torna frágil toda vida social humana, e foi assim durante o transcorrer do longuíssimo processo de hominização. (ALISON, 2011, p. 47-48-49)

Assim, para prosseguirmos com a análise de William Johnsen, as explicações de James Alison sobre o processo de hominização, a *mimesis de apropriação* e a rivalidade dentro do seio familiar nos ajudam a compreender a superação que Woolf atinge em *To The Lighthouse*, diluindo a rivalidade mimética com seu próprio pai e fazendo com que as personagens da viagem ao farol também passem pelo mesmo processo.

Antes, porém, um esclarecimento sobre um conceito não mencionado anteriormente. O conceito de *double bind*, chamado também de “duplo contraditório” é usado por René Girard, que o extraiu do pensador inglês Gregory Bateson (1904 –1980). Em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, Girard explica esse conceito extraído da teoria da esquizofrenia desenvolvida por Bateson (GIRARD, 2008, p. 341) esclarecendo que Bateson estabelece uma relação entre a esquizofrenia e uma dupla mensagem contraditória que o pai ou a mãe emitiria constantemente para uma criança.

Há mães, por exemplo, que falam a linguagem do amor e do devotamento total, que no nível do discurso multiplicam os gestos de carinho, mas que cada vez que seus filhos respondem a esses sinais dão mostras, inconscientemente, de um comportamento que os repele; elas demonstram uma frieza extrema, talvez porque esse filho lhes lembre um homem, o pai dele, que as abandonou, ou por qualquer outra razão. A criança exposta permanentemente a esse jogo contraditório, a essa alternância de quente e frio, acaba perdendo toda confiança em relação à linguagem. Em longo prazo, ela pode se fechar a todas as mensagens lingüísticas, ou apresentar outras reações esquizofrênicas.⁵⁹ (GIRARD, 2008, p. 341-342)

O *double bind*, ou duplo vínculo, usado como conceito por Girard refere-se a um momento na relação entre sujeito e modelo em que o modelo tem medo que o discípulo o supere, e por isso passa a emitir sinais contrários, ora de satisfação com o desempenho do discípulo, ora de insatisfação. Vejamos o exemplo de Girard:

Tomemos como exemplo muito simples, o de mestre e seus discípulos. O mestre fica encantado ao ver os discípulos multiplicarem-se ao seu redor. Mas se a imitação for perfeita demais, se há o risco do imitador suplantar o modelo, o mestre muda sistematicamente de atitude e começa a se mostrar desconfiado, ciumento, hostil. Vai fazer de tudo para desestimular o discípulo e desencorajá-lo.

O discípulo não tem culpa, salvo a de ser o melhor dos discípulos. Ele admira e respeita o modelo; de fato, sem isso não o teria escolhido como modelo. Portanto, falta-lhe necessariamente o “recuo” que permitiria colocar “em perspectiva” aquilo que está acontecendo. Ele não reconhece no comportamento do modelo os sinais de rivalidade. Isso é ainda mais difícil pelo fato de o modelo trabalhar no sentido de reforçar essa cegueira. Ele dissimula da melhor forma possível a verdadeira razão de sua hostilidade.

É claro que esse é apenas um exemplo do inextricável *double bind* da imitação que se volta contra o imitador, enquanto o modelo e toda a cultura convidam-no expressamente a imitar. (GIRARD, 2008, p.340)

James Alison, na citação destacada anteriormente sobre os conflitos entre pais e filhos, demonstra que as situações em que a criança será aplaudida ou repreendida por imitar um adulto são imprevisíveis para a própria criança, mostrando assim como estamos fatalmente

⁵⁹ Girard indica, em nota de rodapé de *Coisas Ocultas: Gregory Bateson, Toward a theory of schizofrenia*, em *Steps to na ecology of mind*. p. 201-227. Ver também outros artigos dessa obra, especialmente “Minimal requirements for a theory of schizofrenia”, p. 244-270, e “Double Bind”, 1969, p. 271-278.

enredados em relações potencialmente conflituosas com nossos pais, pois diversas tentativas de imitação darão certo, como imitar a pronúncia correta de uma palavra, mas nem todas as palavras aprendidas serão aplaudidas, por exemplo, no caso de uma criança aprender a pronunciar perfeitamente uma palavra que é um palavrão.

Voltemos por fim à análise de *To The Lighthouse* feita por William Johnsen, tendo em mente o processo de hominização, a *mimesis de apropriação* e, sobretudo, as rivalidades entre familiares comentadas por James Alison há pouco.

Em *To the Lighthouse*, a família Ramsay está de férias. Logo no início da narrativa, Johnsen observa a postura do Sr. Ramsay, o pai: “o sr. Ramsay joga água em suas esperanças de um dia bonito, de um jeito que excede a fidelidade a um fato meteorológico”(JOHNSEN, 2011, p. 274). Vejamos a citação escolhida por Johnsen:

Houvesse à mão um machado, um atizador, qualquer arma que fizesse um buraco no peito de seu pai e o matasse, ali mesmo, James o teria pegado. Eram esses os extremos emocionais que o sr. Ramsay inspirava em seus filhos com sua mera presença; de pé, como agora, magro como uma faca, fino como sua lâmina, rindo sarcasticamente, não só pelo prazer de desiludir seu filho e de ridicularizar sua esposa, que era dez mil vezes melhor do que ele em todos os aspectos (na opinião de James), mas também com uma arrogância secreta quanto à precisão de seu próprio julgamento. O que ele dizia era verdade. Era sempre verdade. Ele era incapaz de inverdades; nunca alterava um fato; nunca mudava uma palavra desagradável para adequar-se ao prazer ou à conveniência de qualquer ser mortal, muito menos de seus próprios filhos, que, nascidos de sua carne, tinham de saber desde a infância que a vida é difícil; que os fatos não fazem concessões; e que se extinguiu a passagem para a terra fabulosa em que estão nossas maiores esperanças, que nosso frágeis gritos são engolidos pela escuridão (e nesse momento o sr. Ramsay esticaria a coluna e apertaria seus olhinhos azuis voltando-se para o horizonte), algo que requer, acima de tudo, coragem, verdade, e força para suportar. (p. 10-11) (JOHNSEN, 2011, p. 275)

Johnsen comenta que a situação de um filho com vontade de matar o pai arrogante é marcadamente e melodramaticamente freudiana e, em um *insight* perspicaz, Johnsen repara um lado cômico da ficção de Woolf: “A violência exagerada e teatral das emoções masculinas aqui demonstradas é outro exemplo do emprego cômico da psicologia freudiana por Woolf” (JOHNSEN, 2011, p.275). James, o filho, parece conhecer muito bem a arrogância de seu pai, o sr. Ramsay. De início, é difícil saber se ouvimos o que James diz a si mesmo ou o que o sr. Ramsay diz a si mesmo, e esse efeito, como observa Johnsen, reflete não uma fetichização da técnica do fluxo de consciência, mas as consequências mistas da intersubjetividade ou da interdividualidade, ou seja, da interação entre sujeitos e modelos e suas projeções. (JOHNSEN, op. cit., p. 276)

A relação entre o sr. Ramsay e a sra. Ramsay também é marcada pela arrogância do sr. Ramsay. O trecho a seguir pertence à parte três do romance, mostra James se tornando mais consciente da arrogância secreta de seu pai e lutando com o instinto que possui seu pai. (JOHNSEN, 2011, p. 277)

A irracionalidade extraordinária da observação dela, a tolice das mentes femininas, isso tudo o enraivecia. Ele atravessara o vale da sombra da morte, fora dilacerado, tremera; e agora, ela fugia dos fatos, fazia que seus filhos esperassem por aquilo que estava totalmente fora de questão, efetivamente mentindo.

Ele bateu com o pé no degrau de pedra. “Dane-se você”, disse. Mas o que ela tinha dito? Apenas que talvez estivesse tudo bem amanhã. Talvez estivesse. Não com o barômetro caindo e o vento para o oeste.

Buscar a verdade com essa impressionante falta de consideração pelos sentimentos alheios, rasgar com tanto descaso, com tanta brutalidade, os finos véus da civilização, era para ela um ultraje tão horrendo à decência humana que, sem responder, estupidificada e enceguecida, ela curvou a cabeça como que para deixar que o golpe do flagelo, o jorro de água imunda, caíssem sobre ela sem reação. Nada havia que dizer. Ele parou ao lado dela em silêncio. Muito humildemente, após certo tempo, ele disse que, se ela quisesse, ele iria perguntar à Guarda Costeira. Não havia ninguém que ela reverenciasse de modo como reverenciava ele. (p. 50) (JOHNSEN, 2011, p. 278)

Para Johnsen, mais uma vez encontramos na ficção de Woolf o “fato” da raiva masculina, mais forte do que os fatos da natureza, e essa raiva vem de uma particular obsessão do sr. Ramsay em provar sua verdade metafísica. Johnsen explica que o sr. Ramsay “acredita que a decepção é a verdade do desejo humano” (JOHNSEN, 2011, p. 278) e seu filho James já conhece esse discurso de cor, a ideia de que “o homem tem de suportar chegar à terra fabulosa em que suas maiores esperanças se afundam.” (JOHNSEN, 2011, p. 279) Johnsen explica a tensão entre James e o sr. Ramsay afirmando: “O sr. Ramsay protege com raiva uma verdade metafísica muito particular: ele quer que James reconfirme seu próprio senso de fracasso, que “aprenda” que a ciência meteorológica provará que vai chover no exato dia em que ele quer ir ao farol.” (JOHNSEN, 2011, p. 279) Por sua vez, a sra. Ramsay não discorda da “verdade” proferida pelo marido e curva a cabeça. À primeira vista, temos a impressão de que a sra. Ramsay é completamente submissa e que Woolf poderia, por exemplo, ter criado uma esposa menos pessimista ou menos subserviente, mas é o retrato dessa esposa e seu sofrimento que revela a nós um longo processo de conscientização das mulheres sobre a raiva masculina. Johnsen desfaz a impressão de que a sra. Ramsay seja uma personagem fraca, evidenciando o poder de sugestão e de conscientização da ficção de Woolf:

Woolf mostra-nos imediatamente como as relações pessoais são moderadas por formas sociais que funcionam como “instintos”, mas como a vontade pessoal pode modificar, por menor que seja, sua força bruta. O romance identifica-se com o

grande amor que os Ramsay têm um pelo outro à medida que se desenvolve dentro de um discurso social que hoje reconhecemos como desfigurante. Assim como em Mrs. Dalloway, Woolf encontrou um jeito de representar sem idolatria sua gratidão para com aqueles que ela reconhece como seus antecessores, e de mostrar seus limites sem condescendência. “Não conseguimos” sentir o arrebatamento de subserviência com que a sra. Ramsay ama o sr. Ramsay (“ela sentia que não era digna de atar o cadarço de seu sapato”) [p.51], mas sua própria vaga insatisfação, talvez articulada para outros, apenas subconscientemente, é a origem de nossa vontade mais eficaz de resistência. (JOHNSEN, 2011, p. 279-280)

Em seguida, Johnsen analisa a relação entre o sr. e a sra. Ramsay e descreve a força da esposa em recusar-se a dizer “eu te amo” ao marido.

Ao fim do dia, o sr. e a sra. Ramsay querem cada um uma coisa do outro; cada qual responde ao desejo do outro de um jeito que é meio-termo entre vontade pessoal e formas sociais internalizadas ou “instintos”. A sra. Ramsay quer a força de seu próprio pessimismo, e seu desejo pela viagem de amanhã ao farol, deixada à autoridade do marido. “É isso que ela queria – a aspereza da voz dele reprovando-a”, que para ambos significa, basicamente, que ninguém vai ao farol amanhã, mas que o casamento dos Rayleys, arranjado por ela, vai dar certo.

O sr. Ramsay quer que sua esposa lhe diga (antes que ele pergunte) que ela o ama. Outros personagens do romance acreditam que aquilo que está errado com os Ramsay é que a sra. Ramsay dá ao sr. Ramsay tudo o que ele quer. O que poderia haver de errado em ela dizer a ele que o ama? Por que ela não consegue? (JOHNSEN, 2011, p. 280)

A citação de Woolf escolhida por Johnsen sobre essa recusa é a seguinte:

Ele conseguia dizer as coisas – ela nunca conseguia. Era tão natural que fosse ele a dizê-las, e depois, por alguma razão, ele subitamente se incomodava com isso, e reclamava com ela. Chamava-a de mulher sem coração; ela nunca dizia que o amava. Mas isso não era verdade – não era verdade. Era só que ela nunca conseguia dizer o que sentia. Será que não havia um farelo no casaco dele? Nada que ela pudesse fazer para ele? (p.185) (JOHNSEN, 2011, p. 281)

Enquanto, de um lado, o sr. Ramsay “conseguia dizer as coisas”, o mesmo não acontece com a sra. Ramsay. Johnsen explica que “coisas” refere-se ao “buraco negro da linguagem comum, que representa tudo aquilo que os falantes não agüentam representar”. (JOHNSEN, 2011, p. 281) Johnsen explica então a recusa da sra. Ramsay em dizer “eu te amo” ao marido, que passa a insistir que ela o faça:

Como em Flaubert, o desejo moderno produz sujeitos que aprendem que tudo o que eles não possuem deve ser bom demais para eles, e que, portanto, essas são as únicas coisas que vale a pena possuir. Num mundo patriarcal, em que os homens determinam tudo (aqui, até mesmo o clima, a última fronteira referida em *A Room*, é apropriado, se não controlado), não há espaço livre em que uma mulher possa dizer a um homem que queira ouvir, de vontade própria, que ela o ama. Para o sr. Ramsay, isso se torna a única coisa que vale a pena possuir, mas esse desejo

inevitavelmente rima com todas as ordens coercitivas pronunciadas pelos homens em geral. Seria mais fácil indicar seu amor servindo-o. (JOHNSEN, 2011, p. 281)

O trecho do romance de Woolf que exemplifica essa tensão é o seguinte:

Você não vai me dizer nem uma vez que me ama? Era nisso que ele estava pensando, porque estava agitado, havia Minta, havia o livro dele, e já era o fim do dia, e eles tinham brigado a respeito de ir ao farol. Mas ela não conseguia fazê-lo; ela não conseguia dizê-lo. Então, sabendo que ele a estava observando, em vez de dizer qualquer coisa, ela se virou, segurando sua meia-calça, e olhou para ele. E, olhando para ele, começou a sorrir, porque ainda que ela não tivesse dito nada, ele sabia, claro que sabia, que ela o amava. Ele não poderia negar isso. E, sorrindo, ela olhou para fora da janela e disse (pensando consigo, nada no mundo se compara a essa alegria).

“Sim, você tinha razão. Amanhã vai chover. Você não vai poder ir.” E ela olhou para eles sorrindo. Porque ela triunfara novamente. Ela não tinha dito nada: mesmo assim ele sabia. (p. 185-86) (JOHNSEN, 2011, p. 282)

As relações de gênero implicam uma mistura de condições. Elementos como Minta, seu livro, a briga, o fim do dia “provocam” o desejo do sr. Ramsay de ouvir que sua esposa o ama, mas a sra. Ramsay resiste. “O ato fundamental de resistência da sra. Ramsay à tirania patriarcal está inextricavelmente entrelaçado com o grande amor que os Ramsay sentem um pelo outro.” (JOHNSEN, 2011, p. 282). O amor da sra. Ramsay e a resistência dela em dizer “eu te amo” são expressos no espectro das relações privadas e Woolf faz com que o romance transmita seus momentos mais apaixonados através do assunto mais trivial, o clima. (JOHNSEN, op. cit., p. 282) Através de uma expressão também trivial, “a sra. Ramsay não conseguia” dizer “eu te amo”, Woolf mostra que a esposa encontra o lugar onde não conseguia consentir, evitando chegar a um ponto de não poder mais fazer nenhuma concessão ao marido. (JOHNSEN, 2011, p. 282)

Johnsen sintetiza: “A consciência emerge da resistência primária, quando o ser está em jogo”. (JOHNSEN, op. cit., p. 282) A sra. Ramsay silencia completamente as dúvidas e os desejos do marido. Quando o narrador diz que ela tinha “triunfado novamente”, ele sugere que esse triunfo tem limites e que também qualquer consciência opositiva também é limitada. Afinal, que tipo de vitória é essa a de recusar-se a dizer “eu te amo”? Johnsen questiona: “será que todo triunfo depende da deferência verbal dela, como quando ela aceita, nesse momento, a previsão do tempo dele?” (JOHNSEN, 2011, p. 283). O autor questiona ainda: “E por que o sr. Ramsay não sabe de verdade que ela o amava, desde o último triunfo dela? Por que ele continua perguntando?” (JOHNSEN, 2011, p. 283) E por fim: “Ou será que seu pedido é na verdade uma súplica por simpatia, que ele finge não se sentir amado por ela a menos que ela diga o contrario?” (JOHNSEN, 2011, p. 283) Como leitores e leitoras, temos a impressão de

que tais triunfos são vagos e de que a pressão pela declaração de amor continuará. Johnsen esclarece:

Parte da fidelidade de Woolf à experiência humana é mostrar o valor provisório e temporário de todas as situações de reciprocidade. A resposta retardada do sr. Ramsay ao triunfo dela em amá-lo além de seus limites é reunir aqueles que são deixados dez anos depois para forçá-los a ir ao farol no dia seguinte. Lily, James e Cam herdaram a responsabilidade de opor-se à tirania do sr. Ramsay. Ao fim do romance, cada qual se reconciliou com os Ramsay, de um modo que antecipa a reconciliação que Vanessa e Virginia recebem de *To the Lighthouse*: coexistindo com seus pais como iguais, não como rivais. (JOHNSEN, 2011, p. 283)

Aqui a teoria mimética e a ficção de Woolf convergem, já que o romance da escritora inglesa não só retrata a raiva e o autoritarismo masculinos, mas também dirige a consciência dos leitores para as formas com que as personagens resistem a essa raiva e, ao mesmo tempo, apresenta o modo como cada filho trabalha essa rivalidade com o pai dentro de si. Aqui, já podemos falar em Virginia Woolf como uma escritora consciente das rivalidades miméticas e capaz de destacar o papel do modelo/mediador no centro da trama, neste caso, o modelo principal seria o sr. Ramsay e sua família (a esposa e os filhos) gravitando ao seu redor.

James, perto do leme esperando por seu pai para responsabilizá-lo pela falta de vento para velejar para o farol, ainda não atingiu a superação da rivalidade. No trecho a seguir, Woolf retorna ao tema da raiva masculina discutido em *A Room*. Já citamos o trecho de *A Room* em que Woolf comenta: “Sim, é verdade, eles tinham dinheiro e poder, mas somente ao preço de abrigarem no peito uma águia, um abutre, eternamente a arrancar-lhes o fígado e bicar-lhes os pulmões – o instinto de posse, o furor de aquisição (...)” (WOOLF, 1985, p. 253) Em *To the Lighthouse*, ela volta a essa imagem da ave representando a raiva, agora através da harpia:

Ele sempre guardara esse velho símbolo de pegar uma faca e atacar seu pai na altura do coração. Agora, porém, à medida que ele envelhecia, e ficava sentado observando seu pai numa raiva impotente, não era ele, aquele velho a ler, que ele queria matar, mas sim a coisa que descendia sobre ele – talvez sem que ele soubesse: aquela harpia súbita, feroz, de asas nas costas, com suas garras, com seu bico, todos frios e duros, que atacava e atacava (ele conseguia sentir o bico em suas pernas nuas, onde atacara quando ele era criança), e então ia embora, e lá estava ele de novo, um velho, muito triste, lendo seu livro. Ele mataria, atacaria no coração (...) a tirania, o despotismo, dizia – obrigando as pessoas a fazer o que não queriam, cortando seu direito de falar. Como é que qualquer um deles poderia dizer “Não vou”, quando ele dizia “Vamos ao farol, Faça isso, Pegue aquilo para mim”. As asas negras se abriam, e o bico duro rasgava. E então na manhã seguinte, lá estava ele lendo seu livro, e ele poderia melhorar – nunca se sabia – bem razoavelmente. (p. 273-74) (JOHNSEN, 2011, p. 284)

O *insight* de Woolf sobre a raiva masculina, em *A Room*, fala sobre o medo dos homens de serem ultrapassados e vencidos pelas mulheres, o medo de que o mito de

superioridade masculina seja ameaçado, o medo de que as mulheres exijam o que lhes foi tirado, e fala também sobre o impulso de aquisição, de conquistar cada vez mais territórios e expandir fronteiras, comandar, disputar, competir, apropriar-se deste ou daquele objeto.

Em *To the Lighthouse*, quando a raiva masculina aparece novamente, em uma situação de rivalidade entre pai e filho, Woolf está trabalhando contra a reciprocidade violenta, a acusação, o revide e a vingança, dentro do espectro familiar. Johnsen explica a orientação não violenta da prosa de Woolf com clareza, lembrando que a raiva precisa ser desmistificada:

Como sempre se permite à raiva que se explique a si mesma como motivo psicológico autossuficiente, toda expressão de opinião masculina, de qualquer força, sempre traz a ameaça potencial de uma violência súbita e inexplicável. A violência é sagrada. A violência do pai provoca a violência recíproca do filho; a surpresa da súbita raiva de um pai pacífico faz que a memória do filho exagere de maneira mítica a violência fundadora e também sua resposta imaginada: bicos e cimitarras tomam o lugar dos galhos e das tesouras, mais familiares. A versão enganadoramente comum do duplo vínculo (*double bind*) criado no filho pelo amor e pela raiva que se alternam no pai apreende a conexão de Girard da psicologia interdividual com a antropologia fundadora e com *l'écriture judéo-chrétienne* de modo não acessível por meio de uma releitura mimética de Freud. Woolf sabe que o afeto do pai, e não o ódio, opera a tirania sobre a sra. Ramsay, e agora sobre Cam, sobre James e até sobre Lily.

Para James, seu pai é o *tyrannos* cujas tradições violentas têm de ser combatidas em todo lugar onde ocorrem. Isso seria, é claro, a batalha ideológica contra “o patriarcado”, o bode expiatório de todo teórico. Se aprendermos a lutar como Woolf, então, por conseguinte, aquilo que podemos ganhar é outro tipo de pai internalizado, a memória viva de um pai amoroso, também (potencialmente) em toda parte. Se a violência do pai é uma influência cultural fundadora porque vem necessariamente antes da do filho, o mesmo vale para o amor do pai.

James começa bem, tentando pensar além da reciprocidade fútil de um parricídio imaginário. Ele compreende que sua resistência tem que voltar-se para a “coisa” que não precisa ser o pai, o “instinto” que anseia por dominar o ser do outro. Mas ele não encontrou o jeito. (JOHNSEN, 2011, p. 284-285)

Em seguida, Johnsen apresenta uma passagem que ilustra de forma muito sutil os sentimentos baixos de rancor e vingança que James nutria secretamente por seu pai.

Lá estava ele sentado com sua mão na cana do leme, sob o sol, olhando o farol, sem conseguir se mexer, sem conseguir afastar aquelas manchas de tristeza que se firmavam em sua mente uma após a outra. Parecia que uma corda o amarrava ali, e que seu pai havia dado-lhe um nó, e que ele só conseguiria escapar pegando uma faca e mergulhando-a (...) Mas naquele momento a vela lentamente deu a volta, lentamente encheu-se, o barco pareceu sacudir-se, e então a mover-se semiconsciente em seu sono, e então acordou e rompeu as ondas. O alívio foi extraordinário. Todos pareciam cair um para longe do outro novamente e a estar à vontade, e as linhas de pesca curvavam-se retesadas pelo lado do barco. Mas seu pai não se agitara. Ele apenas levantou sua mão direita de modo misteriosamente alto no céu, e deixou-a novamente cair em seu joelho, como se ele estivesse regendo uma sinfonia secreta. (p. 278-9) (JOHNSEN, 2011, p. 286)

William Johnsen destaca que os filhos do sr. Ramsay, James, Cam e Lily, começam a considerar seu pai de modo diferente, pensando em como eles poderiam viver em paz, não em conflito com ele. (JOHNSEN, 2011, p. 287) Os filhos do sr. Ramsay passam a enxergar a figura paterna para além da reciprocidade violenta e dos sentimentos baixos da zona sombria do desejo mimético, em que o pai é sempre um rival tirano e arrogante. “Eles vêem aquilo que Woolf viu que permitiu que ela escrevesse este livro, aquilo que a crítica contemporânea não ousa nos deixar ver, um patriarca misteriosamente reconfigurado para abençoá-los, não para tiranizá-los.” (JOHNSEN, 2011, p. 287)

Como afirmei, Woolf já sabia como culpar o patriarcado por oprimir as mulheres. Ele *oprime*, mas ela conseguiu reconhecer como ele também pode (numa medida bem menor) apoiá-las. Se ela tivesse aceitado a versão de bode expiatório dos patriarcas proposta pela teoria feminista contemporânea, ela mesma seria impossível de explicar. Woolf quer recuperar o grande desejo que todos os pais têm por todos os seus filhos: que eles vivam em paz, como um recurso cultural precioso demais para ser desprezado. (JOHNSEN, 2011, p. 287)

Ao chegar ao farol – aliás, o farol é uma excelente metáfora para a transformação dos sentimentos de rivalidade em sentimentos fraternos e afetuosos, implicando um oceano violento e sombrio de ondas de rancor que se dissolvem na espuma durante o processo da viagem rumo ao farol –, James e Cam, filhos do sr. Ramsay, conseguem enxergar juntos esse outro pai. (JOHNSEN, 2011, p. 287)

Ele se levantou e ficou na proa do navio, bem ereto e alto, para que o mundo inteiro visse, pensou James, como se ele estivesse dizendo “Deus não existe”, e Cam pensou, como se ele estivesse saltando para o espaço, e os dois levantaram-se para segui-lo quando ele pulou, com a leveza de um jovem, segurando seu pacote, em cima da pedra. (p. 308) (JOHNSEN, 2011, p. 288)

Os últimos conflitos do romance são travados entre Lily e o sr. Ramsay. Johnsen recorda que: “Em *Three Guineas*, Woolf recomenda que as mulheres entrem para uma sociedade de marginais que se recusam a participar dos mecanismos de espelho do patriarcado.” (JOHNSEN, 2011, p. 289) Johnsen adiciona ainda: “Lily é sua predecessora anônima e necessária. Lily ‘não conseguia’ dar ao sr. Ramsay a simpatia que ele queria”. (JOHNSEN, 2011, p. 289) A simpatia de Lily pelo pai é libertada quando o sr. Ramsay sai para o farol, “quando ele não precisa mais dela”. (JOHNSEN, op. cit., p. 289) O trecho a seguir descreve em detalhe a reorientação dos sentimentos corrosivos que a filha nutria pelo pai para sentimentos amorosos:

E então, ela recordou, houve aquela súbita revifcação, aquele súbito brilho (quando ela elogiou as botas dele), aquela súbita recuperação de vitalidade e de interesse por seres humanos comuns, que também passavam e que também mudavam (afinal, ele estava sempre mudando, e não escondia nada), chegando àquela outra fase final que era nova para ela e que tinha, como ela admitia, feito que ela se envergonhasse de sua própria irritabilidade, quando parecia que ele tinha se libertado das preocupações e das ambições, e que a esperança de simpatia e o desejo de elogios, que ele tinha entrado em outra região, que tinha sido levado, como que pela curiosidade, numa conversa muda, fosse consigo mesmo ou com outra pessoa, no início daquela pequena procissão para fora do próprio alcance. (p. 233) (JOHNSEN, 2011, p. 289-290)

Segundo Johnsen, “Lily reconhece no sr. Ramsay o bom pai que sua resistência ajudou a recuperar. Esse pai, que lidera os outros, abençoa o trabalho dela ao final”. (JOHNSEN, 2011, p. 290) Sobre Lily, Johnsen afirma ainda: “Ela é aquele tipo de antecessora anônima que possibilita que Woolf recupere a maldição de seu pai como uma bênção”. (JOHNSEN, op. cit., p. 292) Woolf revestiu figuras patriarcais de mistério enquanto a crítica moderna estava envolta em uma corrente desmistificadora (JOHNSEN, 2011, p. 292), talvez porque esse mistério ative a consciência dos leitores para o processo de saída da reciprocidade violenta para a fraternidade.

Johnsen comenta, por fim, sobre o feminismo ser desconstrutivo em seu método:

O feminismo é muitas vezes lido com outras formas contemporâneas de interpretação: os interesses das mulheres são considerados por teorias marxistas, psicológicas, e por outras teorias contrárias à opressão. Com menor frequência o feminismo é visto como forma de modernização cultural. O feminismo, assim como outros sistemas interpretativos modernos, é desconstrutivo em seu método, sempre dizendo ao analisando o que ele não sabe sobre seu próprio comportamento. *Madame Bovary* e *Dubliners* mostram-nos como funciona a interpretação moderna: a pior construção atribuída às intenções de uma pessoa é a que tem mais chances de ser considerada verdadeira, sob o risco de parecermos sentimentais, românticos, grosseiros. O grande movimento desconstrutivo do feminismo é extirpar a cumplicidade com o patriarcado, é denunciar a má-fé dos pais por toda parte.

Jane Marcus escreveu de modo convincente sobre como foi a maternidade, não a paternidade, que possibilitou Woolf como intelectual literária. As mulheres que ajudam Woolf a virar escritora são alheias à família patriarcal. Clara Pater, Janet Case, Violet Dickinson, Caroline Stephen, Margaret Llewelyn Davies são algumas das “solteironas e freiras” que tornaram Woolf possível.

Por mais esclarecedor que seja o texto de Marcus, há dois problemas que indicam que não podemos deixar essa explicação do modo como está. Primeiro, de onde vieram todas essas mulheres maravilhosas, se a análise feminista do patriarcado assassino da alma sugere que foram necessárias (pelo menos) cinco mulheres para fazer uma Virginia? Segundo, o que fazer com *To the Lighthouse*, e com seu olhar sentimental diante da família? Se Jane Marcus está certa, onde estão no romance as tias solteironas que geram uma Virginia?

O que poderia ser mais desafiador para uma feminista como Woolf do que admitir esses elementos de reciprocidade positiva entre ela e seu pai, diante da consciência crítica dominante, que desconstrói toda motivação até atingir seus fundamentos? Sem admitir os pais, as feministas propõem que elas mesmas são autogeradas, o que é a doença do modernismo. Woolf nos propõe um novo feminismo sem rivalidade e sem violência. (JOHNSEN, 2011, p. 294-294)

A conclusão do ensaio de William Johnsen é a seguinte:

Woolf explora outra parte dos problemas modernos causados pelo cuidado com as vítimas, outro modo como a compreensão que deveria nos compelir a acabar com a violência para sempre é seqüestrado pela violência. Woolf herda do feminismo de sua época o reconhecimento de que os homens impossibilitam que as mulheres escrevam e pensem – elas são vítimas do patriarcado. Ela está sempre disposta a colocar os homens no tribunal por aquilo que fizeram, mas ela também percebe que essa hipótese não pode explicar sua própria força – como foi que o patriarcado criou uma Virginia? E, mesmo que Virginia tenha sido criada primariamente por mulheres, como elas foram possíveis em condições sociais ainda piores?

Além disso, ela luta com o que é talvez o último vestígio da perseguição do bode expiatório: acusar os outros sem parar de perseguir bodes expiatórios. Ela reconhece a dificuldade primária do feminismo, que precisa empregar esse modo acusatório para obter justiça num sistema judicial, mas que também aprisiona a mente no ressentimento, afastando-a da liberdade de pensar nas coisas em si mesmas. O melhor momento de *A Room of One's Own* é quando Woolf se liberta da raiva vingadora.

As ficções de Woolf dão publicidade aos tipos de mulheres comuns que a tomaram possível. Assim, sua posição é simultaneamente pré-feminista, para mostrar como o feminismo tornou-se uma possibilidade, e pós-feminista, para demonstrar como seria o pensamento livre, além da necessária garantia dos direitos num sistema judicial, em que é preciso acusar os acusados. *To the Lighthouse* é a realização suprema, mostrando também como Virginia pôde descender do pai e também das mães. “Chegou a hora de nos perdoarmos mutuamente. Se esperarmos mais, o tempo não será suficiente.” (René Girard, *The Scapegoat*, p. 212) O perdão, como normalmente o entendemos, exige uma acusação prévia, mas Woolf, e modo magnífico, nos proporciona (de algum jeito) o lugar além do perdão. (JOHNSEN, 2011, p. 297-298-299)

Com a apresentação da análise de William Johnsen sobre a ficção de Virginia Woolf dentro de uma perspectiva teórica girardiana, recuperei um exemplo de análise literária que faz da teoria mimética um *guia*, que *se orienta* pelo prisma da teoria mimética, buscando ao mesmo tempo seu próprio olhar sobre as coisas e sobre a ficção. Inspirado pelas reflexões de Girard, tais como o desejo mimético, o mecanismo do bode expiatório, as possíveis saídas para além da rivalidade mimética, o perdão, a amizade, a comunhão, William Johnsen demonstra como a própria Virginia Woolf também passa por um processo de diminuição dos instintos de vingança e revide contra o pai e escreve *To the Lighthouse*, um romance que gira em torno dos integrantes da família Ramsays, quando pais e filhos saem de férias para um espaço ficcional em Hébridias Exteriores. Na verdade a história é baseada nas memórias de infância de Virginia Woolf e as férias em Saint Ives, Cornuália. (WOOLF, 2002, p. vi) A análise literária inspirada na teoria mimética feita por Girard em *Dostoiévski: do duplo à unidade* e as análises de William Johnsen em *Violência e modernismo* e Trevor Cribben Merrill em *O livro da imitação e do desejo: Lendo Milan Kundera com René Girard* tomam duas perspectivas ao mesmo tempo, pois consideram o vínculo entre vida e obra.

A seguir, proponho apresentar o conceito-chave da presente pesquisa, a *inteligência da vítima*, proposta pelo teólogo James Alison, que escreve em profundo diálogo com a perspectiva da teoria mimética, desta vez, do campo da teologia.

Depois de ter apresentado a teoria mimética de René Girard através de suas três intuições fundamentais, de comentar seu método de análise através de livros como *To Double business bound* e *Dostoiévski: do duplo à unidade* e de apresentar e a análise de William Johnsen que, orientada pela teoria mimética, consegue analisar tanto as proposições mais ensaísticas de *A Room of one's own* quanto a ficção de *To the Lighthouse* em diálogo com a teoria mimética, passo às reflexões de James Alison no intuito de mostrar como mesmo do campo da teologia é possível se orientar através da teoria mimética para pensar a relação entre vida e escrita, entre teoria mimética e vida cotidiana/espiritual.

Aqui, não se trata de defender subterraneamente o catolicismo, mas de apresentar outra análise orientada pela teoria mimética que, do campo da teologia e dos estudos bíblicos, ajuda-nos a compreender o vasto campo de relações e comportamentos contrários à violência que são sugeridos nos Evangelhos, e encontrados por pessoas comuns e por escritores romanescos ao longo de sua vida e ao longo da escrita de seus romances, como Girard discute em *Mentira romântica e verdade romanesca*. Os conceitos de *mímesis pacífica* e *inteligência da vítima*, esclarecidos a seguir, contribuem para pensarmos que escritores como Carson McCullers foram capazes de pensar sobre as dinâmicas violentas e de propor caminhos alternativos para além da vingança e do revide, rumo a relacionamentos amorosos e pacíficos.

2 JAMES ALISON: RENÉ GIRARD E OS ESTUDOS BÍBLICOS

When they say repent, repent

I wonder what they meant

Leonard Cohen

2.1 *Outsiders* e bodes expiatórios

James Alison escreveu dois livros fundamentais para as análises da presente pesquisa: *Fé Além do Ressentimento: fragmentos católicos em voz gay* (2010) e *O Pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011). Nestas duas obras, Alison dedicou-se a dois projetos importantes. Em *Fé Além do Ressentimento: fragmentos católicos em voz gay*, Alison aborda a tensão entre a violência e a compaixão através das dificuldades enfrentadas por homens e mulheres gays (ligados ou não à igreja) familiarizados (ou não) com o discurso religioso católico. Em *O Pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*, o teólogo dialoga com a teoria mimética para discutir o significado da ressurreição de Cristo e, dentro da mesma chave, a superação da rivalidade mimética. Qual a importância de tais discussões para as análises da ficção de Carson McCullers?

Como já mencionado, tanto Carson McCullers quanto René Girard preocuparam-se de forma marcante com a questão das vítimas em suas obras. McCullers privilegia personagens que podemos considerar *outsiders*, por possuírem um frágil elo com a comunidade a que pertencem, o que os torna potenciais bodes expiatórios. Por sua vez, Girard dedica-se a descrever as dinâmicas violentas que ocorrem justamente em torno de pessoas consideradas diferentes de seu grupo e que são acusadas de serem responsáveis por alguma crise social e imoladas, trazendo um retorno da ordem social através de sua morte e do efeito de paz que tal assassinato promove na comunidade.

A questão que se destaca aqui é a seguinte: quem são os *outsiders* na ficção de McCullers? E qual a definição de *outsider* a ser utilizada neste estudo? No caso girardiano, temos uma definição clara em *A violência e o sagrado* sobre quem eram as vítimas mais comuns de sacrifícios nas sociedades arcaicas sem estado formalizado:

Encontramos em primeiro lugar os indivíduos que apresentam um vínculo muito frágil ou nulo com a sociedade: os prisioneiros de guerra, os escravos, o *pharmakós*. Na maioria das sociedades primitivas, as crianças e os adolescentes ainda não iniciados também não pertencem à comunidade: seus direitos e deveres são praticamente inexistentes. Por enquanto, estamos lidando com categorias exteriores ou marginais, incapazes de tecer com a comunidade os mesmos laços que ligam seus membros entre si. Algumas vezes é o estatuto de estrangeiro ou de marginal, outras a idade ou a condição servil que impedem às futuras vítimas a plena integração na comunidade.

Mas o que dizer do rei? Ele não se situa no coração da comunidade? Sem dúvida, mas no seu caso é justamente essa posição, central e fundamental, que vai isolá-lo dos outros homens, colocando-o fora de qualquer casta. Ele escapa da sociedade “por cima”, assim como o *pharmakós* escapa dela “por baixo.” (GIRARD, 1990, p. 24)

James Alison, em *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* define vítima do seguinte modo: “A vítima é geralmente alguém que está à margem, um forasteiro, alguém portador de alguma espécie de deficiência física ou mesmo alguém que possua um destaque excessivo no grupo.” (ALISON, 2011, p. 49)

No caso de McCullers, boa parte de seus críticos observam que a autora privilegia personagens *outsiders*, marginais, como adolescentes *tomboys*, surdo-mudos, corcundas, alcoolistas, negros, homossexuais, judeus e crianças. Apesar de parecer óbvio, é importante destacar que a autora evita estabelecer uma polarização entre os “*outsiders* inocentes” e a “multidão violenta e má”. McCullers não é uma escritora romântica, seus personagens não enfrentam sozinhos uma multidão assassina sem que a autora tenha descrito as qualidades e também as falhas de um herói (como a srta. Amélia Evans em “The Ballad of the Sad Café”) e/ou as exceções dentro dessa multidão que não a condenariam. Como exemplo, temos a já comentada passagem da novela “The Ballad of the Sad Café” em que McCullers destaca três integrantes da comunidade que não participariam do linchamento da Sra. Amélia, abrindo nessa multidão uma fresta para comportamentos não violentos, mas compassivos.

No contexto da novela, como já discutido, um forasteiro aparece no armazém de uma poderosa comerciante de uma pequena cidade do Sul dos Estados Unidos dizendo que é seu parente e Amélia Evans, para a surpresa de todos, decide hospedá-lo. Depois de três dias, as pessoas da cidade começam a confabular sobre um suposto crime, dizendo que Amélia Evans teria assassinado Lymon, o corcunda forasteiro. O narrador então representa essa multidão violenta não de forma anônima, mas pontuando que essa mesma multidão potencialmente violenta, composta de habitantes de uma pequena cidade sulista, também era composta de pessoas que não linchariam Amélia.

Os *outsiders* de McCullers não são personagens estereotipadas, que agem apenas com bondade ou apenas com maldade e a multidão violenta de McCullers contém pessoas comuns

que não gostariam de ficar enredadas pelo contágio mimético. Amelia tem suas qualidades e defeitos, a multidão tem os fofoqueiros da cidade, mas também as pessoas que desejavam o bem de Amélia Evans. O modo como Carson McCullers trabalha essa complexidade na caracterização das personagens a aproxima dos escritores *romanescos*.

Apesar da fluidez dos termos *insider* e *outsider* poder indicar certa impossibilidade inicial de trabalhar com tais categorias, devemos lembrar que mesmo as categorias de *sujeito* e *modelo/mediador* propostas por Girard são completamente móveis e não estanques. O que temos que considerar ao lidar com a teoria mimética é justamente a fluidez constante que a atravessa. Somos tentados a nos considerar vítimas inocentes massacradas por um grupo ou uma multidão violenta (desconsiderando nossas responsabilidades pessoais e demais fatores envolvidos no contexto) e somos ao mesmo tempo tentados a conspirar contra outras pessoas, a descontar nossa violência em protagonistas socialmente mais fracos do que nós (desconsiderando nosso próprio potencial violento e outros fatores que, se considerados, poderiam ilustrar que a vítima não é a única responsável pela crise que se instalou no grupo).

Estamos sujeitos a ser transformados em bodes expiatórios sociais pelos outros, podemos ser culpados pelo fracasso de um projeto elaborado em grupo, podemos ser culpados por um problema do trânsito, podemos ser acusados e violentados injustamente, e ao mesmo tempo estamos sujeitos a perseguir pessoas como se elas fossem culpadas por crises que não conhecemos de forma integral. Portanto, não se trata de definir um *outsider* de modo a tratá-lo como uma “vítima pura”, estanque, isolada e incapaz de qualquer mal, ou que não pode ser responsabilizada em nenhuma instância pelo que lhe acontece, mas também não se trata de desconsiderar as forças violentas que recaem sobre as pessoas em determinadas interações sociais.

Howard S. Becker, em *Outsiders: estudos da sociologia do desvio* (2008) abre seu capítulo um com uma observação importante, assinalando que todos os grupos sociais estabelecem regras e tentam em determinados momentos e circunstâncias impor tais regras. De acordo com as regras sociais, algumas situações e comportamentos são tidos como “certos” e outros como “errados”. Quando uma regra é imposta e é infringida, a pessoa que presumivelmente desobedeceu essa regra pode ser vista como um *outsider*. Mas essa pessoa pode ter uma opinião sobre essa regra que diverge da opinião da maioria das pessoas. A pessoa considerada *outsider* pode não aceitar a regra que infringiu, pode pensar que os outros que a estão julgando não têm competência ou legitimidade para fazer esse julgamento. Becker complexifica mais ainda a questão pontuando: “Por conseguinte, emerge um segundo

significado do termo: aquele que infringe a regra pode pensar que seus juízes são *outsiders*”. (BECKER, 2009, p. 15)

O estudo de Howard Becker é interessante porque não coloca os *outsiders* como simples vítimas inocentes, e sim como agentes dotados de senso crítico e capazes de fazer escolhas conscientes. Becker destaca também que por vezes uma pessoa pode infringir uma regra por não conhecê-la. Assim, há uma série de fatores que por prudência podemos considerar a respeito de pessoas consideradas *outsiders*.

O livro de Howard S. Becker reforça a fluidez das categorias de *insider* e *outsider* prevenindo-nos contra visões maniqueístas e extremadas. No prefácio de *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*, Becker comenta que em 1960, a sociologia passava por um período de reavaliação em que estruturas teóricas mais antigas estavam sendo avaliadas e criticadas. (BECKER, 2009, p. 10) O crime e as formas de transgressão ainda eram estudados por sociólogos da época que procuravam explicar as causas de comportamentos antissociais, como o consumo de álcool, crime, uso de drogas, má conduta social e outras contraversões, atacando a psique das pessoas que apresentavam mau comportamento (BECKER, op. cit., p. 10), de forma unilateral e, eu diria, mais ingênua e moralista. Outros sociólogos explicavam que os jovens da classe trabalhadora eram ensinados a acreditar no “sonho americano” de mobilidade social ilimitada e depois encontravam empecilhos como a falta de acesso à educação e procuravam métodos desviantes de mobilidade social como o crime. Tais teorias não satisfaziam os sociólogos de uma nova geração, que para Becker eram menos conformistas e mais críticos em relação às instituições da época, mais dispostos a considerar que o sistema de justiça criminal podia cometer erros, e menos propensos a enxergar criminosos como pessoas essencialmente e eternamente más.

Os sociólogos dessa nova geração procuraram respostas. Alguns, segundo Becker, buscaram abordagens marxistas enquanto outros, como o próprio Becker relata, buscaram teorias sociológicas fora de moda. Becker comenta que era importante perguntar quem estava definindo quais atividades como criminosas, uma pergunta que escapava por vezes a alguns pesquisadores ao longo da tradição sociológica mas que alguns pesquisadores começaram a fazer. Assim, alguns pesquisadores foram percebendo que ser chamado de criminoso e ser um criminoso por algo que a pessoa tinha feito eram ações não necessariamente ligadas. A conexão podia existir, mas não era garantida ou automática. (BECKER, 2009, p. 12)

Outra ideia oriunda dessa tradição era considerar que todas as pessoas que estavam envolvidas em determinada situação contribuíam para o que acontecia nela. Se a investigação sociológica devia incluir a todos, as pessoas que definiam o que era crime começaram a fazer

parte das pesquisas e o pesquisador não poderia simplesmente aceitar o que tais pessoas diziam que era um crime por seu significado manifesto ou usar esse dado como base para um trabalho seguinte, o que produzia, para Becker, resultados interessantes e originais (BECKER, op. cit., p. 12) Becker não define a abordagem do desvio como uma revolução, mas sim como uma contrarrevolução que reorientou a pesquisa sociológica nesta área a um caminho certo. (BECKER, op. cit., p. 12)

A conexão que aqui ainda parece sutil entre o trabalho de Howard S. Becker e a teoria mimética fica mais clara já no prefácio de seu livro, quando Becker dá o seguinte exemplo:

Falar sozinho na rua (a menos que você esteja segurando um telefone celular) será visto como incomum e levará as pessoas a achá-lo um pouco esquisito, mas, na maioria das vezes, nada será feito com relação a isso. Ocasionalmente, essas ações fora do comum incitam de fato os outros a concluir que você pode ser um “doente mental”, e não apenas “grosseiro” ou “esquisito”. Nesse caso, sanções podem entrar em jogo, e lá vai você para o hospital. (BECKER, 2009, p. 13)

Nesta situação destacada por Becker, uma pessoa que fala sozinha na rua, se mal interpretada por uma determinada pessoa ou autoridade, pode acabar internada em um hospital psiquiátrico. Aqui, a pessoa é acusada de ser louca e é então vítima de um crime, mas o crime é cometido da parte da autoridade policial que infringe os direitos humanos e individuais, interpreta “falar sozinho” como “estar louco” e toma as medidas legais necessárias sem investigar os fatos ou questionar seu próprio julgamento sobre a questão. Pensando da perspectiva girardiana, uma pessoa dotada de alguma autoridade pode passar a descontar sua violência em uma vítima substitutiva que, como bem define Girard, pode estar apenas passando pelo caminho.⁶⁰

A necessidade de evitar uma visão perseguidora sobre os criminosos (culpados ou inocentes) parece importante aqui, não só em relação aos rumos que a tradição sociológica foi tomando, mas como abordagem de pesquisa na área do Direito (investigar como são conduzidas investigações, como são interpretados os crimes, como são considerados e julgados determinados desvios) e como ponte para elaboração de futuras propostas e projetos políticos que divulguem a teoria mimética e reafirmem sua importância, por exemplo, nos

⁶⁰ Em *A violência e o sagrado* (1990), Girard pontua sobre a vítima substitutiva: “Afirma-se frequentemente que a violência é “irracional.” No entanto, não lhe faltam razões: ela consegue inclusive encontrar algumas muito boas quando quer irromper. Mas por melhores que sejam, estas razões nunca devem ser levadas a sério. A própria violência vai deixá-las de lado, assim que o objeto inicialmente visado sair de seu alcance e continuar a provocá-la. A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando ao seu alcance.” (GIRARD, 1990, p. 13)

grupos de representantes municipais de idosos, mulheres, homossexuais, em julgamentos e procedimentos jurídicos. Muitos desdobramentos interessantes podem surgir da intersecção entre Direito e teoria mimética tendo em vista as queixas das mulheres, gays, travestis e transexuais vistos como potenciais bodes expiatórios⁶¹ de um lado, e a violência *interdividual*, a violência familiar, a violência conjugal, a violência policial e a violência institucional de outro, sem contar a violência social que pode por contágio começar com um mal-entendido, boato ou fofoca e terminar na execução, linchamento público de vítimas inocentes acusadas injustamente de um crime que não cometeram ou em contextos semelhantes em que a multidão deixa-se enredar pelo contágio mimético, o que pode acarretar o assassinato de pessoas comuns e inocentes.

O exemplo de Becker pode ser pensado dentro da perspectiva dos estudos de gênero. A teórica Judith Butler (1956-), autora de *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990)⁶² apresenta uma fala que dialoga com o exemplo de Becker. Durante uma entrevista, a autora relata um crime ocorrido contra um garoto manco na cidade de Maine que nos mostra o mesmo problema sob uma perspectiva de gênero:

“Tem uma história que veio a público, acho que oito anos atrás. Um jovem que vivia em Maine, ele andava nas ruas nesta pequena vila onde ele viveu sua vida toda. E ele caminhava, andava, como a gente diz, rebolando, mexendo os quadris para um lado e para o outro, balançando, de um jeito “feminino”. E ele cresceu, ficou mais velho, com quatorze, dezesseis anos, e seu jeito de caminhar rebolando ficou mais pronunciado e ele se tornou mais dramaticamente feminino. E ele começou a ser humilhado pelos meninos da cidade em que vivia. E então logo dois ou três meninos interromperam seu caminho e começaram a brigar com ele e então atiraram ele da ponte e o mataram. Então nós temos que nos perguntar: por que alguém é morto pelo jeito que anda? Por que este jeito de caminhar é tão perturbador para os outros meninos que eles sentiram que deveriam negar essa pessoa, eles deveriam apagar os vestígios desta pessoa, eles deveriam parar aquele andar de qualquer jeito. Eles deveriam erradicar a possibilidade daquela pessoa andar novamente. Parece para mim que nós estamos falando de um extremo e profundo pânico ou medo, de uma ansiedade que está presa às normas de gênero. É como se alguém dissesse: ‘você deve respeitar as normas da masculinidade, pois, do contrário, você morrerá.’ ‘Eu mato você agora porque você não me respeita’. Nós temos que começar a questionar qual é a relação entre se submeter, se adequar à norma de gênero e coerção”.⁶³

⁶¹ Como exemplo de pesquisas que relacionam violência de gênero e teoria mimética, temos a tese de Maria Cristina S. Furtado, intitulada “A inclusão efetiva de todas: Uma leitura teológica da violência de gênero sob o prisma do mimetismo de René Girard e da ética da alteridade de Emmanuel Lévinas (2017)

⁶² *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) foi traduzido por Renato Aguiar como *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (Civilização Brasileira, 2017)

⁶³ Judith Butler, depoimento em vídeo. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=x11A31NX5MM> Acesso: 20/07/2017.

Tanto a passagem de Becker sobre o perigo de ser mal interpretado como criminoso por se estar falando sozinho na rua e poder ser internado em um hospital psiquiátrico, vítima de um crime cometido por uma autoridade (a polícia ou os empregados do hospital), quanto a fala de Butler sobre um crime que ocorreu porque o gesto de mancar de um adolescente foi interpretado como “feminino” despertam a nossa atenção para toda uma área de pesquisa que tem se desenvolvido aos poucos no Brasil: a relação entre a justiça, as instituições judiciais, o Estado e a violência ou, mais especificamente, a relação entre a teoria mimética e áreas como a Teologia, as Ciências Sociais e o Direito⁶⁴ que podem dialogar muito bem com perspectivas centradas em questões de gênero.

Além disso, podemos pensar o problema de gênero e sua relação com o sistema judiciário que foi criado e constituído por homens e é prioritariamente regido por homens, mas que está mergulhado, como a sociedade também está, dentro de uma concepção machista em que as mulheres muitas vezes não são consideradas vítimas de crimes, mas coadjuvantes de seus algozes. Por exemplo, mulheres estupradas são culpadas por pessoas que expressam publicamente que elas foram atacadas por vestirem roupas atraentes ou andarem em lugares inóspitos, mulheres agredidas por seus pais, filhos, maridos ou compaheiros são consideradas agressoras de seus algozes em casos de violência doméstica, responsáveis subliminarmente por suas agressões por, por exemplo, terem feito algo e provocado ciúmes e uma ira agressiva justificável, ou podem ainda ser consideradas unilateralmente como pré-depressivas, masoquistas, submissas, codependentes e incapazes de se livrarem da situação de abuso e de estarem implicitamente sendo coniventes com seu agressor⁶⁵. Casos de abuso de autoridades policiais contra advogadas que defendem mulheres vítimas de algum crime ilustram o problema do machismo institucional.⁶⁶

⁶⁴ Como exemplo de um trabalho que articula a área do Direito e a teoria mimética, temos “O linchamento de Guarujá e a violência mimética de René Girard”, de Letícia de Souza Furtado e Wilson Franck Junior publicado no Blog Miméticos <http://renegirard.com.br/blog/?p=161> Acesso: 31/01/2019. No referido artigo, seus autores comentam o linchamento de Fabiane Maria de Jesus, de 33 anos, linchada em Morrinhos 4, no dia 3 de maio de 2014, que passou a mão na cabeça de uma criança e lhe ofereceu uma fruta. Alguém teria visto a cena e apontado Fabiane como “a bruxa da internet”, tomando Fabiane por uma figura supostamente semelhante a ela, representada em um retrato falado na rede. O julgamento apressado de alguém como criminosa provocou um linchamento real de Fabiane por uma multidão que a confundiu com uma criminosa.

Fonte: <http://renegirard.com.br/blog/?p=161> e

https://www.academia.edu/12515154/O_Linchamento_de_Guaruj%C3%A1_e_a_viol%C3%Aancia_mim%C3%A9tica_de_Ren%C3%A9_Girard Disponível em: 16/06/2018

⁶⁵ Aqui, não se trata de ignorar a responsabilidade das vítimas, mas de mostrar que mesmo que elas tenham de forma inconsciente ou não se engajado em relacionamentos destrutivos, não podem ser as únicas culpadas pela violência de seus agressores, como sentenciam o senso comum.

⁶⁶ Como exemplo, temos o caso da advogada Carla Beghini Pinheiro, presa no dia 12/10/16 ao defender uma vítima de espancamento e seu filho.

O exemplo de Becker mostrado algumas páginas atrás, sobre um transeunte que termina internado como louco por ser mal interpretado parece distante de nosso raciocínio, mas tal exemplo abre um precedente para falarmos desse tipo de abuso de poder policial ou jurídico e sobre a violência institucional que pode ter implicações muito graves no caso das mulheres e homossexuais se considerarmos o machismo estrutural. Neste trabalho, minha posição como estudiosa é delicada, pois me recuso a olhar para a vida de Carson McCullers desconsiderando a violência que ela sofreu em sua relação pessoal com Reeves McCullers⁶⁷, a violência que ela sofreu com críticos que menosprezaram seu trabalho e a violência que ela sofreu por ser quem ela era, uma escritora que recusava a aparência e o papel da *Southern lady*. Ainda assim, pretendo evitar a solução fácil de canonizá-la, de transformá-la em uma mártir, em uma vítima indefesa, e pretendo também evitar perseguir as pessoas que se relacionaram com ela. Dessa forma, revelo em minha postura uma tentativa de seguir a teoria mimética como pessoa, como leitora, como estudiosa, e também como crítica literária. Desprende-se daqui uma discussão sobre o efeito da teoria mimética na atuação dos críticos literários, se considerarmos o efeito da conversão não estritamente religiosa que a teoria mimética engendra.

2.2 Os efeitos da teoria mimética na atuação de críticos literários

Como veremos neste trabalho, a posição do crítico literário se beneficia da teoria mimética, no sentido de que tal teoria pode ajudar o crítico a incorporar a teoria mimética em sua atitude crítica auxiliando-o a evitar enaltecer o escritor (que ele está pesquisando e estudando há tanto tempo) como um mártir, um herói ou uma “vítima idealizada” e ajudando o crítico a evitar, por outro lado, culpar e perseguir o escritor que ele estuda ou as pessoas que conviveram com aquele escritor. Desprende-se daqui que a teoria mimética pode promover um “contágio benéfico” – que é a conversão não estritamente religiosa de que fala João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica* – não só em nível pessoal (ou *interdividual*, nos termos girardianos) mas também em nível crítico e metodológico.

Fonte: <https://paranaportal.uol.com.br/cidades/policial/advogada-vai-defender-mulher-que-estava-sendo-espancada-e-e-presa-em-curitiba/> Acesso: 16/06/018

⁶⁷ Em diversas biografias da autora, há menções a brigas frequentes entre o casal. Contos como “Instant of the Hour After” (1971) e “Who Has Seen the Wind” (1956) abordam o tema da violência conjugal e a própria morte de Reeves, que queria cometer suicídio e convocou Carson a fazer o mesmo indicam possíveis abusos e assédios.

Explico-me. O conhecimento da teoria mimética pode 1) orientar-nos a uma conversão religiosa na chave do cristianismo e 2) orientar-nos a uma conversão não estritamente religiosa, quando orienta-nos a passar a evitar conflitos diretos com nossos modelos. A compreensão e a incorporação da teoria mimética em nossa vida cotidiana pode promover uma auto-avaliação constante de nossas próprias ações, fazendo com que passemos a perceber o mecanismo da rivalidade mimética como uma tentação recorrente e fazendo com que passemos a tentar adotar posturas menos vingativas e rancorosas com as pessoas próximas que admiramos, como professores, chefes e amigos. Esse processo ocorre na medida que conhecer o “problema”, ou seja, nossa própria violência, nosso próprio orgulho (o pecado original na concepção cristã) traz a possibilidade de avaliar se estamos e quando estamos continuamente perseguindo alguém ou nos tratando como vítimas (percepção inscrita na expressão “a inteligência da vítima” proposta por James Alison).

Retomando o argumento anterior, dentro do espectro de nosso trabalho como críticos literários, o conhecimento da teoria mimética pode orientar-nos 1) rumo a uma conversão cristã 2) a vigiar não só nossas próprias ações (o que não é pouco) mas também 3) a observar as narrativas que contamos sobre nossos objetos de pesquisa, sobre os autores que estudamos, evitando o maniqueísmo e a rivalidade, a reciprocidade violenta e os sentimentos baixos de ressentimento e vingança que podem migrar de nosso psiquismo, de nossas vidas e relações pessoais, ou de nossa paixão pelo objeto da pesquisa para o cerne de nossas próprias análises. Há, portanto, uma reorientação ontológica que pode ser vista como um “efeito” da teoria mimética, e que afeta nosso próprio modo de leitura, de interpretação, de escrita e pesquisa sobre nossos objetos e – por que não? – sobre nós mesmos.

Assim, conhecer a teoria mimética promove uma conversão 1) religiosa, no sentido de conversão ao cristianismo como doutrina que responde a problemas antropológicos e existenciais fundamentais 2) pode orientar-nos a uma conversão não estritamente religiosa, no sentido de uma reavaliação de nossas próprias ações, buscando evitar conflitos diretos com nossos modelos e 3) pode promover também escolhas e redirecionamentos metodológicos e críticos sobre nossos objetos de estudo, facilitando posturas críticas menos maniqueístas, afastando o crítico de julgamentos apressados e rígidos e orientando-o a visões e interpretações mais compassivas e mais livres de raivas, rivalidades e da reciprocidade violenta que está cravada em nosso psiquismo e em nossos comportamentos e reações.

2.3 *Outsiders* em Howard S. Becker e René Girard

Voltando ao livro de Becker e aos *outsiders*, o esforço do sociólogo estadunidense com seu trabalho parece caminhar na mesma direção dos estudos de Girard, no sentido de não condenar apressadamente os algozes e os criminosos, mas propor um estudo tanto sobre os critérios de rotulação dos criminosos por parte das autoridades quanto um estudo sobre os motivos que impulsionam certos desvios praticados por pessoas consideradas desviantes, adicionando matizes de cinza a problemas que estavam sendo vistos sob a ótica maniqueísta do preto e do branco.

Justifica-se assim a presença e o comentário do estudo de Becker nesta tese, já que ao falar de *outsider*, assim como Carson McCullers, Becker evita a posição de perseguidor e a posição de mártir e complexifica o problema do crime adicionando a perspectiva do desvio, que combina bem, aliás, com o termo “conversão” na perspectiva da teoria mimética, no sentido de nos desviarmos de conflitos diretos com nossos modelos convergindo para vias não-reativas e para relacionamentos mais pacíficos. A perspectiva do desvio evita assim gestos apressados de condenação de inocentes e convida-nos a olhar com novo olhar para cada questão que envolve o enquadramento de determinada atitude como desviante. Desviante para quem? Por quê? São as perguntas que a perspectiva do desvio propõe.

Na teoria mimética, segundo Girard, o bode expiatório situa-se em uma posição paradoxal de ser ao mesmo tempo *insider* e *outsider*: suficientemente *insider*, integrado à comunidade para ser um substituto de um rival mimético e suficientemente *outsider* para ser uma vítima de violência que é projetada através do contágio mimético de todos unidos contra um.⁶⁸ Assim, aproveitando a inspirada lucidez de Becker que recusa-se a rotular *outsiders* de forma moralista e busca compreender o contexto de cada infração e o que ela significa para os atores implicados na infração (tanto para o infrator quanto para quem julga a infração), a leitura da ficção de McCullers também orienta-se para uma perspectiva não maniqueísta, em

⁶⁸ James Alison e Wolfgang Palaver (ed), *In: The Palgrave handbook of mimetic theory and religion*, New York, Palgrave Macmillan, 2017, p. 502. No capítulo “Religious conflicts in the Contemporary World”, de Vern Neufeld Redekop, temos: “The scapegoat is in the paradoxical position of being both insider and outsider, says Girard – enough of an insider to be a substitute for each mimetic rival and enough of an outsider to be a victim of violence that is projected through a mimetic contagion of all united against one.” (REDEKOP, In: ALISON; PALAVER, 2017, p. 501-508) Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=GLo6DwAAQBAJ&pg=PA502&dq=james+alison+insider+outsider&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjhlcLoh9nbAhVGIZAKHagNBYSQ6AEIMDAB#v=onepage&q=james%20alison%20insider%20outsider&f=false> Acesso: 16/06/2018

que ao invés de dividir os personagens em bandidos e mocinhos, investigaremos as complexidades de cada personalidade e das situações em que as personagens estão envolvidas.

Esse tipo de esforço de consciência que venho discutindo aqui demanda que voltemos então a James Alison. Em *O Pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*, Alison desenvolve uma expressão chamada “inteligência da vítima” que será bastante utilizada neste estudo. A seguir, destaco os comentários de René Girard sobre o livro de James Alison e retomo as discussões de James Alison sobre o pecado original, encaminhando a discussão para a expressão “inteligência da vítima”.

A discussão a seguir ajuda-nos a compreender a importância que Carson McCullers concede aos *outsiders* em sua ficção e a ligação entre narrativas de violência contra inocentes e a teoria mimética.

2.4 Investigando o pecado original: primeiros esclarecimentos

Na apresentação de *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*⁶⁹, René Girard explica que James Alison escolhe o pecado original como sujeito principal de seu livro (ALISON, 2011, p. 9). Girard reconhece que o pecado original foi e ainda é mal compreendido por muitas pessoas, dentro ou fora da igreja. Como o fato de descender de Adão e Eva nos torna culpados do pecado dos nossos primeiros pais, o texto desse dogma, para Girard, sempre foi usado contra a igreja católica. Muitas pessoas só enxergam nesse dogma uma alusão ao ato sexual e, por isso, uma prova de obscurantismo. Girard afirma que com essa ideia do pecado original em mente, os “filósofos” do século XVIII tentavam convencer seus leitores de que padres desonestos ocupam-se de aterrorizar populações de crentes para manter nelas uma dominação injustificável (GIRARD *In*: ALISON, 2011, p. 9-10)

Girard defende James Alison e afirma: “Ele não confunde a ideia de pecado original com uma manobra sórdida usada para aterrorizar as pessoas simples.” (GIRARD *In*: ALISON, 2011, p. 10) Além de valorizar as reflexões de Alison, Girard destaca a importância do pecado original, visto não como uma fábula de horror e sim como um caminho: “Longe de procurar suscitar o terror, o pecado original é a base indispensável de toda doutrina da

⁶⁹ Na introdução de *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011), James Alison afirma: “Este livro nasceu como dissertação de doutorado apresentada na Faculdade Jesuíta de Teologia em Belo Horizonte, Brasil” (ALISON, 2011, p. 27)

salvação.” (GIRARD, *In*: ALISON, 2011, p. 10) Girard reconhece que Alison recorre à hipótese mimética para embasar sua reflexão sobre o pecado original, destacando a natureza imitativa de nossos desejos. Vejamos a explicação que Girard apresenta sobre o problema do caráter mimético do desejo e seus efeitos nas relações humanas:

Para desejar, o ser humano precisa sempre de um modelo, e o objeto que esse modelo deseja o imitador também o deseja. Se esse objeto for único, um ser querido, por exemplo, não podemos desejá-lo também sem afetar nossas relações com esse modelo, que o designa como nosso desejo ao mesmo tempo que ele próprio o deseja. Ao afeto natural dos homens entre si se mistura facilmente um espírito de rivalidade que, num momento ou outro, envenena a existência da maioria dos homens. (GIRARD *In*: ALISON, 2011, p. 10-11)

Girard renomeia a violência humana, especificando-a: “A violência especificamente humana é a *rivalidade mimética*, estruturada de tal forma que os rivais se excitam reciprocamente, redobrando sempre o desejo e o ódio.” (GIRARD *In*: ALISON, 2011, p. 11) Recorrendo ao exemplo de um bebê que minutos após seu nascimento já imita o sorriso que os adultos lhe dão, Girard acentua a ideia de que o mimetismo é inato aos homens e mulheres, e “é a fonte e o recurso de toda aprendizagem do homem” (GIRARD *In*: ALISON, 2011, p. 11) Em seguida, Girard relaciona o desejo mimético com o pecado original, percurso reflexivo que James cumpre em seu livro. Mesmo sem acreditar em Deus é possível compreender que os homens têm se envolvido em conflitos miméticos ao longo do tempo e que a Bíblia pode ser lida como um texto que nos alerta sobre esse problema. Sobre o mimetismo, Girard afirma:

É ele, sem sombra de dúvida, o ponto de partida da maioria dos conflitos. Pelo fato de imitarmos fielmente o nosso vizinho, somos incapazes de não desejar o que ele deseja, portanto, de não ter uma relação de rivalidade com ele. As rivalidades miméticas são uma espécie de fatalidade que envenena as relações individuais e coletivas, desagrega as comunidades e hoje, aliadas ao progresso técnico, ameaçam tornar o nosso planeta inabitável. Nossa atividade frenética compromete hoje a própria sobrevivência da humanidade. Não é sobre essa situação que fala a teologia cristã ao definir um pecado “original” e um apocalipse terminal? (GIRARD *In*: ALISON, 2011, p. 11-12)

Quando passamos a enxergar os textos bíblicos como textos que revelam as rivalidades miméticas, alertando-nos para os perigos de ocupar o papel de perseguidor, para os perigos de perseguir os perseguidores ou para os perigos de se estar no papel de vítima/bode expiatório, podemos recusar velhos estigmas contra a religião cristã, frequentemente vista como um grupo de homens desonestos e manipuladores, prontos para realizar uma lavagem cerebral em massa nas populações que puderem atingir em nome de

acumular dinheiro e poder. Dito isso, torna-se necessário também esclarecer qual é o ponto de vista de Girard sobre as religiões arcaicas, a morte de Cristo e o episódio da Paixão. Mesmo que o presente trabalho esteja estruturado principalmente em torno da questão do mimetismo, é fundamental, ao entrar no terreno dos estudos bíblicos, explicar as perspectivas de Girard e de Alison.

Vejamos a perspectiva girardiana e sua relação com a teologia e com os temas tratados por Alison em seu livro. Ainda na apresentação de, *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*, Girard esclarece que os homens recorreram às religiões que qualificamos de arcaicas visando (através de um sacrifício) limitar os estragos da violência que eles mesmos cometem. Essas religiões humanas produziam as vítimas sacrificiais e protegiam seus adeptos de seu furor rivalizador através desse derramamento de sangue de vítimas inocentes, as vítimas chamadas sacrificiais. O fato desses sacrifícios terem durado milhares de anos é uma prova, para Girard, de que os sacrifícios sangrentos eram eficazes. A respeito de tais sacrifícios, Girard afirma: “Perpetuaram-se até que os homens compreenderam que todas essas vítimas não mereciam morrer; e começaram a compreender isso com a chegada do cristianismo.” (GIRARD, 2011, p. 12) Girard prossegue, expondo sua visão da morte de Cristo, e de seus sentidos e efeitos. O pensador francês afirma que Cristo, ao morrer da forma como morreu, poderá livrar-nos de nossa incompreensão, ou seja, revelar as operações do sujeito de admirar um modelo, passar a disputar com ele os mesmos objetos, entrar em disputas acirradas com ele por esse objeto a ponto de tornar-se cego pela rivalidade, esquecendo-se do objeto em si e tornando-se focado em impedir que o modelo o conquiste. A morte de Cristo pode revelar as atitudes de acusação, perseguição, contágio mimético e linchamento de inocentes que têm acontecido desde a fundação do mundo. Para Girard, na medida que Cristo se deixa sacrificar em vez de participar do sacrifício de vítimas inocentes, Cristo desautoriza as religiões arcaicas, tornando tais religiões inverossímeis e intoleráveis.

O sacrifício de Cristo deve se definir como o último de todos, aquele que abole todos; e é isso que ensina a religião cristã, um sacrifício voluntariamente vivido pela vítima para nos revelar a verdade da instituição sacrificial sem privar-nos de futuro. A Paixão é um sacrifício aceito com o intuito de revelar a não violência absoluta do Deus que ressuscita todos aqueles que se esforçam sinceramente para imitá-lo, todos aqueles que preferem sofrer a violência em vez de infligi-la. (GIRARD *In*: ALISON, 2011, p. 12)

Sobre o conceito de inteligência da vítima, (*the intelligence of the victim*), Girard aponta que a expressão possui um significado subjetivo e outro objetivo.

O significado subjetivo é a inteligência que a vítima possui do que acontece com ela enquanto vítima. Esse significado nos leva às Beatitudes: “Bem aventurados os perseguidos...”

Há também um significado objetivo e é a inteligência que o leitor, ao ler as Escrituras, adquire aos poucos sobre sua incapacidade de não fazer vítimas, sobre sua inevitável participação da violência universal.

O que permite que às vezes demonstremos bondade, que nos dediquemos aos outros é inseparável do seu contrário, dessa capacidade de egoísmo e de ódio que só os homens têm que se chama pecado. (GIRARD, *In: ALISON*, 2011, p. 13)

Girard demarca a ambivalência ou o paradoxo da inteligência da vítima, que ora contém um significado subjetivo, reconhecer que se está sendo alvo de uma perseguição, de uma violência, de um escândalo ou de um linchamento (simbólico ou real), e ora possui um significado objetivo, quando se reconhece o próprio mecanismo da rivalidade, a “incapacidade de não fazer vítimas” e a “inevitável participação da violência universal”. (GIRARD, *In: ALISON*, 2011, p. 13) Assim, a inteligência da vítima implica se reconhecer como vítima ou como perseguidor.

Como explica Girard, as análises girardianas “em geral se limitam ao campo antropológico e se referem essencialmente ao que chamamos de ‘comparativismo religioso’, enquanto James Alison dedica-se a análises que pertencem ao campo da teologia católica. (GIRARD, *In: ALISON*, 2011, p. 13) Fazendo uma releitura específica de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, e citando textos pontificais, relatos dos grandes concílios ecumênicos, em particular o do Concílio de Trento, James Alison, para Girard, “mostra a compatibilidade de seus escritos com uma interpretação realista do pecado original” (GIRARD, *In: ALISON*, 2011, p. 13)

Na introdução de *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocados*, James Alison reconhece que o pecado original é um tópico muito antigo que foi interpretado de variadas formas: alguns acreditam que o pecado original seja uma verdade autoevidente sobre a natureza humana, enquanto outros o consideram um resíduo da paleoteologia de um passado (ALISON, 2011, p. 23) Abordando sua experiência pessoal, Alison confessa não ter encontrado em sua juventude um livro que explicasse bem o significado do pecado original (ALISON, 2011, p. 24)

Para Alison, histórias sobre a doutrina católica existem e são recursos valiosos, mas ao mesmo tempo, uma história da doutrina não nos diz o que a doutrina significa e, para ele, uma história da doutrina “não passa de uma crítica sobre o estilo, mesmo que erudita, de um texto da Bíblia que lhe diz o significado dos versículos” (ALISON, 2011, p. 24) O teólogo inglês afirma que isso não ocorre devido a um fracasso profissional de historiadores ou críticos literários, mas porque “o significado é por natureza algo vivo e contíguo ao presente, algo que

estrutura o presente, algo que descobrimos que nos precede ao mesmo tempo que colaboramos com sua criação” (ALISON, 2011, p. 24) Assim, “Não há significado original ‘lá fora’, acessível à objetividade histórica ou arqueológica”. (ALISON, op. cit., p. 24)

Para Alison, o significado do pecado original é algo vivo, e, segundo o que entendo, algo que se liga à nossa percepção e experiência pessoal. Alison estrutura seu argumento dentro do espectro das ações e percepções humanas e apresenta, na introdução de seu livro, um posicionamento claramente católico, descrevendo quem seria um teólogo de acordo com sua visão:

Considero que teólogo é alguém coagido pelo Espírito Santo para que torne disponível em palavras dimensões de uma visão revelada por meio da qual o povo de Deus possa viver. Isso não é simplesmente feito por meio de uma estreita adesão aos textos, mas através do constante trabalho de redescoberta da atualidade e do frescor do Evangelho à medida que nós, compelidos e repelidos dentro da comunidade de fé, tentamos vivenciá-lo. (ALISON, 2011, p. 24)

Além de se posicionar dentro de seu estudo como um teólogo, de acentuar a importância de redescobrir a atualidade do Evangelho e de manter uma vivência orientada por ele, Alison relaciona sua própria vida com a descoberta do pecado original – definido sob o prisma da teoria mimética – na passagem a seguir:

Existem alguns marcos simples em minha busca para um sentido sobre o pecado original. Ainda muito jovem aprendi a afirmação de Jesus segundo a qual não devia tentar remover o cisco no olho de meu irmão sem antes tirar a trave no meu próprio olho. Palavras estranhas, longamente ruminadas, sem qualquer sentido físico óbvio, mas que sugeriam uma tremenda, ainda que incompreensível, cegueira em relação ao meu (muito real) irmão, o qual não se constituía como algo que eu poderia superar usando qualquer artifício mental ou habilidade emocional, mas que estava lá. Uma cegueira que não era, além do mais, só minha, mas que estava em todo lugar. Se alguém tivesse me falado sobre “a visão antropológica de Jesus”, não teria como saber do que essa pessoa estava falando, mas a busca para tentar dar conteúdo a essa passagem estava em gestação antes mesmo que eu compreendesse que era atrás da doutrina do pecado original que minha busca se direcionava. (ALISON, 2011, p. 25)

Em seguida, Alison fala sobre a dificuldade de conciliar sua orientação sexual com a doutrina católica: “Mais tarde, foi-me dito que minha orientação sexual para o mesmo sexo era fruto do pecado original”. (ALISON, 2011, p. 25) Essa questão será desenvolvida em profundidade no livro *Fé além do ressentimento: fragmentos católicos em voz gay* (2010).

De forma sucinta, Alison pontua as leituras que o auxiliaram em seu percurso de investigação sobre o pecado original e o desejo humano. Ele cita o ensinamento tomista sobre a natureza benéfica do desejo humano, que contrasta com a visão evangélica sobre a corrupção da humanidade caída, na qual James Alison tinha sido criado e na qual ele

acreditava e internalizara. (ALISON, 2011, p. 25) Alison cita também seus estudos sobre o Concílio de Trento e a visão do Concílio sobre as doutrinas de Justificação e do pecado original como absolutamente independentes. (ALISON, 2011, p. 25-26)

A concupiscência – *epithumia*, desejo – no batizado não é pecado propriamente falando, mas vem do pecado e se inclina ao pecado, e essa observação de Trento desperta em James Alison um sentido que, mesmo impossível naquele momento de ser transcrito em palavras, pareceu a Alison como algo libertador, caso pudesse ganhar um sentido antropológico, ou seja, caso Alison conseguisse “fazer daquilo algo por meio do qual pudesse viver”. (ALISON, 2011, p. 26) Explicando de forma simples e direta, o pecado original vai sendo descoberto por James Alison profundamente ligado à rivalidade mimética descrita por Girard e, dessa forma, Alison consegue perceber como estamos todos mergulhados em um convívio humano potencialmente violento, e como podemos tomar consciência de nosso próprio envolvimento na violência e entender as formas de evitá-lo o máximo possível.

Dando sequência à descrição de textos-base para a construção de seu argumento, Alison destaca a importância de ter lido *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, de Girard, o livro em que o pensador francês distingue mito e texto bíblico, destacando a consciência da inocência da vítima nos Evangelhos (contrária ao desconhecimento da inocência da vítima – *méconnaissance* – nos mitos arcaicos), destacando também parábolas e salmos bíblicos e relacionando sua intuição sobre o desejo mimético (apresentado em *Mentira romântica e verdade romanesca*) e o mecanismo do bode expiatório vigente em sociedades arcaicas e contemporâneas (*A violência e o sagrado*) com uma perspectiva católica que ressalta uma espécie de educação da consciência sobre os perigos da rivalidade dentro de relações pessoais (*interdividuais*) e coletivas, uma educação para a consciência que está inscrita nos textos bíblicos.

Dentro de uma perspectiva assumidamente não católica é possível reconhecer os perigos das rivalidades miméticas em âmbito interpessoal (*Mentira romântica e verdade romanesca*) e até mundial (*Rematar Clausewitz*). É possível também fazer uma leitura dos Evangelhos orientada pela teoria mimética e identificar o tema da rivalidade e os valores como perdão, fraternidade e compaixão inscritos nos textos bíblicos. Ressalto ainda o já comentado princípio de conversão na obra girardiana, que pode ser percebido por crentes e ateus e remete à consciência sobre os perigos das rivalidades miméticas e a consequente tentativa de evitar conflitos diretos com nossos modelos (professores, vizinhos e irmãos etc).

Uma observação torna-se importante aqui. Há uma espécie de bifurcação na teoria mimética. O terceiro *insight* de Girard abre a perspectiva de uma reorientação da consciência

(a conversão não estritamente religiosa de que fala João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica*, já comentada aqui) para evitar conflitos diretos com nossos modelos. Porém, em um contexto cristão, René Girard e James Alison, ambos católicos⁷⁰, relacionam a leitura do Evangelho a uma vivência cristã, melhor dizendo, entrelaçam os *insights* antropológicos de Girard com uma experiência de vida pautada pela doutrina católica. Esse entrelaçamento entre vida e obra está bem claro no comentário de Alison reproduzido a seguir sobre o livro de Girard, *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, que o inspirou a elaborar novas ideias e *insights*.

Aqui, como estamos adentrando o discurso religioso relacionado à hipótese mimética, um esclarecimento torna-se necessário. Neste trabalho, não pretendo, como já indicado, empreender uma defesa “subliminar” da doutrina cristã, mas ao dialogar com teóricos assumidamente cristãos (René Girard, William Johnsen, James Alison), torna-se necessário comentar a orientação de tais teóricos distinguindo, quando possível, a dimensão antropológica e literária de tais reflexões e o entrelaçamento entre teoria mimética e vivência católica.⁷¹ Essa distinção pretende esclarecer que é possível conhecer a teoria mimética e as reflexões literárias (William Johnsen) e teológicas (James Alison) que dialogam com a mesma, sem por isso promover o catolicismo de uma forma velada, indireta ou enviesada.

Há espaço e possibilidade de discussão da teoria mimética dentro e fora do círculo de crentes e católicos, pois não se trata de apresentar a teoria mimética como uma teoria que leve à conversão ao catolicismo, já que cada indivíduo se relaciona com o conhecimento da teoria mimética de acordo com suas concepções e experiências particulares. Após este esclarecimento, vejamos o comentário de James Alison sobre *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, de Girard:

⁷⁰ De acordo com *The Girard Reader* (1996), Girard se converteu ao catolicismo já adulto. No inverno de 1959, na Johns Hopkins University, o pensador francês se converteu à fé cristã em uma conversão precedida por uma conversão intelectual vivenciada quando Girard trabalhava em seu primeiro livro, *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961). (WILLIAMS, 1996, p. 7)

⁷¹ Nesta pesquisa, a ligação entre teoria e experiência pessoal tem diversos âmbitos, a relação entre literatura e conhecimento antropológico se repete no método girardiano que entrelaça a vida e a obra ficcional de um escritor. Assim, ao discutir a ficção de McCullers, busco ressaltar os *insights* que a autora teve durante a escrita de sua ficção e, em trabalhos futuros, buscarei comentar a relação entre esses *insights* e sua vida pessoal. Por essas relações poderem ser estabelecidas, é pertinente comentar quando Girard ou James Alison relacionam suas próprias experiências de vida e buscas pessoais com a teoria mimética, pois existem conseqüências práticas que se destacam e afetam o comportamento e as atitudes de estudiosos em contato com a perspectiva girardiana. Dito de forma mais simples, há mudanças internas e mudanças comportamentais que afetam os escritores durante o processo de escrita de suas obras e há mudanças internas e mudanças comportamentais que afetam os estudantes da teoria mimética, pois somos levados a revisar, rememorar e rever nossas atitudes passadas, presentes e futuras, atravessando a conversão não estritamente religiosa diversas vezes mencionada aqui de que fala João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica*.

Pouco depois, deparei-me com o livro de René Girard *Coisas ocultas desde a Fundação do Mundo*, e foi, então, com a compreensão de Girard sobre o desejo, que minhas indagações explodiram como uma bomba atômica. (...) Aqui, havia uma compreensão sobre o desejo que era enormemente simples, mas, ainda assim, capaz de lidar com todas as complexidades de que precisamos caso contemos a verdade sobre nós mesmos e sobre os outros. Absolutamente ciente da natureza seriamente corrupta e carregada de morte do desejo humano, na medida em que ele nos estrutura e nos condiciona, a visão de Girard também mostrava como o desejo humano, como tal, é uma coisa boa, completamente capaz de uma lenta e árdua transformação na libertação do padrão baseado e estruturado na morte, em direção a um padrão cuja realidade não contempla obstáculos de tropeço. Percebi, sem saber como esses dois se relacionam, que a compreensão de Girard seria capaz de vivificar o espírito da doutrina e oferecer uma nova perspectiva de uma só vez, absolutamente tradicional e completamente nova, por meio da qual pudesse se viver como cristão católico no final do século XX. (ALISON, 2011, p. 26-27)

Gostaria de retomar o percurso argumentativo do início da presente pesquisa como forma de reiterar os argumentos aqui desenvolvidos. O capítulo I da pesquisa apresenta a teoria mimética de René Girard, descrevendo suas três intuições principais. Em seguida, apresento um estudo de caso das análises de William Johnsen (que orientam-se pela perspectiva da teoria mimética) sobre Virginia Woolf. Johnsen relê romances e peças de autores modernos orientando-se pela teoria mimética e percebe que Virginia Woolf trabalha a consciência de suas personagens femininas, progressivamente, ampliando as percepções delas sobre as rivalidades e tensões miméticas nas relações interpessoais (*Mrs. Dalloway*) e no seio familiar (*To the Lighthouse*). O feminismo de Virginia Woolf – questão que renderia uma tese –, reforça a concepção girardiana contra a reciprocidade violenta, concepção esta que será adotada ao falarmos de Carson McCullers.

Assim, o primeiro movimento da pesquisa foi descrever as intuições girardianas que constituem a teoria mimética. Em seguida, destacar o trabalho e as análises de William Johnsen sobre Virginia Woolf amplia a reflexão girardiana em duas direções: William Johnsen orienta-se pela teoria mimética para estudar Ibsen, Joyce e Woolf e percebe como os autores modernos já estavam familiarizados com a questão da inocência da vítima, e Johnsen lê Virginia Woolf sem inculcar nela um discurso formado *a priori* para interpretar sua ficção, buscando, ao contrário, comentar as ideias de Woolf e mostrar como a própria Woolf seria uma autora consciente da rivalidade mimética e suas dinâmicas e capaz de propor saídas para além dessa rivalidade. Ao mesmo tempo, as questões discutidas por William Johnsen ressaltam temas como a injustiça contra as mulheres de que fala Woolf em *A Room*, mas não são considerações de teor acusatório, pois Woolf se recusa a colocar os homens em um tribunal.

Johnsen percebe as inclinações e abordagem ficcionais e ensaísticas e filosóficas fraternas e não reativas de Woolf, e elabora um tipo de crítica literária orientada pela teoria mimética e que está afinada com valores como a compaixão e a fraternidade de forma discreta e sutil. Johnsen identifica percepções compassivas em seus autores modernos, abarcando o espectro ficcional e ensaístico de escritores, suas vidas públicas e privadas. Nem Woolf nem Johnsen condenam os homens, não importa a quantidade de barbaridades históricas que eles tenham cometido (e continuam cometendo) até hoje, e recusam assim o sentimento de revolta moral que pode ser destruidor para uma pessoa quando ela fixa a atenção nas injustiças do patriarcado contra as mulheres, desconsiderando que todos (homens e mulheres) participamos da violência como agentes (ativos ou passivos) e que, com toda a massiva e duradoura inferiorização das mulheres promovida historicamente ao redor do mundo, durante tanto tempo e por tantos lugares, ainda assim, como mulheres, não somos apenas vítimas, somos também capazes de agir no mundo e de formar fragmentos ou amplos territórios de consciência a respeito dessa desigualdade, agindo como as mulheres anônimas que ajudam a formar uma Virginia Woolf.

Em estudos e pesquisas futuras, trabalharei mais sobre a intersecção entre teoria mimética e feminismo, aprofundando essa questão sem ignorar as injustiças sociais contra as mulheres, mas relacionando essas injustiças com os mecanismos da mediação, enfocando a violência contra as mulheres, uma violência que se espalha pelo Brasil de forma epidêmica.

Neste segundo capítulo, retomo as ideias de James Alison, um teólogo que relaciona a teoria mimética com a doutrina católica e explica sua própria compreensão do pecado original. Qual a relação da discussão de James Alison com as discussões previamente oferecidas aqui? No capítulo I, apresentei a teoria mimética, em seguida um estudo de caso de William Johnsen que segue a perspectiva girardiana, enfocando a visão de Woolf e sua atitude de refletir através da ficção sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, ao mesmo tempo se recusando a perseguir os homens ou a se vingar, e reconciliando em suas narrativas, maridos e esposas, pais e filhos (*To the Lighthouse*). No caso de Woolf, vida e obra, ficção e percepção das dificuldades das mulheres e das rivalidades miméticas levam sua ficção a um movimento típico dos escritores romanescos: perceber, durante a escrita de ficção, os limites e o poder destrutivo do próprio orgulho, os perigos da rivalidade mimética e seus efeitos e consequências. Quando Vanessa Bell, a irmã de Virginia Woolf sente-se surpresa com o retrato que Woolf criou sobre seus pais, a carta sugere uma atmosfera de perdão, conciliação e afeto circundando a ficção de Woolf, uma atmosfera oposta ao espectro dos conflitos miméticos e seus sentimentos de rancor, raiva e ressentimento. A ficção de Woolf entrelaça

teoria e prática, e diversos *insights* sobre a rivalidade familiar em *To the Lighthouse* ecoam as rivalidades de que fala Girard. Ao mesmo tempo, as saídas conciliadoras da ficção de Woolf ecoam o processo de conversão característico de alguns escritores romanescos discutidos por Girard em *Mentira romântica*.

Girard relacionou teoria e literatura, teoria e antropologia, etnologia, etologia e estudos bíblicos; em seguida, foi lido por William Johnsen, que relacionou teoria mimética com análise literária da ficção de escritores modernos (Ibsen, Joyce e Woolf) e em seu trabalho, comenta o pensamento e a ficção de Woolf como unidades integradas à perspectiva girardiana.

Por sua vez, James Alison lê Girard e utiliza o caminho aberto por *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* para enlaçar teoria mimética e teologia, enfocando o pecado original como o orgulho, o sentimento condenado pela doutrina católica e imbricado nas rivalidades miméticas entre indivíduos próximos uns dos outros (*mediação interna*). Os preceitos “Amai a Deus sobre todas as coisas” e “Amai o próximo como a ti mesmo”⁷² evocam a necessidade de evitar ídolos e idealizações que os sujeitos nutrem por seus modelos, e instaurar o amor nas relações com o próximo sugere uma saída contra a rivalidade e a reciprocidade violenta comentadas por Girard. Assim, sem inventar a roda, através de uma articulação entre Girard e texto judaico-cristão feita a seu modo, Alison também renova a teoria mimética, criando, como William Johnsen, novos desdobramentos e caminhos para o pensamento, novas ideias, novas relações entre a teoria mimética e outras áreas de conhecimento.

James Alison explica o objetivo de seu livro: “O livro no qual vocês estarão embarcando resulta de meu esforço para tornar a doutrina do pecado original disponível como elemento constitutivo de qualquer uma de nossas tentativas de construir numa narrativa cristã.” (ALISON, 2011, p. 27) Vejamos como Alison renova a perspectiva sobre o pecado original entrelaçando a teoria mimética e o pecado original e destacando a ressurreição de Cristo como chave dessa reflexão.

2.5 O pecado original

⁷² Marcos (12, 29-31). Jesus respondeu: O mais importante é: *Escuta, Israel, o Senhor nosso Deus é um só. Amarás o Senhor teu Deus com todo o coração, com toda a alma, com toda a mente, com todas as tuas forças*. O segundo é: *Amarás o próximo como a ti mesmo*. Não há mandamento maior do que estes. (Bíblia do Peregrino, São Paulo: Ed. Paulus, 2002, p. 2431-2432)

James Alison apresenta uma visão corrente sobre o pecado original para em seguida apresentar-nos uma nova versão sobre o tema. O teólogo inglês explica a versão conhecida sobre o pecado original da seguinte forma: Deus cria o mundo como algo bom e Adão e Eva, que eram parte da boa criação de Deus, caíram em pecado, deixaram seu estado de graça e inauguram a história do pecado dentro da qual todos estamos inseridos. A partir dessa queda de Adão e Eva, Deus, querendo nos salvar, enviou Jesus, seu filho que por meio de sua morte na cruz nos expiou desse pecado original. Com a morte de Jesus, a graça que foi perdida por Adão é restaurada naqueles de nós que, através do batismo, se apropriam da morte salvadora de Jesus. Se conseguirmos persistir nessa graça, obedecendo aos códigos morais e frequentemente os sacramentos, existe a possibilidade de herdarmos o paraíso. (ALISON, 2011, p. 31) James Alison comenta ao final: “Esse esquema tremendamente poderoso que nos ensina a inscrevermos nossas histórias dentro de uma queda e de uma ressurreição parece ser o paradigma que fundamenta a ortodoxia cristã. (ALISON, 2011, p. 31)

Para quem não teve muito contato com egeses bíblicas, essa narrativa sobre o pecado original parece vaga, como se algumas peças estivessem faltando. Afinal, onde estamos implicados, como podemos avaliar nossas condutas e problemas cotidianos a partir do pecado original de posse da narrativa anterior sobre o tema?

James Alison usa essa compreensão corrente sobre o pecado original para começar a criticar essa visão. Tal versão, no entendimento de Alison, enuncia “o mundo está metido numa bagunça e o Cristo é a solução.” (ALISON, 2011, p. 31) O teólogo inglês usa um exemplo comum para o seu argumento: o de uma porta quebrada. Se uma porta de nossa casa está danificada, precisamos avaliar a parte que está danificada e consertá-la. De forma análoga, nossa visão típica do pecado original, o tipo de solução oferecida por Cristo depende do tipo de bagunça que pensamos que Cristo pode arrumar. Para Alison, “o fator fundamental que controla toda a história da salvação é o pecado, e o que o Cristo fez por nós se encaixa nesse fator”. (ALISON, 2011, p. 32) Contudo, prossegue Alison, “Para que esse enredo tradicional funcione, temos que, necessariamente, ter uma avaliação prévia e independente sobre a natureza da desordem vigente”. (ALISON, 2011, p. 32) A dificuldade é justamente compreender o pecado original, entender a desordem e a bagunça que Cristo vem reparar.

Além da inexistência de qualquer doutrina judaica do pecado original, James Alison destaca a importância da ressurreição como central para a discussão sobre o pecado original: “As doutrinas cristãs existem unicamente por causa da ressurreição, e é apenas por meio dela que se consegue olhar em retrospectiva às origens da humanidade e contar sua história a partir de uma compreensão associada a um pecado original”. (ALISON, 2011, p. 32)

Pouco a pouco, Alison vai construindo sua argumentação. Para o teólogo inglês, a primeira versão sobre o pecado original dita os termos de referência nos quais vamos nos basear para compreender quem é Deus: “alguém que primeiro se satisfaz com sua criação, depois se irrita com o pecado, para finalmente se satisfazer com o sacrifício de seu Filho”. (ALISON, 2011, p.33) A concepção antiga (e vigente) do pecado original influencia nossa compreensão do tipo de expiação que Cristo oferece, e, portanto, de sua vida e seu mistério; e influencia ditando os parâmetros do tipo de luta na qual nos envolvemos em nossa vida moral. (ALISON, op.cit., p. 33) A vantagem de acessar uma nova versão e compreensão sobre o pecado original é “descobrirmos a natureza imortal e inequívoca de Deus que se torna disponível na ressurreição, a nos fortalecer e nos levar para além de uma criação inacabada na qual tendemos a nos enroscar”. (ALISON, 2011, p. 33-34)

James Alison começa a preparar o terreno para seus leitores. Já conhecemos a teoria mimética, discutida aqui no início do primeiro capítulo. Os leitores e leitoras de Alison vão sendo aos poucos preparados para refletir sobre o desejo fundamentalmente mimético, os perigos do orgulho, os sentimentos baixos da zona sombria da mediação (tais como inveja, ciúme, ressentimento, rancor, raiva, vingança) e todas as oscilações entre sentimentos de admiração e desprezo ou amor e ódio que os sujeitos e modelos podem passar a nutrir um pelo outro; em suma, todo esse processo violento que germina entre sujeito e modelo e desemboca na perseguição de um inocente, muitas vezes usado como alvo de violências latentes entre sujeito e modelo que podem unir-se violentando uma terceira pessoa alheia ao conflito (o bode expiatório), mas para quem eles dirigem uma violência que poderiam ter usado um contra o outro (e a partir de quem eles se reconciliam).

Alison sabe que a reflexão sobre o desejo mimético leva-nos a diversas e repetidas autoanálises e leva-nos também a assumir nossa responsabilidade em situações conflituosas. Ao conhecer a discussão sobre o desejo mimético, nos reconhecemos em situações cotidianas ora como perseguidores e acusadores, ora como perseguidos e vítimas. Afinal, somos humanos, e a natureza do desejo humano, como postula Girard, é fundamentalmente mimética; todos estarão portanto, engajados em conflitos com seus modelos, em maior ou menor grau ou com maior ou menor frequência.

Essa percepção do quanto somos atravessados por rivalidades (porque é do caráter mimético de nosso desejo se basear nos desejos de um outro, levando-nos a cobiçar os objetos que nossos modelos desejam ou possuem) pode levar a uma reformulação de atitudes. Na medida em que reconheço que meu desejo não é original e autônomo, e sim mediado, sugerido por meu modelo, posso evitar disputar os mesmos objetos com meu modelo,

recusando-me a disputar, por exemplo, o mesmo vestido com minha melhor amiga, ou evitando disputar o afeto de um homem por quem ela esteja interessada. Novamente, relembro que este é o sentido da palavra conversão na teoria mimética. Apesar de cansativas, tais repetições sobre termos da teoria mimética e sobre as reflexões desenvolvidas anteriormente ajudam-nos a retomar a lógica da argumentação. Além disso, o sentido de conversão, quando retomado, está sendo usado em novas relações e em diálogo com diversos autores. Se antes discutimos a conversão não estritamente religiosa que desprende-se da teoria mimética na perspectiva de João Cezar de Castro Rocha, agora, no diálogo com James Alison, padre e teólogo, estamos falando da conversão em seu aspecto religioso, dentro do contexto cristão.

Alison, às vésperas de explicar a teoria mimética para seus leitores, contrasta a antiga e reconhecida versão do pecado original (Deus criou o mundo, Adão e Eva pecaram, foram expulsos do Paraíso, Deus, para nos salvar enviou Jesus, nós poderemos herdar o paraíso obedecendo a códigos morais e freqüentando os sacramentos) com uma nova versão, e adverte-nos de que ao abandonar a segurança da antiga história sobre o pecado original, embarcamos em uma aventura imprevisível dessa nova história, e esse embarque nos torna vulneráveis porque percebemos “as altíssimas violência e malevolência que existem no mundo e o tamanho de nossa cumplicidade com tudo isso.” (ALISON, 2011, p. 34) A primeira história sobre o pecado original “nos protege de aspectos indigestos de nossa realidade humana” (ALISON, 2011, p. 34), como define Alison, e, por meio da segunda versão, somos obrigados a abandonar nossa inocência e a “aprender gradualmente a assumir nossas responsabilidades na construção de uma nova realidade”. (ALISON, 2011, p. 34)

Alison arremata em seguida: “ninguém é realmente capaz de aprender grande coisa *sobre* o pecado original a não ser que comece a perceber o quanto se está envolvido com ele”. (ALISON, 2011, p. 34) Para explicar esse envolvimento com o pecado original, Alison conta uma história que contém os três momentos descritos pela teoria mimética. A descrição da história – tão cotidiana! – narrada por Alison, ilustra uma situação banal que dialoga com a hipótese mimética de forma clara e ajuda-nos a prosseguir com o tema sob uma nova luz, percebendo como nós, em situações comuns do dia a dia, podemos nos engajar em comportamentos violentos devido ao caráter mimético de nossos desejos.

2.6 A rivalidade mimética: um exemplo cotidiano

Na história de James Alison, ele e um amigo foram assistir o filme *Ases Indomáveis* (*Top Gun*) e viram cenas com o ator Tom Cruise, herói da história, vestindo uma jaqueta de avião de caça. No primeiro momento da história, o momento do desejo imitativo, os dois amigos, depois de assistirem ao filme, passam a desejar uma jaqueta de avião porque viram Tom Cruise usando uma. Por enquanto, esse desejo, apesar de mimético, não causa nenhum dano porque nem James nem seu amigo conhecem Tom Cruise pessoalmente e não vão brigar com o ator por causa de uma jaqueta. Estamos no terreno da mediação externa, em que sujeitos e modelos estão espiritualmente longe um do outro. Além disso, James Alison comenta que empresários inteligentes já saturaram o mercado com jaquetas de aviadores de guerra, de forma que Alison não vai precisar disputar uma jaqueta com o mediador de seu desejo.

A situação, no entanto, vai caminhar para o conflito porque perto de casa, depois do filme, James e o amigo saem para fazer compras procurando uma jaqueta de couro. Seu amigo quer que James o acompanhe para ajudá-lo a comprar uma jaqueta de avião, e James aceita o convite. Nada parecia dar errado, até que o amigo de James avista uma jaqueta tipo “*Ases Indomáveis*”, se encanta pelo design da roupa mas não tem dinheiro para comprá-la. James Alison então confessa: “Misteriosamente, nenhuma das outras 378 jaquetas da loja me chamam a atenção. Tenho que possuir *aquela*.” (ALISON, 2011, p. 36) Este é o desejo mimético. Neste exemplo, percebemos com clareza que o desejo não é original e independente de fatores externos, mas mediado pelo modelo. Primeiro, James Alison e seu amigo começam a desejar comprar uma jaqueta parecida com a jaqueta de avião usada pelo ator Tom Cruise no filme *Top Gun* (mediação externa), e depois James Alison passa a desejar justamente a jaqueta específica desejada por seu amigo e modelo (mediação interna).

James Alison conta que mais tarde ele voltou à loja e comprou a mesma jaqueta que seu amigo tinha gostado. Isso acontece por conta do contágio com o modelo/mediador, ou seja, porque Alison se espelha em seu amigo. Tom Cruise é um modelo para os dois amigos numa relação de *mediação externa*, o modelo está distante dos sujeitos, a possibilidade de conflito é nula. Entre os dois amigos, porém, há proximidade espiritual entre sujeito e modelo, portanto, *mediação interna*, mais potencialmente violenta porque, com a proximidade espiritual, o sujeito pode facilmente passar a desejar, por sugestão do modelo, os objetos que o modelo possui ou deseja possuir.

Neste caso, foi irresistível para James Alison comprar não qualquer jaqueta, mas justamente a jaqueta que seu amigo tinha gostado mais, porque este modelo próximo sugere a James objetos de desejo. Como James Alison admira seu amigo, fica tentado a confiar no

gosto dele, e quando seu amigo prefere uma das jaquetas entre todas as outras, James acaba chegando à conclusão, já que seu amigo é inteligente, de que aquela (e não todas as outras) é a jaqueta mais bonita. Como a história sugere, o desejo humano aqui é claramente mimético, não é original e autossuficiente, mas mediado pelo modelo, sugerido pelas pessoas próximas com quem convivemos e que admiramos. James pode ter tido a impressão legítima de que ele desejava aquele objeto de forma independente, mas depois de conhecer a teoria mimética, passamos a enxergar esse desejo como mimético e não como original e independente.

Ao comentar o episódio, Alison conta que encontrou seu amigo mais tarde em um bar e que seu amigo não estava feliz, e o acusa de ter roubado sua jaqueta dizendo que ele havia visto a jaqueta primeiro. Em sua defesa, Alison argumenta que sempre a quis, e nessa atitude, percebe que escondeu de si mesmo e do amigo o fato de que, na realidade, por gostar de seu amigo e querer ser como ele, Alison tinha que ter aquela jaqueta e não outra. Quando o amigo de Alison faz questão de que Alison o admire naquela jaqueta, fazendo questão de que ele também a cobice, fica evidente que o amigo se nutre da admiração de Alison, que também é seu modelo. Com bom humor, James Alison comenta ainda que se o seu amigo fosse realmente esperto, ele poderia fingir perder interesse naquela jaqueta e começar a admirar uma outra, uma peça que alguém do outro lado do bar, estivesse usando, como tática para fazer com que James começasse a perder o interesse pela jaqueta que acabara de comprar, já que os amigos são modelos um para o outro e se influenciam mutuamente. No entanto, como James Alison reconhece, mesmo que essa pudesse ser uma tática certa para fazer com que James Alison começasse a perder interesse pela jaqueta que acabara de comprar, seu amigo ainda não tem uma consciência tão amadurecida sobre as dinâmicas do mimetismo, e a discussão e suspeita mútua entre os dois se agravam. (ALISON, 2011, p. 36-37)

A maneira cômica de James Alison narrar esta história diverte os leitores e ao mesmo tempo revela a gravidade dos conflitos miméticos e o fato de que eles podem surgir de situações completamente cotidianas. O próprio Alison explica que espera que seus leitores tenham achado esse exemplo banal e que este era justamente seu objetivo: “O paraíso e o inferno se revelam na banalidade das vivências dos vestuários”. (ALISON, 2011, p. 39) É essa ambivalência que encanta o estudioso da teoria mimética. Perceber o quanto os conflitos que assolam as sociedades humanas, na perspectiva girardiana, desde a fundação do mundo, podem emergir de disputas pequenas e aparentemente inofensivas e se transformarem em grandes desastres. A amizade entre os dois amigos, na história de Alison, está, de certa forma, ameaçada porque eles passaram a disputar o mesmo objeto, a jaqueta de aviador. Um motivo tão simples – querer a mesma roupa, ou, nos termos girardianos, desejar o mesmo objeto que

o modelo deseja ou possui – pode se desdobrar em conflitos verbais e físicos e provocar até mesmo o fim de uma amizade.

James Alison prossegue a narrativa, analisando que ele e seu amigo estão entre o primeiro e o segundo “momento” do desejo mimético, o momento da expulsão que restabelece a unidade do grupo.

Estamos, agora, na fronteira entre o primeiro e o *segundo* “momento” do desejo mimético, *o momento da expulsão que restabelece a unidade do grupo*. Nenhum de nós pode realmente bancar uma discórdia de fato séria, porque o time no qual nós dois jogamos depende de nosso trabalho. Temos que encontrar uma forma de nos livrarmos da tensão. Se ambos fôssemos humildes poderíamos procurar um ao outro e admitir que nossos desejos eram reciprocamente modelados: meu amigo precisava de minha aprovação a fim de se certificar de que realmente queria aquela jaqueta; e eu não pude resistir e comecei a cobiçar a jaqueta que ele sugeriu a mim. (ALISON, 2011, p. 37)

James Alison deixa claro na passagem anterior que sujeito e modelo, ele e seu amigo, trocam de lugar, em um movimento dinâmico. Alison é ao mesmo tempo sujeito e modelo para seu amigo, e elege seu amigo como modelo, mas ao mesmo tempo é eleito por ele como modelo. Os papéis são dinâmicos e as combinações, infinitas. O amigo de Alison precisava da aprovação de Alison, precisava ter certeza de que tinha escolhido uma jaqueta bonita e precisava ter certeza de que Alison também a desejava, o que reafirmaria seu próprio desejo pela jaqueta, pois seu amigo é seu modelo, então as opiniões de James Alison são importantes para ele. Ao mesmo tempo, James Alison não consegue resistir à sugestão do amigo, e começa a cobiçar exatamente a mesma jaqueta que seu amigo lhe sugeriu. Neste jogo específico da mediação interna é difícil encontrar um culpado, pois os dois amigos se pautam um no outro para fazer as próprias escolhas e acabam desejando os mesmos objetos e entrando em disputas por conta disso. A situação parece longe de uma resolução. James confessa estar arrependido, conta que seu amigo também sente o mesmo e que os dois retomam a amizade, mas as tensões ainda não se dissiparam.

Estou arrependido, ele também, e voltamos a ser amigos. Todavia, não somos modelos de humildade. Se, apesar de nossa falta de humildade, fôssemos realmente lúcidos, sentaríamos para conversar e diríamos, “Por que estamos discutindo? É tudo culpa daquela merda do Tom Cruise. Se no filme ele não bancasse o gostosão, nada disso teria acontecido”. Depois de beber um pouco poderíamos, então, falar mal do Tom Cruise e das estrelas do cinema em geral e praguejar sobre elas. De fato, estaríamos tratando o Tom Cruise como nosso bode expiatório, e ele teria rapidamente passado por todas as permutações da religião sacrificial, transitando de ícone à deidade maligna e à vítima em uma única tarde. Para sua sorte, Tom Cruise não será muito afetado por esse tipo de sacrifício (na verdade, feliz da vida por ficar cada vez mais rico), pois ele *está* muito longe da zona de conflito. Todavia, vamos supor que eu e meu amigo não somos muito lúcidos e que a violência, devido à

nossa inveja mútua, continue latente, como acontece com tanta frequência. Contudo, somos obrigados, pelas circunstâncias, a fazer as pazes, ao mesmo tempo que nos encontramos parcamente cientes sobre o quão violento é nosso antagonismo. Durante os dias seguintes, sem nos apercebermos do fato, o sujeito mexicano em nossa equipe, que até então parecia inofensivo apesar de ser um pouco estranho – baixinho e com sotaque engraçado – começa a se tornar insuportável (um pouco de fofoca pode vir bem a calhar), e uma crescente onda de opiniões ácidas surge entre os jogadores para afastá-lo do grupo. Súbito, nos sentimos vigorosamente certos sobre o verdadeiro desastre que ele representa para a equipe, e encabeçamos uma campanha para que seja descartado. Eu e meu amigo somos verdadeiros companheiros de luta nessa campanha vital. A jaqueta foi esquecida e o mexicano, expulso. Pudemos, mais uma vez, ser amigos. (ALISON, 2011, p. 37-38)

James Alison explica então o terceiro momento da narrativa, que coincide com a terceira intuição girardiana:

Isso é o suficiente para a fase da expulsão que restabelece a unidade do grupo. O *terceiro momento*, caso tenhamos a sorte de chegar até ele, é o da *descoberta revelada*, o *insight* arduamente adquirido que nos mostra o que estivemos fazendo o tempo todo: a descoberta de nossa cumplicidade no mecanismo de violência do bode expiatório, junto do reconhecimento de que tamanha violência tem suas raízes fincadas em nosso desejo invejoso. Isso *ocorre* quando, muitos anos mais tarde, começo a meditar sobre o incidente, não mais do ponto de vista das jaquetas de couro, ou de minhas habilidades como amigo fiel, ou mesmo do ponto de vista do “heroico” espírito de companheirismo entre os jogadores, mas começo a perceber que talvez a pessoa central em toda a história, embora aparentemente a menos importante, fosse o mexicano. É a história de como o mexicano foi violentamente dispensado e como me deixei envolver pelo mecanismo que gerou sua expulsão. Talvez eu comece a desenvolver certa sensibilidade para perceber o tipo de mecanismo com o qual me envolvi, esforçando-me por adotar outras práticas em meu convívio, tanto no trabalho quanto em família. Talvez, comece a me cansar de meus habituais surtos de entusiasmo pelas coisas (ou pessoas), as quais se tornam, tediosamente, as novas jaquetas de piloto de caça de minhas afeições. O ponto por trás desse terceiro momento é a compreensão, que Girard nos dá, sobre o fato de que são os textos bíblicos, culminando naqueles produzidos em torno da morte e ressurreição de Jesus, que nos abrem o discernimento para que compreendamos “o que realmente estamos fazendo”, em nossa vida social e cultural, tomando possível detectarmos a inocência de nossas vítimas, e empurrando-nos para novas formas de comunhão, para longe da violência expiatória. (ALISON, 2011, p. 38-39)

Como relata Alison, precisamos reconhecer que somos cúmplices no mecanismo do bode expiatório, e essa violência está ancorada em nosso desejo mimético, um “desejo invejoso”, nas palavras de Alison (ALISON, 2011, p. 38) A perspectiva da vítima (o mexicano transformado em bode expiatório) no conflito entre os dois amigos é sabiamente destacada.

Alison parte então para uma explicação sobre a mimesis, retomando distinções importantes feitas por Girard. Segundo Alison, Girard prefere usar a palavra “mimesis” porque a palavra imitação é normalmente usada para falar de um tipo de imitação exterior e consciente, quando uma pessoa faz ou realiza algo imitando alguém de forma explícita. Esse

tipo de imitação não abarca todo o significado de “mímesis”, refere-se apenas a uma parte de seu significado. Como bem define Alison, a mímesis envolve, principalmente, formas menos reconhecíveis de imitação, menos evidentes e menos explícitas, que remontam à nossa constituição sempre estruturada em relação aos outros:

A mimesis envolve, sobretudo, formas menos reconhecíveis, evidentes e explícitas de imitação, nas quais nos constituímos como seres humanos ao recebermos um ser físico, um sentido de ser, gestos, memória, linguagem e consciência, ao sermos atraídos a imitar os outros. A mímesis é, portanto, interior e está na base da própria constituição dos atributos humanos, ou seja, ela não é apenas um fator externo adicionado a um ser que já se faz independente. (ALISON, 2011, p. 39)

Alison adverte também que Girard escolhe o termo “mímesis” e não imitação porque o teórico francês concede um peso enorme ao aspecto conflituoso disparado pela mímesis, um peso que a palavra “imitação” não consegue sustentar tão bem. (ALISON, 2011, p. 40)

A partir daqui, Alison descreve as modalidades de mímesis utilizadas por Girard. Tendo em vista que não desejamos de forma linear, mas segundo o desejo de um outro, dentro de uma configuração triangular que envolve sujeito, modelo e objeto (e não apenas sujeito e objeto, como pensam os escritores românticos, na acepção girardiana), a modalidade de mímesis mais investigada por Girard é a *mímesis aquisitiva* ou *mímesis de apropriação*. Como o próprio nome diz, refere-se à situação de imitar o desejo do modelo em busca de um mesmo objeto, o que faz com que sujeito e modelo entrem em rivalidade pela posse do objeto desejado pelos dois. Este não é o único tipo de mímesis que existe, apesar de Girard ter discutido bastante este tema.

Impelidos pela mímesis de apropriação, que reúne dois indivíduos cobiçando um mesmo objeto do qual todos querem se apoderar, o conflito se espalha e, da *mímesis de apropriação* que reúne dois indivíduos cobiçando um mesmo objeto, o conflito pode contaminar uma multidão de pessoas, e então, desprende-se do conflito a *mímesis conflituosa* ou *mímesis de rivalidade*. Na situação da mímesis de apropriação, dois indivíduos cobiçam o mesmo objeto, mas o objeto causador do conflito pode perder seu apelo inicial ao mesmo tempo que a imitação violenta vai contagiando a todos, até unificar os rivais contra uma terceira pessoa, que é escolhida de forma arbitrária, expulsa e provoca com essa expulsão o retorno da paz no grupo. A concórdia e a discórdia se alternam de forma cíclica dentro desse mistério do desejo, sem qualquer razão aparente, como observa James Alison. (ALISON, 2011, p. 41)

Para avançar o argumento, vamos retomar as modalidades de mimesis girardianas. Em primeiro lugar, a *mimesis aquisitiva* ou *mimesis de apropriação*, como o próprio nome indica, refere-se ao conflito entre um sujeito e um modelo disputando o mesmo objeto (a jaqueta de aviador de caça). Se esse objeto perder seu apelo inicial e a imitação violenta contagiar todo o grupo, os rivais podem se unir contra uma terceira pessoa (o bode expiatório) que nada tinha a ver com o conflito inicial (como os dois amigos unidos contra o mexicano na história contada por Alison).

Há outra modalidade de mimesis que pode receber várias denominações, como *desejo sem obstáculo*, ou seja, “a mimesis do discípulo pelo modelo em que a rivalidade não é disparada” (ALISON, 2011, p. 41), *desejo au delà du scandale* ou *desejo sem rivalidade*. Tal modalidade de mimesis acontece de uma forma ingênua, quando o discípulo ainda está muito longe de ocupar o mesmo nível do modelo, então esse modelo ainda é um mediador externo, espiritualmente distante do sujeito e por isso não pode gerar rivalidade. Contudo, nessa sua forma ingênua, a mimesis pacífica está sob ameaça de degenerar em mimesis violenta à medida que sujeito e modelo vão se aproximando, até atingir o ponto em que o modelo se torna um mediador “interno”, próximo do sujeito e até que os dois caiam na disputa pelos mesmos objetos, tornando-se obstáculos um para o outro. (ALISON, 2011, p. 41-42)

Além da *mimesis de aquisição* ou *mimesis de apropriação*, da *mimesis conflituosa* ou *mimesis de rivalidade*, do *desejo sem obstáculo* que poderia ser considerado como mimesis pacífica, existe uma mimesis pacífica fundamental para esta pesquisa que não é ingênua, mas conquistada com esforço. Para Alison, essa forma de mimesis pacífica que não é ingênua e cuja manifestação é conquistada arduamente se relaciona com os estudos girardianos quando o teórico francês nos mostra a profundidade e dificuldade da conversão necessária para escaparmos conscientemente da mimesis conflituosa ilustrando algumas conversões notórias no nível do desejo de homens de fé como Cervantes, Dostoiévski e Shakespeare e ilustrando também algumas conversões notórias no nível do desejo de homens ateus como Proust e Stendhal e traçando entre esses autores semelhanças fundamentais. Na visão de Alison, Girard vai mostrando como em todos esses escritores é o mesmo fenômeno que está em operação, tendo em vista que todos esses escritores estudados por Girard eram particularmente sensíveis aos fenômenos miméticos (ALISON, 2011, p. 42). Alison conclui enfatizando a visão de Girard sobre os Evangelhos:

Girard vê os Evangelhos como tratando exatamente dessa mimesis pacífica. Nós, seres humanos, não podemos renunciar ao desejo como tal, pois é justamente ele que nos constitui como humanos, mas podemos, todavia, aprender a desejar de outra

forma, sem obstáculos, o que significa recriar nosso próprio ser. (ALISON, 2011, p. 42)

Em certo sentido, é aqui que a presente pesquisa começa. É a partir desse desafio de aprender a desejar de outra forma que podemos ler a ficção de Carson McCullers orientados pela teoria mimética e pelas análises propostas por William Johnsen e James Alison que se desdobram do pensamento de Girard. Caminhamos finalmente para fora do cerne do problema, para a possibilidade de ultrapassar o subsolo dostoiévskiano, a rivalidade mimética, os sentimentos baixos da zona sombria da mediação (tais como a vingança e o ressentimento, o ódio, a raiva, o ciúme, a inveja, o rancor), o pecado original, o orgulho, os julgamentos rápidos e rigorosos que fazemos secretamente a respeito dos outros, ora colocando nossos modelos nas alturas, idealizando-os ou amplificando suas qualidades, ora atirando-os no chão, condenando-os e exagerando seus defeitos.

Depois do contato com a teoria mimética, podemos repensar nossos papéis enquanto escritores, críticos literários e leitores. Da posição de escritores, podemos perceber os limites de nossa própria vaidade e orgulho, as rivalidades imbricadas em nossas próprias vidas, e transferir para a escrita de romances os dramas da mediação, esboçando, inventando, criando e sugerindo saídas para movimentos mais fraternos e menos competitivos e inventando narrativas que não reproduzam a lógica do revide e da vingança e a lógica de atitudes persecutórias gratuitas ou que problematizem a mediação de acordo com nossas obsessões pessoais enquanto escritores.

Da posição de críticos literários, podemos evitar as posições de perseguidores, recusando-nos a julgar as vidas e os comportamentos alheios, propondo interpretações humanizadoras, mas, ao mesmo tempo, sem ignorar a violência que pode ter atravessado a vida de um escritor, as críticas maliciosas e severas, os relacionamentos destrutivos. Da posição de leitores, podemos usufruir da teoria mimética e observar como cada escritor pode captar os problemas da rivalidade mimética a seu modo, conforme suas obsessões, seus interesses, sua criatividade e conforme suas escolhas estéticas e os limites de sua percepção sobre o tema.

A literatura não deve ser estritamente uma reflexão sobre a rivalidade mimética, mas, da perspectiva girardiana, a grande literatura, os grandes escritores, os escritores romanescos são aqueles que destacam a presença do mediador na narrativa. A grande literatura, nessa visão, revolve o terreno da rivalidade, dando forma a esse problema e muitas vezes representando maneiras de viver dentro da mimesis pacífica ou dentro de momentos pacíficos, amistosos, afetuosos e não competitivos.

A literatura não *deve* ser apenas uma receita pronta sobre o tema da compaixão, mas parece que o exercício da escrita e da criação literária permite reflexões interessantes e invenções e criações nesse sentido. O fato de estarmos mergulhados na rivalidade mimética não deve ser ignorado, ele nos atinge quer queiramos isso, quer não, e se grandes escritores modernos chegaram ao tema, talvez não seja só “culpa de nossa tradição católica” mas uma das possibilidades criativas que emergem da escrita.

James Alison continua a discussão sobre o desejo esclarecendo: “Todo o desejo humano é mimético, ou seja, manifesta-se como desejo em imitação do desejo de outro alguém (ou de um grupo)”. E adiciona ainda: “Toda mimesis é desejosa: ou seja, toda imitação é parte de um movimento entre pessoas se relacionando com a própria constituição de seus seres”. (ALISON, 2011, p. 43)

O problema da rivalidade mimética em nossa época atual é comentado quando Alison ressalta que no mundo moderno o desejo, para Girard, é considerado como uma realidade realçada, pois em nossa época de colapso das proibições sociais estamos privados de resoluções sacrificiais coletivas. (ALISON, 2011, p. 43) As instituições sociais, ritos e proibições que nos protegiam da violência criada por nossas rivalidades, segundo Alison, não têm mais a mesma eficácia. Alison comenta que fomos deixados sozinhos, de posse de nossos desejos miméticos que se espelham infinitamente na vida privada e na vida pública e trazem complicações relacionadas à violência, à rejeição e à competição; complicações que não contam com resoluções públicas expiatórias. Alison problematiza: “O nosso desejo moderno é ‘interdividual’, tendo que passar por uma crise sacrificial sem, contudo, poder contar com uma resolução pública”. (ALISON, 2011, p. 43)

Alison observa ainda que muitas pessoas consideram essa falta de resolução pública um fardo pesado demais para suportar e cristalizam em suas próprias vidas uma resolução visivelmente sacrificial para o problema do desejo. Tal atitude, que é perceptível em “vícios, obsessões, loucuras e comportamentos psicóticos são diferentes graus, não tipos, daquilo que está em operação em todos nós”. (ALISON, 2011, p. 43) Por fim, Alison chega então ao problema do *desejo metafísico*.

Um conceito ainda mais propriamente humano usado por Girard é o de *desejo metafísico*. Nesse caso, ele se refere ao estágio do desejo que cessou de se relacionar com qualquer objeto físico ou carnal, tornando-se absolutamente envolvido com o mediador ou rival, de uma forma que usaríamos palavras como “prestígio”, “esnobismo”, dentre outras, a fim de descrever tal desejo – e que em outras circunstâncias chamaríamos de orgulho. (ALISON, 2011, p. 43)

A importância do desejo metafísico é capital. Diferente das outras mímesis (*mímesis aquisitiva* ou *mímesis de apropriação*, *mímesis conflituosa* ou *mímesis de rivalidade* e *desejo sem obstáculo* e *mímesis pacífica*), o desejo metafísico ocorre quando o sujeito deixa de desejar um objeto específico e deseja o *ser* do modelo, desejando ser quem esse modelo é. A situação será dramática, pois o objetivo não pode ser atingido. René Girard, em *Mentira romântica* discute extensivamente o desejo metafísico, definindo não só que as técnicas romanescas variam basicamente dependendo do desejo metafísico e que são funcionais, mas afirmando também que cada escritor escolhe um caminho diferente, pois as ilusões são sempre diferentes, mas o fim de um romance escrito por um autor romanesco é revelar o desejo metafísico (GIRARD, 2009, p. 279).

James Alison vai ressaltar justamente a terceira intuição girardiana de *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, em que Girard diferencia mito arcaico de texto judaico-cristão, pois tal diferenciação traz desdobramentos interessantes, para teóricos católicos ou não.

Como comenta James Alison, durante seus estudos, Girard descobriu de forma relativamente tardia a tradição de textos judaico-cristãos, e considerando tais textos por um ângulo estruturalista, o pensador francês percebeu neles as mesmas histórias de fundação violenta que também são encontradas nos outros mitos, mas destacando uma diferença fundamental. Os textos judaico-cristãos possuíam uma narrativa que, mesmo apresentando a mesma estrutura dos mitos, continha um sentido absolutamente inverso ao padrão mitológico. Nos textos judaico-cristãos, “Deus foi progressivamente revelado como estando do lado da vítima, não dos sacrificadores. A velha mentira foi, então, desfeita de dentro para fora”. (ALISON, 2011, p. 52). Alison prossegue, explicando em profundidade a terceira intuição ou o terceiro *insight* girardiano que compõe a teoria mimética, já comentado no capítulo I, agora de uma perspectiva especificamente teológica. Para Alison, é possível encontrar pistas da mesma revelação do mecanismo vitimário nos trágicos gregos, mas a revelação dada pelas escrituras judaicas se dá de forma persistente e definitiva. Ao mesmo tempo, Alison salienta que mesmo nos textos judaicos existe uma boa mistura de padrões, alguns padrões dão voz à vítima enquanto outros se fazem mais próximos de uma divindade do tipo violenta, similar às divindades encontradas em outras culturas. Girard, segundo Alison, destaca o poder revelador da história de Caim e Abel, a história de José, muitos dos Salmos, o livro de Jó e as canções do servo sofredor em Isaías. Ainda assim, apenas nos Evangelhos, e particularmente na Paixão de Cristo, a revelação total do mecanismo da vítima substitutiva e, portanto, a introdução de uma incredulidade definitiva em relação à eficácia do mecanismo da vítima substitutiva é realizada. Na conclusão desse argumento, Alison destaca que Girard percebe

que foi exatamente a Paixão de Cristo, mantida na memória e transmitida para a humanidade por meio dos textos dos Evangelhos, escritos à luz da ressurreição, que tornou possível a elaboração de uma hermenêutica do desejo humano, o que levou ao descobrimento do mecanismo da vítima substitutiva, que Girard, num primeiro momento, havia pensado ter alcançado de forma independente (ALISON, 2011, p. 52)

Alison começa a propor uma antropologia da sabedoria (ALISON, 2011, p. 58) ou uma antropologia de conversão, que “transita entre uma perspectiva revelada e uma antropologia dialética” (ALISON, op. cit., p. 59) e é nesse ponto que Alison situa a compreensão mimética elaborada por René Girard. (ALISON, op. cit., p. 59)

Em linhas gerais, trata-se de considerar que estamos envolvidos pela rivalidade mimética tanto em nível interpessoal (nos termos girardianos, *interdividual*) quanto em nível coletivo. A compreensão da rivalidade ajuda-nos a vigiar e corrigir nossas atitudes, evitando julgar, acusar, perseguir, invejar e criar escândalo contra outras pessoas rumo a uma postura fraterna, amistosa, amorosa. Em um nível antropológico, podemos olhar para o desenvolvimento histórico e social humano e identificar as ocorrências de perseguição e assassinato de vítimas inocentes e observar as iniciativas e vivências coletivas pautadas pelo apoio mútuo, pela fraternidade e pela união.

Alison observa que “Girard detecta a presença nos textos dos Evangelhos de uma racionalidade que mostra ser a mesma da teoria mimética, a cuja intuição ele chegou por outros meios”. (ALISON, 2011, p. 59) Alison retoma uma visão de Girard, expressa em *A rota antiga dos homens perversos* (1985), que é fundamental para essa discussão: “Há nos Evangelhos uma dimensão antropológica”.⁷³ Alison prossegue: “Existe, de fato, uma antropologia da revelação presente nos Evangelhos, e se trata da antropologia do desejo mimético”. (ALISON, op. cit., p. 61)

Na passagem transcrita a seguir, o foco do comentário não é comprovar a fé católica ou a existência de Jesus, mas observar como James Alison dialoga com a teoria mimética de dentro do campo da teologia.

Portanto, estou sugerindo que a figura histórica de Jesus de Nazaré detinha uma compreensão antropológica cuja dimensão é no mínimo extraordinariamente semelhante à compreensão da mimesis de Girard, e que ele agia conforme tal compreensão. Isso também implica que tal compreensão não foi integralmente apreendida pelos discípulos, os quais ainda a transmitiram misturando, ocasionalmente, sinais de sua própria incompreensão. No caso deles, a compreensão foi se consolidando com uma espécie de conversão, gerada entre eles pelo que entenderam ser a manifestação do Espírito que residia no Cristo, expressando a inteligência e a dinâmica interna que estiveram em operação em sua vida. Dessa forma, de um lado temos a visão revelada e agraciada que nos mostra como os

⁷³ René Girard, *La Route Antique des Hommes Pervers*. Paris, Grasset, 1985, p. 239 In: ALISON, 2011, p. 60).

humanos são, em termos puramente humanos, sem qualquer indicação de conversão. Durante todo o Evangelho temos a afirmação de sua presença e sua compreensão como algo que simplesmente *era*. Por outro lado, encontramos um grupo de pessoas que foi habilitado a receber essa visão, por meio da conversão. Esses são os dois pólos que compõem a antropologia teológica que estou me esforçando por elaborar: o que é recebido gratuitamente e o que é obtido com esforço. (ALISON, 2011, p. 61)

Como indica Alison na passagem acima, Girard possuía uma compreensão antropológica de dimensão semelhante à compreensão de Jesus; então, podemos dizer que, nesse sentido, ambos entendiam que a rivalidade estava entranhada nas relações humanas. As diferenças parecem tão bonitas quanto as semelhanças, já que Jesus recebe gratuitamente e transmite os conhecimentos que Girard demorou anos para sintetizar, o que demonstra que Jesus recebe gratuitamente esse conhecimento e Girard obtém essa consciência com esforço. Ao mesmo tempo, Girard se converte durante seus estudos, o que pode indicar, para os leitores crentes, a presença da graça (misturada ao esforço do estudo, talvez).

Os discípulos de Cristo, para Alison, ao mesmo tempo que apreendiam essa compreensão sobre a rivalidade humana no contato com Jesus, por vezes reproduziam comportamentos reativos, acredito eu, por serem humanos e possuírem seus próprios limites. A compreensão sobre a rivalidade mimética foi, para Alison, se formando e se fortalecendo na consciência dos discípulos conforme eles percebiam o Espírito que habitava em Cristo.

O elo entre escrita e transcendência, ou pelo menos o elo entre escrita e *insight*, vai aos poucos se tornando presente neste trabalho, se pensarmos que os escritores romanescos, para Girard, foram aqueles que investigaram e de certa forma superaram o próprio orgulho na medida em que compunham suas obras. Carson McCullers falava sobre “*illuminations*” ao descrever momentos em que conseguia atar as pontas de uma ideia para um romance.⁷⁴

É exatamente nessa chave de uma sabedoria da conversão que podemos situar os escritores romanescos e a hipótese da presente pesquisa. Analisar a ficção de Carson McCullers e o modo como a autora desenvolveu seu próprio conhecimento a respeito das relações humanas (atravessadas por rivalidades miméticas), e como a autora compõe e visualiza para si e para seus leitores e leitoras saídas para além da reciprocidade violenta será o objetivo aqui.

Conforme essa perspectiva, Alison comenta o percurso dos escritores romanescos lembrando que o primeiro modo rumo à dimensão antropológica dos Evangelhos, como

⁷⁴ Em *Illumination & Night Glare* (1999), Carson McCullers comenta diversas de suas “iluminações”, narrando como ela foi inspirada a escrever seus romances a partir de cenas cotidianas e banais. McCullers pergunta: “What are the sources of an illumination? To me, they come after hours of searching and keeping my soul ready. Yet they come in a flash as a religious phenomenon”. (MCCULLERS, 1999, p. 32)

ilustra Girard, é definido através da revelação, que é simplesmente conferida. O segundo modo rumo à dimensão antropológica dos Evangelhos implica a descoberta conquistada com esforço à medida que é revelada na vida de determinados autores, como foi revelada na vida de Girard. (ALISON, 2011, p. 61) Alison acrescenta que há uma “descoberta arduamente conquistada” (ALISON, 2011, p. 61) que é revelada na vida de certos autores, que foi revelada na vida de Girard e adiciona que “certamente não há revelação alguma a não ser que exista um processo simultâneo de descoberta a habitar que a realidade dada gratuitamente possa encarnar e se expressar em vidas humanas concretas”. (ALISON, 2011, p. 61-62) Assim, em diferentes obras, Girard traça o desenvolvimento da compreensão do mecanismo mimético em certos autores. (ALISON, 2011, p. 62)

Um grande escritor, na perspectiva girardiana, romanesco, torna-se consciente da rivalidade mimética que entrecorta nossas vidas. Sua obra, de modo análogo, reflete esse processo.

Uma atenção particular é dedicada a Dostoiévski⁷⁵, Proust⁷⁶ e Shakespeare⁷⁷. Em todos os três casos um padrão de conversão é traçado, na medida em que certa sabedoria é conquistada. Tal conversão se faz independente de qualquer crença religiosa formal, mas parece ser incapaz de se manter fora do imaginário religioso, a partir de determinado ponto. A conversão poderia ser descrita como uma que apreende uma visão sobre a humanidade, mostrando-a como algo completamente dominado pela estrutura e pelo mecanismo do bode expiatório, o qual manipula o binômio herói/vítima, mas que, então, inclina-se para uma nova visão, que pode ser mais bem inscrita, ou, talvez, possa ser apenas inscrita dentro do padrão de queda e redenção.⁷⁸ O que Girard nos mostra, particularmente no caso de Dostoiévski e Shakespeare, é que essa nova visão antropológica obtida pelo autor “convertido” não representa uma tentativa de exegese por parte de Girard, mas corresponde a algo sobre o qual os autores em questão se faziam cientes. Girard demonstra como a compreensão de Shakespeare sobre o desejo mimético se alarga até alcançar uma visão completamente antropológica, especialmente em *Sonho de uma Noite de Verão* e *Júlio Cesar*.

Alison conclui:

Assim sendo, a mesma compreensão antropológica é encontrada tanto no ensinamento e no ministério de Cristo, como foi testemunhado pelos evangelistas, quanto em certos autores, que não precisa se fazer presente como parte de uma configuração explicitamente religiosa, como é o caso de Proust. Essa compreensão

⁷⁵ Em *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965; e *Dostoiévski: du Double a L'unité*. Paris, Plon, 1963. Em português: *Dostoiévski: do Duplo à Unidade*. Trad. Roberto Mallet. São Paulo, Editora É, 2011.

⁷⁶ Em *Deceit, Desire and the Novel* e na terceira parte de *Things Hidden from The Foundation of the World*. Londres, Athlone, 1987.

⁷⁷ Em *Theater of Envy – William Shakespeare*. Nova York, Oxford University Press, 1991. Publicado em português como *Shakespeare: Teatro da Inveja*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo, Editora É, 2010.

⁷⁸ Ver *Shakespeare: Teatro da Inveja*, op. cit., p.580: “antes que conseguisse abraçar o padrão de queda e redenção do *Conto do Inverno*, Shakespeare tinha de descartar totalmente a estrutura do bode expiatório.”

antropológica liga um entendimento sobre a natureza mimética do desejo a outro entendimento sobre a natureza violenta do desejo, concluindo a resolução dessa violência sob a forma de alguma espécie de vitimação e, eventualmente, a superação do padrão do desejo em questão por outro padrão de desejo, o qual se manifesta como uma ruptura, e, no entanto, ainda em continuidade com o antigo padrão. É essa compreensão que tentarei agora esboçar, o mais claramente possível. (ALISON, 2011, p. 63)

2. 7 Literatura moderna e textos judaico-cristãos

Em consonância com as propostas de Alison, destaco uma relação de semelhança entre *Mentira romântica e verdade romanesca* e *Eu via Satanás cair como um relâmpago*. Em *Mentira romântica*, Girard explora o tema da conversão de autores romanescos, enquanto em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, Girard discute narrativas dos textos judaico-cristãos à luz da teoria mimética, analisando parábolas, Evangelhos, mandamentos e episódios bíblicos pensando nos temas da rivalidade, violência e reorientação para uma via não-reativa de compaixão e amor crístico. As duas leituras, tanto as reflexões sobre a conversão de autores como Proust, Dostoiévski e Shakespeare em *Mentira romântica* quanto os comentários de narrativas bíblicas em *Eu via Satanás cair como um relâmpago* seguem o mesmo método: identificar as dinâmicas de reciprocidade violenta e as resoluções de tais conflitos, que ora revelam a lógica sacrificial, ora apontam saídas fraternas e não reativas.

Em *Mentira romântica*, por exemplo, Girard pontua que “É uma vitória sobre o desejo metafísico que faz de um escritor romântico um verdadeiro romancista”. (GIRARD, 2009, p. 341) Girard explica o processo vivido por um escritor romanesco, que vai progressivamente se dando conta de suas próprias falhas e de seu enredamento no mecanismo vitimário e percebendo sua participação na violência enquanto escreve seu romance, enquanto vive experiências de sucesso e fracasso literário, por exemplo, como foi o caso de Dostoiévski (comentado por Girard em *Dostoiévski: do duplo à unidade*), porque a própria composição da narrativa, a caracterização e os conflitos entre os personagens afinam a percepção do escritor romanesco sobre as falhas que ele projeta nos outros (e durante o processo de composição literária em que ele desenvolve intuições ligados à mediação interna de acordo com suas próprias obsessões), o escritor romanesco vai então percebendo a ambivalência definida por James Alison como “inteligência da vítima”.

O escritor romanesco percebe que ora contribui para a violência como parte integrante de uma multidão violenta, como acusador, perseguidor e criador de escândalos, como

orgulhoso, ciumento, ressentido, vingativo; ora sofre perseguido, acusado, como o bode expiatório. O que acontece em sua vida, como o próprio escritor também está enredado na lógica sacrificial, pode acontecer na construção da história, então; conforme o escritor percebe o mecanismo vitimário e a lógica de acusação e revide em que vivemos, ele mesmo vai transformando também sua história, adicionando protagonismo ao modelo/mediador, por exemplo, ou descrevendo situações em que o desejo mimético ou a rivalidade mimética são visíveis e ao mesmo tempo vai desenvolvendo suas próprias atenuações da violência, seus desenlaces fraternos, e as conversões de certa forma “migram” do escritor para os personagens.

Girard observa: “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”. (GIRARD, 2009, p. 330) Na conclusão do romance, o herói e seu criador se juntam, tendo ficado separados ao longo do romance. “O triunfo estético do romancista se confunde com a alegria do herói que renunciou ao desejo.” (GIRARD, 2009, p. 330) Esse processo de aprendizado implica o romancista reconhecer sua posição de sujeito, sua própria fascinação e às vezes obsessão com o modelo. Quando o romancista chega a um *Eu* mais verdadeiro, diferente daquele que todos nós vivemos exibindo, percebe a si próprio em seu encantamento doentio pelo modelo. “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.” (GIRARD, 2009, p. 332)

A distância fantasiosa entre sujeito e modelo, criada porque o sujeito coloca e retira seu modelo de um pedestal repetidas vezes, é alterada. Como comenta Girard, Proust sabia que “o artista verdadeiro não tem mais de escolher entre ele próprio e os Outros”. (GIRARD, 2009, p. 332)

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 Dostoiévski 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. (GIRARD, 2009, p. 332-333)

Já em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, Girard comenta textos judaico-cristãos em diálogo com a hipótese mimética, interpretando-os tendo em vista a reciprocidade violenta e a possibilidade de evitá-la e destacando os evangelhos como textos que, assim como determinadas peças e romances modernos (escritos por escritores romanescos), explicitam as dinâmicas da violência humana.

Para Girard, devemos enxergar acontecimentos reais em todas as violências míticas e bíblicas, pois assassinatos, linchamentos, sacrifícios humanos e expulsões ocorrem em todas as culturas. Tais eventos estão ligados à universalidade de certo tipo de conflito entre os homens, as chamadas rivalidades miméticas que Jesus chama de *escândalos*. Nas comunidades arcaicas esse ciclo mimético vai se reproduzindo incessantemente e os Evangelhos são indispensáveis para identificar as rivalidades inscritas no ciclo mimético porque descrevem de forma inteligível esse ciclo (GIRARD, 2012, p. 17)

A teoria mimética nos mostra que possuímos um desejo mimético potencialmente conflituoso e indica que a mimesis tanto nos permite apreender uma linguagem e conviver em sociedade quanto nos envolve em conflitos violentos com nossos modelos. Uma pergunta freqüente é feita em palestras sobre Girard: “Se o desejo humano é fundamentalmente mimético, nós não temos liberdade alguma?” Na verdade, temos a liberdade de escolher nossos modelos. Imitar um amigo que tenha hábitos saudáveis é potencialmente melhor do que imitarmos um amigo que negligencia sua saúde. Nesse sentido, Girard destaca a importância de imitar o desejo de Jesus, que busca assemelhar-se cada vez mais a Deus pai. Jesus nunca fala em termos de proibições e sim em termos de modelo e de imitação porque Jesus leva ao extremo a lição do décimo mandamento e recomenda que nós o imitemos para nos afastar das rivalidades miméticas. (GIRARD, 1999, p. 33)

“O que Jesus nos convida a imitar é seu próprio desejo, é o impulso que o conduz à meta que ele mesmo se fixou: assemelhar-se ao máximo a Deus pai.” (GIRARD, 1999, p. 33) O desejo de Jesus é tornar-se a imagem perfeita de Deus e ele dirige suas forças para imitar esse Pai: “Convidando-nos a imitá-lo, ele convida-nos a imitar sua própria imitação”. (GIRARD, 1999, p. 34)

Os não-cristãos imaginam que, para se converter, deverão renunciar a uma autonomia da qual Jesus desejaria privá-los. Na realidade, quando imitamos Jesus, descobrimos que desde sempre somos imitadores. Nossa aspiração à autonomia faz com que ajoelhemos diante de seres que, mesmo não sendo piores que nós, não deixam de ser maus modelos, pelo fato de que é impossível imitá-los sem cair com eles na armadilha das rivalidades inextricáveis.

A autonomia que sempre acreditamos estar prestes a conquistar, imitando nossos modelos de poder e prestígio, é apenas o reflexo das ilusões projetadas pela nossa

admiração por eles, tão menos consciente de seu mimetismo quanto mais mimética for. Quanto mais formos “orgulhosos” e “egoístas”, mais estaremos à mercê dos modelos que nos esmagam. (GIRARD, 1999, p. 35-36)

Em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, Girard relê diversas passagens bíblicas a partir da hipótese mimética, percebendo como das mais variadas formas, os Evangelhos alertam seus leitores sobre as rivalidades miméticas e as possibilidades de evitá-la. O episódio do iminente apedrejamento da mulher adúltera, em que Jesus evita um linchamento público incitando a multidão a reconhecer seus próprios pecados, o episódio de José e seus irmãos, em que José perdoa seus irmãos depois de ter sido jogado em um buraco devido aos ciúmes de seus pares, a escolha do Rei Salomão, em que o Rei Salomão sugere para duas mães que disputavam o mesmo bebê que ele fosse cortado ao meio, adivinhando que a mãe que abriu mão do sacrifício era a verdadeira mãe, o episódio em que Pedro, mesmo fiel a Jesus, sucumbe à pressão da multidão e nega ser um dos discípulos de Jesus, e finalmente a Paixão de Cristo como episódio fundamental que representa o contágio mimético e a possibilidade do perdão.

Nos romances modernos de escritores romanescos, Girard mostra que também acontece por parte dos escritores uma percepção das rivalidades miméticas que se reflete nas narrativas, nas mudanças das personagens e nas sequências do enredo. Diversos exemplos são apresentados em *Mentira romântica e verdade romanesca*, em *Dostoiévski: do duplo à unidade*, em *To Double Business Bound* e em *Shakespeare: teatro da inveja*.

Assim, podemos reconhecer que a hipótese mimética abre uma perspectiva de abordagem nova dos estudos literários, já que orientados pela teoria mimética podemos, como Girard, reler romances canônicos e não canônicos seguindo essa perspectiva, identificando como as rivalidades miméticas são percebidas e abordadas por cada escritor romanesco, de acordo com seus próprios temas e obsessões. Disso deriva uma acusação comum feita aos estudantes da teoria mimética, de que eles estariam apenas “aplicando” a teoria mimética em seus objetos, repetindo leituras que pretendem ser tão geniais quanto as leituras girardianas. De fato, é possível identificar conflitos miméticos em diversos filmes, romances, pinturas, mas o objetivo das leituras girardianas não é apenas fazer uma transcrição de conceitos da teoria mimética que seriam transplantados para textos literários e sim reler textos literários *orientando-se* pela teoria mimética e conseguir desdobrar diversas intuições de tais leituras. Considerando que o mimetismo atravessa nossas vidas e pode ser apreendido de diversas formas, a perspectiva mimética engendra uma discussão sobre a violência e sobre como evitar esses conflitos, mostrando que a arte tem um potencial de autodescoberta, de autoanálise e de

análise antropológica, de descrever conflitos que nos atravessam o tempo todo. Temos, então, uma relação entre literatura e conhecimento que pode ser investigada e render desdobramentos sobre a vida do escritor e sobre seu texto e a relação entre ambos.

Seguindo a perspectiva da teoria mimética, podemos estabelecer relações entre vida e obra com base na percepção de conflitos miméticos, como Girard fez em *Dostoiévski: do duplo à unidade*, percebendo as relações entre texto e contexto e relacionando autor e obra sem forçar interpretações enviesadas, mas elegendo alguns fatos, determinadas interpretações, percebendo como os próprios textos abrem perspectivas de interpretação dos acontecimentos da vida do escritor, como os próprios textos ilustram rivalidades miméticas, saídas fraternas, como os próprios textos espelham o caminho de conversão de cada escritor.

“E daí?” – alguém poderia perguntar. “Qual a importância desse tipo de leitura?” “Esse tipo de leitura não seria tão pernicioso quanto as leituras que se propõem a ser análise literária mas pegam emprestado teorias da sociologia, da teoria feminista, da psicanálise para dar mais autoridade às suas análises?” Se o pesquisador ficar apenas no exercício de descrever o mimetismo em certas obras, talvez tais leituras sejam previsíveis, mas reler romances a partir de novo referencial teórico, um referencial que dialoga com a antropologia e com os estudos bíblicos pode trazer novas leituras, novos desdobramentos e resultados imprevistos.

A questão metodológica girardiana oferece oportunidades de reflexões filosóficas e antropológicas que acontecem durante a própria abordagem do objeto. Como as rivalidades miméticas são de certo modo “inescapáveis”, muitas abordagens que busquem identificá-las serão bem-sucedidas. Mas o trabalho do crítico também pode ser positivamente contaminado por perspectivas miméticas, e suas leituras podem oferecer intuições imprevistas sobre o processo de escrita, sobre contextos pessoais que influenciam a criação literária, sobre problemas sociais que são miméticos e que atravessam o espectro pessoal e político, o público e o privado.

Além disso, pensar sobre um problema que para Girard é central nas relações humanas não parece desnecessário. Nesta pesquisa, orientando-me pela teoria mimética, investigo como Carson McCullers aborda as rivalidades e saídas para fora do ciclo mimético. Parece uma “aplicação de teoria”, mas trata-se, acredito, de um exercício filosófico de leitura filiado ao campo da literatura comparada, que articula filosofia e estudo de literatura.

Como um exemplo de novas abordagens e desdobramentos teóricos e críticos guiados pela hipótese mimética, ressalto o trabalho de João Cezar de Castro Rocha em *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mímesis em circunstâncias não*

hegemônicas (2017), pensando que as discussões sobre a mimesis ganham muito quando pensadas em contextos sócio-culturais e políticos (tanto quanto em contextos privados).

João Cezar de Castro Rocha, ao lado de teóricos como William Johnsen, Trevor Cribben Merrill, Michael Kirwan e James Alison, orienta-se pela teoria mimética para discutir tanto debates de crítica literária sobre constituição de identidade literária e nacional quanto a situação mais concreta que se refere às desiguais condições de circulação de bens simbólicos (livros, traduções) em nível global: “Refiro-me, pois a uma questão objetiva, derivada das condições assimétricas da circulação de bens simbólicos no sistema-mundo”. (ROCHA, 2017, p. 182) Comentarei brevemente alguns pontos fundamentais das discussões de *Culturas Shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*, visando destacar como a teoria mimética pode orientar leituras e debates sobre a circunstância não hegemônica e suas questões identitárias. Ao final, relaciono as reflexões de Rocha com os comentários de McCullers sobre a influência russa na prosa sulista.

Um comentário que evidencia o diálogo de Rocha com Girard é o fato do crítico brasileiro definir que o verdadeiro núcleo das culturas shakespearianas é “a centralidade absoluta do Outro”. (ROCHA, 2017, p. 167) João Cezar de Castro Rocha orienta-se pela teoria mimética para discutir questões de colonização, identidade nacional, relações entre sujeito e modelo, entre o eu e o Outro da perspectiva de países não hegemônicos e hegemônicos, ressaltando a potência das nações latino-americanas que se amplia quando, ao invés de condenar a imitação (como Samuel Ramos em *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*, que define a imitação como um “sistema vicioso”),⁷⁹ trabalha-se na chave da *emulatio*: apropriar-se do alheio, em consonância com as ideias de Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago.

É preciso superar a dicotomia “imitação” versus “originalidade” – assim como é necessário resgatar o dinamismo inerente às operações de imitatio e aemulatio. O próprio das culturas não hegemônicas é o ato de apropriar-se do outro hegemônico, transformando-o em estímulo para moldar identidades cada vez mais heteróclitas – ontologicamente políglotas.

(Você já sabe: numa palavra: emular.)

Desse modo, a condição objetiva de secundidade se metamorfoseia na capacidade subjetiva de gerar complexidades por meio de um conjunto de procedimentos que dão forma à poética da emulação. (ROCHA, 2017, p. 180)

⁷⁹ Samuel Ramos, *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*. Ciudad de México, Editorial Planeta Mexicana, 1993, p. 21.

João Cezar de Castro Rocha completa a ideia de antropofagia e emulação a seguir: “Em oposição a binarismos, a hermenêutica analógica, a interdividualidade coletiva e a poética da emulação apostam em procedimentos que destacam a diferença como elemento dominante, estruturador da circunstância não hegemônica”. (ROCHA, 2017, p. 182)

Por um lado, a resposta para as discussões identitárias em nações não hegemônicas passa então pela apropriação do alheio transformado em próprio através da poética da emulação. Mas Rocha não dá o assunto por encerrado e traz ao debate a questão objetiva das condições assimétricas da circulação de livros e traduções, que também pode ser investigada em diálogo com a teoria mimética.

A universalidade de um autor, seu potencial de exportação, não reflete um valor intrínseco, porém depende de circunstâncias políticas e econômicas. O desafio da mimesis deve questionar as condições de produção cultural em contextos assimétricos, desde o ponto de vista daqueles que se encontram numa posição subalterna. Você reconhece de imediato a alusão ao ensaio de Gaytri Spivak, “Can the Subaltern Speak?”.⁸⁰ Sobretudo, como a autora não deixa de ressaltar, a questão não é se o subalterno pode ou não falar – afinal, ele não é afásico! –, a questão é *se ele pode ser ouvido*.

O subalterno não costuma ser lido, especialmente se escreve em espanhol ou português. Nesse horizonte, sofre-se de verdadeira “angústia da legibilidade”, cujo corolário é o “imperativo da tradução” – idealmente para o inglês. (ROCHA, 2017, p. 183)

Rocha pontua que brasileiros não pensam em traduções para o espanhol e que os hispano-americanos não pensam em traduções para o português e propõe pensarmos na poética da emulação como um conceito que esclarece a existência de uma afinidade eletiva entre autores e artistas latino-americanos em particular ou que provém de circunstâncias não hegemônicas no geral que usam uma série de temas, procedimentos estéticos e preocupações intelectuais. (ROCHA, 2017, p. 185) O crítico brasileiro prefere utilizar o termo “periférico” em lugar de “não hegemônico”, considerando que “periférico” sublinha assimetrias políticas, econômicas e culturais e o dinamismo do mundo contemporâneo e a assimetria da circulação de bens simbólicos no sistema-mundo. Considerando as Grandes Navegações, Rocha está pensando “na existência concreta de literaturas favorecidas por determinada circunstância histórica que beneficia este ou aquele idioma na circulação das obras”. (ROCHA, 2017, p. 186)

O pensador brasileiro também defende-se de críticas a um suposto essencialismo dessa visão sobre nações não hegemônicas, mencionando que centro e periferia não são termos

⁸⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”. In: Cary Nelson e Lawrence Grossberg. (eds.), *Marxism and the Interception of Culture*. Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1987, p. 271-313.

unívocos, já que do interior de zonas periferias com frequência novas relações entre centro e periferia se desdobram. Paralelamente, as regiões centrais possuem suas próprias áreas periféricas. Rocha conclui: “Isto é, *não busco supostas essências do latino-americano, antes identifico estratégias empregadas em contextos assimétricos por aqueles que se localizam no pólo menos favorecido das trocas*”. (ROCHA, 2017, p. 186, grifos do autor)

É interessante pensar que Carson McCullers leu escritores russos porque encontrou tais exemplares na biblioteca de Columbus, Geórgia quando era jovem, então podemos dizer que sua literatura foi favorecida por circunstâncias históricas relativas a edição, publicação, tradução e circulação de romances. McCullers comenta seus temas e influências em alguns artigos. Um dos textos mais importantes para conhecermos sua ficção é “Os realistas russos e a literatura russa”⁸¹ (1941), em que ela recusa o rótulo de “Escola Gótica” e afirma que mesmo que nos últimos quinze anos tenha surgido um gênero de escrita homogêneo o bastante para levar os críticos a rotularem-no de “Escola Gótica”, para a autora, este rótulo é infeliz (MCCULLERS, 2010, p. 294) e não define seus trabalhos.

Um conto gótico deve criar um efeito similar ao efeito de uma história de William Faulker, evocando horror, beleza e ambivalência emocional, mas esse efeito, no conto gótico, se desenvolve a partir de meios românticos e sobrenaturais, e nas histórias de Faulkner, a partir de um realismo peculiar e intenso. (MCCULLERS, 2010, p. 294) A autora compara as circunstâncias de produção da literatura sulista e da russa e diz que ambas as circunstâncias são bem parecidas: “Tanto na velha Rússia quanto no Sul, até o presente momento, a característica dominante foi o pouco valor da vida humana”. (MCCULLERS, 2010, p. 294)

McCullers refuta a acusação de “crueldade” que recaiu em romancistas russos e especialmente em Dostoiévski, explicando que a técnica dos escritores russos implica uma justaposição de elementos cômicos e trágicos, uma justaposição que para leitores e críticos despreparados pode sugerir um efeito de frieza. Os romancistas russos, por volta do século dezenove, especialmente Dostoiévski foram criticados por sua “crueldade”, e a mesma objeção também incidiu sobre os escritores meridionais. Para McCullers, a coincidência não é casual. Se a arte, desde o tempo das tragédias gregas tem retratado violência, loucura, assassinato e destruição sem hesitar, os críticos não podem acusar a literatura russa ou meridional de possuir um único traço de “crueldade” que não pudesse ser comparado ou ultrapassado pelos gregos, elisabetanos ou pelos criadores do Velho Testamento. (MCCULLERS, 2010, p. 295).

⁸¹ Texto publicado na revista *Decision*, em julho de 1941.

McCullers conclui afirmando que não é a “crueldade” tomada em si mesma que choca os leitores, mas a maneira com que essa crueldade é apresentada. Para McCullers, os escritores sulistas devem aos russos uma abordagem da vida e do sofrimento específica: “A técnica é basicamente esta: uma corajosa e visível justaposição rígida do trágico com o cômico, o imenso com o trivial, o sagrado com o obscuro, toda a alma humana com detalhamento materialista”. (MCCULLERS, 2010, p. 295) Em seguida, a autora de *The Heart is a Lonely Hunter* explica o estranhamento dos leitores diante de escritores russos e meridionais destacando uma postura particular desses autores. Quando um leitor acostumado com as tradições clássicas abre um livro de um escritor sulista ou russo em que o narrador apresenta em apenas uma frase um acontecimento trágico ou brutal como a morte de uma criança, e se o autor evita, conscientemente, fazer comentários ou demonstrar compaixão aparente, e continua, sem mudar o tom, em algum detalhe banal, esse método de apresentação pode dar a impressão de cinismo. McCullers explica: “O leitor está acostumado a ter os valores relativos de uma experiência emocional categorizados pelo autor. E, quando o autor renuncia a essa responsabilidade, o leitor fica confuso e ofendido”. (MCCULLERS, 2010, p. 295)

A escritora sintetiza esta ideia a seguir: “Farsa e tragédia sempre foram usadas como contrastes entre si. Mas é raro, exceto nos livros russos e sulistas, que sejam superpostas uma à outra para que seus efeitos sejam experimentados simultaneamente”. (MCCULLERS, 2010, p.296) A autora conclui seu argumento explicando a origem da acusação que recaiu sobre os escritores russos e sulistas: “Foi esse composto emocional que trouxe a acusação de ‘crueldade’”. (MCCULLERS, 2010, p.296) Como exemplos literários desse tipo de técnica, McCullers cita a ceia funerária de Marmeladov em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, e o romance *As I Lay Dying*, de William Faulkner.

Essa técnica de justaposição do trágico com o cômico tem relação com as discussões de René Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca*, pois o processo que atravessam os escritores romanescos passa por um reconhecimento do desejo mimético, da zona sombria da mediação, dos sentimentos baixos que nutrimos por nossos modelos, da alternância entre a admiração extrema pelo modelo e ao mesmo tempo o agudo ressentimento, a intensa inveja e o profundo rancor que podem se destacar nesse processo de relação *interdividual*. Esse processo em si mesmo pode ser visto como uma mescla de sentimentos contrários.

O escritor romanesco percebe que ele mesmo não é um santo, uma vítima, um mártir, reconhece seu próprio orgulho, e isso durante a escrita de sua própria narrativa. Ao querer contar uma história em que somos apenas vítimas, a própria consciência desperta-nos, ao

longo da trama, criando fissuras nessa imagem “imaculada”, que é falsa. Não estamos isolados dos outros, situados do lado da virtude e do bem, por mais que desejemos estar, no ímpeto muitas vezes de demonizar nossos modelos. Assim, em certo sentido, a tragédia e a comédia estão também fundidas nesse processo de autoanálise. Há algo de tragicômico em Emma Bovary, em Julien Sorel, em Dom Quixote, n’*O jogador* e n’*OEterno Marido*, de Dostoiévski e nas alternâncias de desejo de *Sonhos de uma Noite de Verão*. Girard ilumina o quanto a arte reflete essa “encenação” em que estamos envolvidos, quando somos levados a desejar de forma mimética, quando nos envolvemos de forma um tanto quanto delirante com nossos modelos. Assim, a justaposição entre tragédia e comédia parece muito oportuna para ilustrar essa condição existencial em que estamos envolvidos por conta de nossa falta ontológica. Acabamos exaltando e rebaixando os outros ou a nós mesmos, em movimentos ilusórios, muitas vezes iluminados e retratados pela literatura. A própria mediação, portanto, descrita na literatura ou vivenciada por cada um de nós, guarda um caráter tragicômico.

McCullers esclarece que a mistura entre tragédia e comédia não acontece por crueldade do escritor, e sim através de uma técnica utilizada pelo autor que suspende julgamentos morais a respeito dos acontecimentos, sejam acontecimentos drásticos e dramáticos ou pequenos e cotidianos. Em certo sentido, essa suspensão de moralidade e julgamento é contrária aos movimentos neuróticos da mediação, pois os escritores reconhecem a complexidade das situações e da vida em si, revelando-as em suas faces tristes e alegres, dolorosas e suaves, altas e baixas, surpreendentes e comuns, trágicas e cômicas, e isso nos lembra que nossa personalidade também possui luzes e sombras.

Retomemos portanto o caminho argumentativo anterior. A pequena digressão sobre as influências de McCullers relaciona-se com as condições de circulação de bens simbólicos discutida por João Cezar de Castro Rocha, que foi destacada como exemplo de abordagens interessantes orientadas e inspiradas pela teoria mimética. A discussão sobre as possibilidades da teoria mimética foi iniciada aqui porque a comparação entre *Mentira Romântica e verdade romanesca* e *Eu via Satanás cair como um relâmpago* reforça o *insight* de James Alison sobre a conversão girardiana, sobre uma compreensão antropológica que conecta a compreensão sobre a natureza mimética do desejo com o entendimento sobre a natureza violenta do desejo, e com o entendimento da vitimização e a busca de determinados autores de superar o padrão de desejo (mimético e rivalizador, reativo) por outro padrão de desejo (mímesis pacífica). Não saímos das discussões propostas por Alison, apenas desdobramos algumas reflexões interessantes. Abaixo, destaco a explicação do teólogo inglês sobre a *interdividualidade*, um conceito girardiano fundamental.

Uma vez que o “eu” de cada um de nós é fundado pelo desejo, não podemos dizer que o desejo seja propriamente nosso, como se pertencesse a um “eu” que preexistisse à nossa identidade. É o oposto que ocorre. O “eu” *está* radicalmente dependente dos desejos cuja imitação o formou. Isso significa que não há um “eu real” lá no fundo de tudo, cuja essência podemos encontrar assim que tivermos drenado as coisas que aprendemos, todas as influências que recebemos. Psicologicamente falando, o que vale é o que acontece *entre* as pessoas, e não, em primeira instância, o que acontece com *qualquer* indivíduo em particular. Aprender tal realidade foi o que permitiu a Girard e a Orghouliau falarem de uma psicologia interdividual. Usando uma terminologia mais acessível, isso significa que os fatos psicológicos estão ligados aos relacionamentos. Os problemas psicológicos se ligam diretamente a relacionamentos conturbados ou danificados, e uma saúde psicológica também se associa à restauração e melhoria de relacionamentos partidos. (ALISON, 2011, p. 68-69)

James Alison destaca a cegueira que possuímos, ou a dificuldade em reconhecer que nosso desejo é fundamentalmente mimético, um desejo contagiado pela sugestão de um modelo, um desejo imitado, condicionado ao outro.

O processo envolve uma medida de “desconhecimento”, um não reconhecimento do papel do outro em minha gênese, mas não traz a “mim” nenhum mal, desde que o outro seja tomado como modelo e não como rival. Todavia, caso o outro seja tomado como rival, não como modelo, esse “desconhecimento” se torna um autoengano, algo patogênico. Torna-se uma insistência na radicalização do “eu” como a entidade considerada originalmente promotora do desejo, reforçando a ideia de que seu desejo tem anterioridade sobre o desejo do outro, o qual se tornará, então, um rival, em vez de permanecer como modelo. Isso quer dizer, o “eu” procura identificar a si mesmo em função de sua oposição aos outros, em reação aos que lhe constituíram. Tal insistência revela a raiz das psicoses e neuroses humanas. (ALISON, 2011, p. 70)

Por não percebermos o quanto nos constituímos com os outros e até mesmo através dos outros, partimos para comportamentos patológicos de rivalidade. Mas afinal, seria o desejo mimético a causa de todos os nossos atos violentos? Alison esclarece de maneira oportuna o tema da falta ontológica que constitui os seres humanos e comenta o problema de nos constituirmos em *oposição* ao outro, evitando que ele seja para nós uma influência benéfica. Ao considerar que este problema abarca da infância à nossa vida adulta, as reflexões de Alison sugerem a urgência de uma conversão no sentido de uma vivência mais pacífica com os outros (nossos modelos), além de chamar a atenção para o fato de ficarmos presos ao autoengano e a um exagerado desconhecimento sobre o mimetismo que nos constitui, envolvidos em processos de violência contra os outros e contra nós mesmos.

Começamos, então, com um pequeno *anthropos* radicalmente desejoso, ou seja, um humano para o qual a satisfação das necessidades imediatas do corpo nunca é suficiente. Simultaneamente a essas necessidades corporais, para cuja satisfação estamos maravilhosamente programados, existe o que pode ser chamado, com

grande cuidado, de uma necessidade ontológica, uma necessidade radical de *ser*, uma que nos atrai aos outros para que os imitemos a fim de adquirirmos um sentido de ser, algo que sentimos que nos falta.

Quanto mais recebemos bons cuidados parentais, mais essa necessidade é satisfeita por um “sentido de ser” que é pacificamente recebido. No entanto, não importa o quão somos bem cuidados em nossa primeira infância, pois essa necessidade nunca é completamente satisfeita. Crescemos como animalzinhos conflituosos, herdando um mecanismo internamente edificado que ampara nossa frágil identidade, a fim de produzir segurança e ordem, tanto individual como grupalmente. Aprendemos sobre isso à medida que formamos nosso “eu”, algo que dura toda a nossa vida. Tentamos expulsar o “outro” que se apresenta como nosso rival, pois nosso “eu” é, de fato, constituído por essa expulsão. Isso significa que frequentemente formamos nossa identidade em oposição *ao outro*, em vez de deixar que esse outro seja uma permanente influência benéfica em nossa vida. Desde quando somos pequenas criancinhas sabemos, como se fosse por mágica, como fortalecer nosso grupo. Encontramos alguém fraco que possa ser alijado, alguém contra quem todos nós podemos ser. Anos mais tarde, podemos passar a maior parte de nossa vida adulta presos em conflitos com o outro, seja esse outro uma pessoa, uma ideia, nação, ou qualquer outra coisa, sem a qual não conseguimos viver facilmente. Existem inúmeras permutações – tão inúmeras quanto pessoas – na maneira como o desejo mimético nos move no decorrer de nossa vida, e muitas delas são violentas, tanto emocional quanto fisicamente. É estranho notar que mesmo quando há uma grande quantidade de amor em volta de nós, do qual podemos desfrutar, frequentemente nos machucamos em nossa habilidade para recebê-lo, e por isso o rejeitamos. Essa é nossa condição. É assim que nos inserimos na vida, vivendo na estreita beirada entre uma sabedoria que nos habilita a reconhecermos de onde viemos e um autoengano e desconhecimento exacerbado os quais nos prendem ainda mais nos processos de violência contra os outros e contra nós mesmos, uma violência da qual somos todos inelutavelmente constituídos. (ALISON, 2011, p. 72-73)

James Alison faz um comentário igualmente importante na passagem a seguir:

A primazia da vítima-em-processo-de-forjar-o-sagrado na constituição da cultura humana propriamente dita – sociabilidade e ordem – sugere que a dicotomia entre o indivíduo e o coletivo depende de uma má interpretação sobre a vitimação. (ALISON, 2011, p. 78)

Assim, a teoria mimética (especialmente nos livros *A violência e o sagrado*, e *Coisas ocultas desde da fundação do mundo*) trata a história humana através de uma perspectiva panorâmica em que a história é marcada por esse conflito entre uma multidão e uma vítima, ou seja: o mecanismo do bode expiatório, para Girard, tem acontecido desde as primeiras sociedades arcaicas e se repete até hoje.

William Johnsen mostra que os escritores modernos já lidam com um mundo constituído após a vinda de Cristo, em que a consciência sobre a inocência da vítima já está bem avançada. A leitura que Johnsen faz da ficção de Virginia Woolf demonstra como pensar sobre os conflitos miméticos leva-nos não a uma lógica de bandidos e mocinhos, heróis e vilões, mas a esse reconhecimento de que todos carregam comportamentos miméticos. Por

isso os filhos e pais, esposas e maridos podem se reconciliar em *To the Lighthouse*, enfrentando seus sentimentos baixos rumo a relações mais fraternas e menos competitivas.

A distinção que James Alison faz a seguir dialoga com a leitura de Johnsen sobre as reflexões de Virginia Woolf. James Alison contrasta o conflito entre multidão e vítima, travado nas primeiras sociedades humanas com o conflito entre multidão e vítima inscrito nas sociedades modernas. Por muito tempo, nas comunidades humanas, uma vítima inocente foi assassinada coletivamente, acusada de ter sido a única responsável por determinada crise social. O paradoxo, como ressalta Alison, é que a vítima, considerada pela multidão como diferente, fora da regra e ameaçadora por possuir qualidades (boas ou más) em grau acentuado é ao mesmo tempo (vista como) “causadora” da crise (por seus perseguidores) e como “salvadora” do grupo, na medida que, depois de seu assassinato, há um efeito de retorno da ordem social perdida anteriormente.

Quando se acredita, portanto, que a vítima era mesmo culpada e deveria ter sido assassinada, há uma leitura do mecanismo do bode expiatório feita da perspectiva dos perseguidores, que constitui-se como uma percepção distorcida por ignorar a inocência da vítima (*méconnaissance*, em termos girardianos) e o contágio mimético que assola a multidão enfurecida e a violência de cada integrante do grupo que pode potencialmente canalizar sua violência contra o bode expiatório. Dessa forma, se por muitos séculos diversos integrantes de comunidades arcaicas foram considerados como representantes do bem e da ordem estável enquanto uma pessoa diferente era vista como fora da regra, perigosa por possuir (como a vítima original) qualidades boas e más em um grau elevado, a vítima tem essa ambivalência de *insider* e *outsider*, sendo “causadora” da crise e “salvadora” do grupo. (ALISON, 2011, p. 79) “Tal visão, dos muitos que se fazem bons e do indivíduo que se faz perigoso, baseia-se na apreensão distorcida do cenário fundador.” (ALISON, 2011, p. 79)

Vejamos agora como se dá o conflito moderno entre multidão violenta e vítima inocente segundo Alison, em uma época em que já se reconhece (e se disputa) a posição da vítima:

Exatamente da mesma forma, o “esclarecido” equivalente moderno se baseia na mesma distorção, mas toma o lado inverso. É o indivíduo que se apresenta portador do bem sagrado, imbuído de direitos inalienáveis e possuidor de uma liberdade e consciência igualmente inalienáveis. A ordem social – os “muitos” – é considerada o elemento ameaçador e perigoso, e que pode a qualquer momento agrilhoar “minha” liberdade e “meus” direitos, os quais são sempre contrários à ordem social. Ser capaz de adotar o papel altamente valioso da vítima se torna então elemento indispensável para advogar futuras causas que o “eu” se propõe a promover. Nesse caso, como no anterior, não houve qualquer mudança real diante da sacralidade fundadora da vítima, como de fato não pode nunca haver, sem o devido reconhecimento, que a vítima é exatamente igual aos muitos, e que a diferença é produzida e amparada por uma ilusão gerada coletivamente. (ALISON, 2011, p. 79)

2.8 Comentários sobre o feminismo e a teoria mimética

Qual crítica poderíamos desdobrar daqui? A de que por mais tentador que seja ao discurso feminista considerar os homens como uma multidão violenta e as mulheres como vítimas sacrificiais, o mimetismo constitui a identidade de homens e de mulheres. Todos nós somos atravessados e estamos envolvidos na rivalidade mimética. E esse “sistema”, o fato de que estamos a todo instante vulneráveis a atitudes competitivas e vingativas e a sentimentos de inveja, rancor, ciúme, ressentimento e revide deve ser considerado também quando se pretende trabalhar com as questões feministas, arrisco dizer, possivelmente mais iluminadas com o auxílio da teoria mimética.

Considerar a rivalidade mimética e como ela afeta a vida das mulheres pode iluminar e indicar saídas para fora da rivalidade que se instala nas relações pessoais, institucionais, profissionais e muitas vezes no interior de discursos movidos pela acusação, pela vingança e pelo revide. Isso, sem desconsiderar a posição crítica das mulheres ao longo da história humana e o fato de que socialmente os homens detém o poder de construção e de liderança da sociedade, seja no nível mais concreto, como o planejamento arquitetônico e a construção do governo e das leis, seja no nível mais abstrato, como o nível das representações artísticas, culturais e sociais do masculino e do feminino e de seus papéis e funções.

Woolf escreve extensamente sobre o tema em *A Room*, abordando questões como a falta de acesso das mulheres à educação, ao voto e ao diploma universitário, sem falar nas questões mais sutis e profundas já comentadas anteriormente sobre a condição social das mulheres ao longo da história. Antes que pensadores conservadores saiam defendendo os privilégios da posição da mulher (ressaltando a beleza do decoro nas vestimentas e o valor da posição de dona de casa e mãe) em determinados contextos e comunidades, é preciso humildade intelectual e especialmente compaixão e coragem para deslocar-se de seu ponto de vista e começar a considerar a história e a experiência das mulheres ao longo do tempo e a lógica que envolve seus sofrimentos e reivindicações.

Virginia Woolf indica que os homens continuam agredindo e desconsiderando as mulheres porque depois de construir o mundo com base na superioridade masculina, sentem medo de que essa mentira seja revelada e por isso precisam continuamente fragilizar as mulheres, impedindo-as de sair de uma posição de espelho distorcido que duplica o tamanho dos homens. Temos uma trajetória de discursos feministas que denunciam os abusos e

desigualdades que afetam as mulheres, mesmo que muitas o façam mimetizando a raiva masculina. Essa trajetória deve ser conhecida, e sentida, percebida e não só criticada em seus aspectos políticos e ideológicos como produto de uma “massificação ideológica maldita”.

Precisamos considerar a dificuldade que muitos homens apresentam de compreender que o mundo, tal como foi constituído, os favorece de forma evidente. A dificuldade que os homens possuem de reconhecer que os discursos feministas apontam dificuldades reais e concretas (e não puramente discursivas ou puramente ideológicas) vivenciadas pelas mulheres talvez aumente ainda mais porque os homens continuam mimetizando a raiva das mulheres contra a opressão masculina e a raiva feminista contra essa mesma opressão.

Ocorre também um certo tipo de desinformação no Brasil que relaciona o feminismo extritamente com o pensamento e as pautas políticas de esquerda (ignorando a multiplicidade de feminismos possíveis, a história do movimento e o problema das experiências das mulheres na sociedade falocêntrica), o que fomenta uma recusa a respeito do estudo da história da inclusão das mulheres na própria história, uma recusa em compreender fatos históricos, atos e práticas que se atualizam constantemente e contribuem para a exclusão das mulheres de espaços de poder e que promovem diversas violências.

Então, por um lado, precisamos questionar a ilusão do desejo autônomo, compreender o desejo mimético e seu funcionamento e perceber o mimetismo e a rivalidade entranhada em nossos comportamentos cotidianos. Em um segundo momento, podemos compreender como a rivalidade mimética é devastadora para as mulheres cis, mulheres transexuais, transgêneros, homossexuais, para as pessoas que já possuem marcas, estigmas ou características consideradas socialmente “inferiores” e que seriam potencialmente alvos de uma multidão violenta, possivelmente selecionadas como bodes expiatórios.

E em um nível mais profundo e necessário, precisamos considerar a história das mulheres na chave da teoria mimética investigando o quanto e como a inveja, o orgulho, o ciúme e a raiva masculina incidem (apoiados pelos estigmas sociais, de forma mais forte e desenfrada) sobre pessoas já socialmente definidas como “cidadãos de segunda classe”, como diferentes e inferiores, pessoas que portam as marcas de um feminino que por si só já é um sinal socialmente estigmatizado.

O problema da recusa visceral contra o feminismo espelha a indisposição masculina para esses três exercícios: 1) reconhecer-se enredado no mecanismo vitimário, com todos os desdobramentos que esse reconhecimento implica (em termos girardianos, ter consciência do desejo humano em seu caráter fundamentalmente mimético, apropriando-se da inteligência da vítima e observado a ambivalência de situações violentas em que nos envolvemos, ora como

perseguidores, ora como vítimas 2) e dar um passo a mais e não reconhecer-se apenas como ser humano mimético, reconhecer-se como *homem* engendrado na lógica sacrificial humana vivendo em uma comunidade *falocêntrica*, cúmplice e beneficiário de uma violência histórica que favorece os homens. 2) Reconhecer-se perseguidor, acusador, no nível da experiência cotidiana, reconhecer-se como aquele que atira a primeira pedra na primeira mulher que expresse uma opinião própria, ou avance em seu potencial, ameaçando a imagem de superioridade moral e “total” que os homens sustentam de forma agressiva desde a fundação do mundo. 3) Fazer da conversão não estritamente religiosa de que fala João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica*, uma conversão que considere o ser humano chamado de “mulher”, evitando entrar em conflitos diretos com esses modelos e evitando violências cotidianas contra as mulheres, em busca de uma mimesis pacífica mais justa dentro de uma perspectiva mimética e de gênero. É preciso também compreender as construções sociais e as representações de masculino e feminino e deixar de tomá-las como essenciais e intrinsecamente inquestionáveis.

É preciso lembrar também que cada homem tem sua própria responsabilidade pessoal em relação ao que entende do mundo e à forma com que nele atua. Reconhecer o sofrimento das mulheres ao longo da história humana e tomar atitudes em relação a esse entendimento é um exercício ético e espiritual imprescindível. Ignorá-lo, simplesmente criticando defeitos do “feminismo” tomando-o como uma unidade estanque e esvaziada de trajetória histórica e ignorando as múltiplas possibilidades e perspectivas ligadas ao movimento, ao discurso e à prática feminista, a meu ver, é uma forma irresponsável de se eximir do problema. Homens e mulheres continuarão convivendo juntos no mundo, mas essa mesma convivência precisa de encontros que produzam trocas, perspectivas compartilhadas e mudanças.

É preciso sair desse ciclo de violências de gênero e partir para ações concretas que diminuam a desigualdade entre homens e mulheres; no entanto, esse esforço exigiria grande compaixão por parte dos homens, autoanálise, refreamento da violência, percepção do mimetismo e vontade de questionar o impulso de aquisição que historicamente tem produzido tantos desastres. Assim, é preciso considerar se os homens, acostumados que estão a ocuparem posições de comando e superioridade e a serem definidos como comandantes e superiores, também não resistem a compreender o feminismo porque projetam a rivalidade mimética deles mesmos em qualquer discurso feminista, ou até mesmo em todos os discursos feministas e não somente nos discursos que rivalizam mimeticamente com os homens.

Do lado das teóricas feministas, acredito que combater a violência masculina sem a perspectiva do perdão e do mimetismo em que estamos todos mergulhados leva ao risco da indignação e da revolta moral, em termos girardianos, leva à tentação de considerar-se estritamente como herói ou como vítima, que é, a meu ver, algo difícil de elaborar e de ultrapassar, pois falta a perspectiva de que todos estamos engendrados na rivalidade mimética (uma perspectiva que conduziu Woolf a perdoar seu pai e a transformar rivalidade em compreensão através da escrita literária). O conhecimento da hipótese mimética traz mais complexidade às relações, pois lança luz sobre o potencial violento de homens e mulheres, evitando que nós enxerguemos a nós mesmos sempre, apenas e exclusivamente, como bodes expiatórios.

Social e culturalmente temos uma longa história de violência e injustiças contra as mulheres. O modo como enxergamos essa história e o modo de lidarmos com ela pode evidentemente nos auxiliar em decisões e ações concretas contra a violência. Mas, novamente, se a violência é o objeto a ser combatido é fundamental sabermos como a violência funciona, e a teoria mimética nos auxilia nesse sentido. Adicionar uma perspectiva de gênero aos estudos orientados pela teoria mimética é um tipo de trabalho teórico que tem sido empreendido por diversas estudiosas e mantém-se importante hoje.

O que estou propondo aqui não é ignorar as injustiças sociais e culturais infringidas contra as mulheres pelos homens, mas adicionar a perspectiva da rivalidade mimética a essa questão, complexificando inclusive o *modus operandi* da violência de gênero.⁸² Se a sociedade se constitui privilegiando os homens, que dominam diversas esferas de atuação pública, podemos discutir a relação entre a violência de gênero e a rivalidade mimética de forma mais clara, crítica e responsável diante de uma estrutura social que foi estabelecida como falocêntrica sem acusar todos os homens de vilania e sem isentar as mulheres de responsabilidade para com suas próprias práticas e atitudes miméticas, mas sem ignorar a forma como fomos socialmente constituídos, através de uma lógica perversa que coloca um gênero como superior ao outro.

James Alison comenta o fato de que, nas ciências humanas, as ciências sociais são vistas como disciplinas que lidam com assuntos objetivos, concebidos como assuntos que estão fora do indivíduo, enquanto a psicologia é concebida como uma disciplina relacionada ao indivíduo. Não fica claro como essas questões se relacionam, como podemos relacionar

⁸² Um exemplo de pesquisa que relaciona teoria mimética e uma perspectiva de gênero é a tese de Maria Cristina Silva Furtado, intitulada “A inclusão efetiva de ‘todas’: Uma leitura teológica da violência de gênero sob o prisma do mimetismo de René Girard e da ética da alteridade de Emmanuel Lévinas” (2017).

indivíduo e sociedade. Por causa dessa dicotomia, temos, segundo Alison, simultaneamente um discurso marxista sobre a sociedade que convive com um discurso freudiano sobre o indivíduo, sem que esses dois discursos sejam entrelaçados. (ALISON, 2011, p. 79) Alison aponta o mesmo problema no campo da teologia, “especialmente entre os círculos progressistas”, frisa o autor, “em que um discurso neomarxista sobre a realidade social convive com uma visão transcendentalista do indivíduo”, sendo que a visão transcendentalista “não pode ser crítica em relação às suposições fundadoras da ordem liberal capitalista”.⁸³ (ALISON, 2011, p. 79)

Vale a pena transcrever o comentário de Alison sobre sua tentativa de esboçar uma perspectiva antropológica que relacione as estruturas pessoal e social. Girard, em *Mentira romântica* mostra que alguns escritores modernos conseguiram, enquanto indivíduos e artistas, escrever livros que nos oferecem conhecimento concreto sobre as relações humanas. O percurso de Girard, de sair do espectro das relações interpessoais (*Mentira romântica e verdade romanesca*) e pensar nas relações entre comunidades e indivíduos (*A violência e o sagrado*) e depois na rivalidade entre nações (*Rematar Clausewitz*) apresenta essa proposta de relacionar as estruturas pessoal e social. Em *Mentira romântica* o desejo mimético é analisado dentro do espectro de relações pessoais, mas em *Rematar Clausewitz*, a perspectiva é a de que a rivalidade afeta os seres humanos em nível mundial, se pensarmos nas guerras impulsionadas por rivalidades e as rivalidades miméticas entre nações. A presente pesquisa considera importante sempre ter em vista a relação entre a esfera pessoal e a esfera social. Vejamos então a passagem de Alison que discute essa relação.

É claro que isso pode ter consequências altamente nefastas para a vida cristã, na qual importantes elementos pessoais e afetivos da vida são desaprovados como burgueses ou alienados em favor de uma abordagem maciçamente “objetiva” aos problemas “reais” de uma sociedade em transformação. Não chega a ser surpreendente que tal abordagem seja, em geral, altamente machista e fortemente incapaz de oferecer diálogo, outras pessoas são simples e insuficientemente convertidas para se adequarem à “minha” compreensão “objetiva” da realidade. O problema é deles. Diante da perspectiva antropológica que venho tentando esboçar, torna-se possível relacionar estrutura social e formação pessoal de uma forma que permite contemplar, simultaneamente, a mudança pessoal e social. Caso as formações da ordem social humana e da realidade econômica sejam vistas do ponto de vista do mesmo paradigma, como constituição do “eu” pelo funcionamento anterior do desejo mimético que dispara o mecanismo vitimário, então as realidades econômicas, políticas, psicológicas e eróticas podem ser vistas como participantes do mesmo mecanismo.⁸⁴ Isso significa que a transformação do que “está lá fora” é

⁸³ Ver os comentários de John Milbank em *Theology and Social Theory*, op. cit., p. 228-52)

⁸⁴ As implicações mútuas dessas dimensões do mimetismo são levantadas na análise de Girard de *Troilo e Crésida* em *Theater of Envy*, op. cit., capítulo 17, e também mais especificamente em *L'Enfer des Choses: René Girard et la Logique de L'Économie*, de Paul Dumouchel e Jean-Pierre Dupuy. Paris, Seuil, 1979; e *La Violence*

obrigada a passar pelo reconhecimento de cumplicidade diante das estruturas do mundo, valendo para as pessoas que estão buscando transformação. A cumplicidade em questão não ocorre apenas no nível de más escolhas políticas, por exemplo, ou de ganhar a vida em negócios “sujos”, mas ocorre no nível do desejo. Desejar em função dos padrões que formam o ambiente político que gerou aquele resultado político, ou desejar o sistema econômico que promove esse tipo de negócio. Expressando a coisa cruamente, isso indica que a antropologia que estou esboçando torna possível compreender que a catástrofe estrutural de um sistema de saúde corrupto e inadequado e os padrões de desejo e comportamento de uma travesti que se prostitui e que está contaminada pelo vírus da Aids, e que busca tratamento em algum lugar dentro da barriga desse leviatã, constituem parte do mesmo fenômeno. Os padrões de desejo responsáveis pela formação tanto da estrutura macro quanto da estrutura micro são simultâneos e só podem ser transformados no reconhecimento da cumplicidade pessoal. (ALISON, 2011, p. 79-80)

Como discutido anteriormente, vemos que os livros de Girard que enfocam um contexto socialmente mais amplo, como *Rematar Clausewitz* e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, inspiraram trabalhos como *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas* de João Cezar de Castro Rocha e essa antropologia mimética de que fala James Alison em *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*. Quando James Alison conclui que os padrões de desejo responsáveis pela formação da estrutura macro e da estrutura micro são simultâneos, ele está articulando as dimensões pessoal e social do mimetismo e das rivalidades e implicando cada sujeito no processo, já que as estruturas macro e micro só podem ser transformadas através de um reconhecimento da cumplicidade pessoal no mecanismo vitimário e nas atitudes que ele engendra. Alison sugere (como dizem os Evangelhos) que os discípulos adquiriram uma inteligência vitimária depois da ressurreição de Cristo, de forma que os discípulos foram se tornando capazes de perceber o que estivera acontecendo o tempo todo do ponto de vista do próprio Jesus. (ALISON, 2011, p. 103) Assim, Alison (como Girard em *Mentira romântica* e *Eu via Satanás cair como um relâmpago*) destaca o processo pelo qual autores (dos Evangelhos) passaram em suas vidas e em suas consciências, considerando esse sentido da conversão, na chave da percepção do mecanismo vitimário.

Os próprios Evangelhos são a forma escrita do testemunho apostólico, o aprendizado – dos apóstolos – sobre o funcionamento dessa inteligência viva, na vida, morte e ressurreição de Jesus. À luz dessa inteligência pode ser observado como Jesus compreendeu a si mesmo como vítima que se doa amorosamente no processo de fundação da nova Israel de Deus (as pessoas vivendo da vítima que se doa amorosamente, e não da sua exclusão), e como essa presença da vítima que se doa implicava, automaticamente, a configuração de uma nova unidade de humanos, cuja

de la Monnaie de M. Aglietta e André Orléan. Paris, PUF, 1982. Existem pistas do pensamento nessa direção em *A Idolatria do Mercado: Ensaio sobre Economia e Teologia* de Hugo Assmann e Franz Hinkelammert. Petrópolis, Vozes, 1989.

estrutura não comportaria barreiras ou fronteiras raciais, de pureza, e assim por diante, a primeira comunidade autenticamente universal. A antropologia mimética produz, portanto, uma compreensão sobre a dinâmica interna em operação durante a criação da Igreja e do Novo Testamento, assim como postula um relato que nos dirige à compreensão que Jesus tinha sobre o funcionamento da humanidade, que nada tem a ver com qualquer descrição cartesiana ou racionalista sobre a “autoconsciência de Jesus.” (ALISON, 2011, p. 104)

James Alison explicita alguns pontos fundamentais de sua discussão a seguir, ressaltando as características de Jesus (um modelo desejável de ser imitado) filiadas a um novo modo de viver:

O que somos chamados a reconhecer é que existe um “outro” diferente e esse “Outro” se faz diferente de uma certa maneira, ou seja, manifesta-se como amor que se doa, de uma forma completamente estranha à reciprocidade padrão dos esquemas humanos, como se tomou visível na doação amorosa de Jesus na Cruz. Além do mais, esse amor que se doa infinitamente ao criar a possibilidade de uma nova estrutura relacional humana, uma nova unidade para a raça humana, busca de fato incluir a mim, como humano que sou, nessa transformação. (...) Portanto, o processo de fé na vida da pessoa se constitui precisamente em aprender a relaxar diante das sugestões desse “Outro”, um processo árduo, pois o que está sendo desfeito é justamente a maneira pela qual nossa identidade é formada e constituída pelo “outro” do mundo,⁸⁵ cuja realidade e o funcionamento nega em muitos pontos a realidade da mimesis pacífica, a qual se apresenta como a forma do novo “Outro” em nós. (ALISON, 2011, p. 112-113)

Em seguida, James Alison apresenta uma reflexão que combina com a hipótese da ficção de McCullers desenvolvida nesta pesquisa (mesmo que Alison demarque uma visão teológica sobre a rivalidade mimética e sua superação). Se uma pessoa é desacreditada ou falsamente acusada por pessoas com as quais ela vive, essa pessoa acusada pode ser tentada a acreditar e aceitar como verdade a atitude dos detratores. No meio do conflito, porém, essa pessoa acusada pode lembrar que de fato é amada como é por Deus, esse “Outro”, mesmo com todas as ambigüidades de seu comportamento. Jesus foi capaz de atuar de forma amorosa em relação aos seus detratores, perdoados-os. Essa pessoa acusada, por sua vez, pode perdoar

⁸⁵ A questão da constituição da identidade a *partir do outro* pode ser pensada tanto para discutirmos a nociva representação do feminino e das mulheres criada pelos homens, que se colocam como superiores ao “segundo sexo”, quanto para discutir se e até quando, em quais contextos, e de quais formas as mulheres deveriam desejar a igualdade em relação aos homens e desejar os objetos que eles desejam e/ou possuem. Todos os objetos que os homens desejam e possuem são adequados e pertinentes às mulheres? Todos os cargos que os homens ocupam estão fechados às mulheres ou há também inclinações e interesses que se concentram mais em algumas áreas profissionais do que em outras? Por outro lado, os homens podem aceitar as mulheres como modelos e obedecer a chefes mulheres ou isso ameaça sua identidade masculina, uma identidade estabelecida como “aquele que é o mais forte/está sempre certo”? Tanto o desejo invejoso da parte das mulheres que utilizam os homens como seus modelos (podemos pensar nas mulheres escritoras e seus modelos, autores homens e as implicações disso), quanto o desejo invejoso dos homens que partem para a agressão quando sentem que sua autoridade está sendo colocada em cheque parecem ser pontos de discussão importantes a respeito da luta por direitos iguais e a respeito da reivindicação do fim da violência masculina. O modelo de masculinidade disponível atualmente, como muitas teóricas feministas já discutiram, precisa ser remodelado.

seus detratores tomando uma ação que imita o padrão ensinado e vivido por Cristo. Jesus permitiu que compreendêssemos Deus como completamente fora dos duplos contraditórios humanos, misericordioso com seus detratores, na contramão de comportamentos enredados no desejo mimético violento. (ALISON, 2011, p. 113). Alison conclui:

Nesse sentido, um passo real é dado na participação ativa desse alguém em direção à formação ao novo “*self*” que está sendo chamado à existência por Deus, e esse passo é dado precisamente numa rede humana de significados, memórias e padrões de relacionamento que se encontram disponíveis na historicamente real e contingente narrativa revelada, que é mantida viva por um contingente conjunto humano de práticas e instituições. (ALISON, 2011, p. 113)

Nossos padrões de comportamento, seguindo Alison, devem ser formados não pelo antigo “outro” (mecanismo vitimário) e sim pelo novo “Outro”, representado pela figura de Jesus que, mesmo acusado, perseguido e crucificado, perdoa seus detratores. Quando nos escandalizamos, ao invés de darmos testemunho, não nos tornamos sinais desse novo “Outro”, não mostramos, quando nossos padrões de comportamento são formados parcial ou inteiramente pelo antigo “outro” (por rivalidades miméticas) que Deus *não faz parte* da lógica da reciprocidade violenta, já que Deus não é parte do duplo contraditório humano do desejo mimético e sim subversivo ao duplo contraditório (ALISON, op. cit., p. 115). Esse alerta é dado especialmente para aqueles convocados a recriar suas “identidades” na e como Igreja Católica, que precisam aliar teoria e prática, Evangelho e vivências pacíficas.

Os teólogos da Igreja, por exemplo, precisam manter viva a descoberta de Cristo como contrária à reciprocidade violenta, ajudando a desligar processos de pensamento humano baseados em relações conflituosas, revelando o antigo outro violento, purificando constantemente linguagens e práticas e permitindo que Deus se aproxime de nós.

O teólogo busca laborar termos formados (no) e por meio (do) antigo “outro”, mas torna-se capaz de transmitir, ou ao menos não trair muito grosseiramente, o novo “Outro” – a crença vertiginosa de que as palavras por si só não precisam se tornar obstáculos nos quais tropeçamos, mas podem também se tornar veículos de Deus. (ALISON, 2011, p. 115)

Segundo Alison, “a antropologia mimética é por excelência uma antropologia da conversão” (ALISON, 2011, p. 116). No processo de conversão, reconhecemos nossa cumplicidade como criadores de vítimas e também paramos de nos considerar vítimas inocentes, sedimentando a compreensão sobre nosso papel de (co)vitimizadores. Para o teólogo inglês, esse é um primeiro passo na direção de aprender como criar atos concretos de solidariedade com nossos irmãos, nossas vítimas, nossas e de outros embora entrar no

processo de conversão aumente a probabilidade de sermos vitimizados. (ALISON, 2011, p. 116)

Procurei chamá-la de antropologia da sabedoria, pois ela não se presta como mero instrumento intelectual. Postulando a formação de nosso intelecto como resultado das operações de desejo distorcido, sugere que não há acesso algum à visão antropológica, a não ser por meio de uma certa dose de conversão. Isso quer dizer que é somente na medida em que uma pessoa começa a reconhecer o tamanho de seu envolvimento obsessivo como uma mentira fatal – a negação da alteridade que o governa, uma alteridade constituída pela estrutura e o funcionamento do desejo mimético conflituoso que desemboca em processos vitimários, assim como tem sua origem neles – que essa pessoa começará a adquirir algum tipo de clareza de entendimento sobre quem realmente somos. A compreensão que estamos em vias de adquirir é certamente uma que se faz propriamente humana, mas que é adquirida em meio a uma espécie de iniciação, um discipulado. A teologia dela resultante não seria verdadeira em relação às suas bases antropológicas caso não fosse também uma experiência de conversão. (ALISON, 2011, p. 117)

No capítulo III de *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocados* James Alison considera que a revelação cristã ocorreu com a ressurreição de Jesus, vista por Alison como “uma experiência pública de revelação” (ALISON, 2011, p. 129). Alison elabora uma teologia da salvação que permite redescobrir a doutrina do pecado original como parte da revelação da salvação, ou seja, continuamos trilhando um percurso em que a confusão que Jesus veio reparar no mundo vai sendo esclarecida e vamos nos aproximando da experiência de conversão em sentido cristão. Jesus, como o modelo dos discípulos, retorna depois de morto sem a intenção de vingar-se de ninguém e encontra os discípulos que estavam culpados por terem abandonado ou negado Jesus, decepcionados com as promessas de Jesus que pareciam que não iam se cumprir devido à crucificação. A aparição de Jesus é vista por Alison como agraciadora, ou seja, seu caráter de gratuidade desmancha as possíveis expectativas dos discípulos sobre uma retaliação já que “aquele evento não correspondia a nenhum mecanismo humano conhecido de reciprocidade”. (ALISON, 2011, p. 123)

Há forte semelhança entre as análises de William Johnsen sobre os romances de Virginia Woolf (especialmente *A Room* e *To the Lighthouse*) e a interpretação de James Alison sobre a ressurreição de Cristo, ambas as análises orientadas pelas reflexões girardianas e profundamente orientadas para o tema do desmonte da violência, e inspiradas por valores e sentimentos como a gratuidade, o perdão, a compaixão e o amor. É como se Johnsen e Alison, depois de Girard, “pegassem o mimetismo pelo pé”, isolassem a rivalidade e a reciprocidade violenta e soubessem que estão pisando em territórios textuais férteis (os textos woolfianos e os textos judaico-cristãos) que podem realmente provocar em seus leitores e leitoras uma

revelação sobre a violência humana e sobre como evitá-la. Johnsen percebe os caminhos woolfianos pela seara da compaixão e do perdão e James faz o mesmo movimento de leitura a respeito da ressurreição de Cristo, mostrando como a partir dela os discípulos são transformados, e sua consciência é convidada a tomar outro rumo:

Jesus ressuscitado não retribuiu nada que fora feito contra ele, mas se manifestou como presença de amor incondicional. Vale a pena observar que essa presença gratuita de perdão se apresentava como tal apenas porque havia algo a ser perdoado. O perdão não foi uma mudança de atitude por parte de Jesus ou de Deus, mas uma manifestação que alterou nos discípulos sua relação com o “outro”. Se não houvesse nada a perdoar, ainda teria sido possível perceber a graça que vem do outro como simples manifestação amorosa. Porém, porque havia algo a perdoar, esse amor agraciador é experimentado e percebido como perdão. Nesse caso, a graça é vivida como ausência de retaliação, da qual algum tipo de retaliação é esperado, e então como a doação de algo inesperado. Essa não retribuição surpreendente é que desperta a pessoa ao novo, puxando-a para fora do modo de ser baseado na retribuição do olho por olho, permitindo, assim, que a pessoa comece a receber e, então, transmitir amor como algo simplesmente dado.” (ALISON, 2011, p. 136)

2.9 A inteligência da vítima

James Alison define a *inteligência da vítima* da seguinte forma: “Essa inteligência, que os apóstolos compreenderam ser a dinâmica interna a inspirar toda a vida e a morte de Jesus, aquilo que formaria seu relacionamento com o Pai, resolvi chamar de inteligência da vítima”. (ALISON, 2011, p. 142) A explicação subsequente esclarece melhor a concepção do autor:

Por esse termo, não pretendo me referir a uma espécie particular de brilhantismo intelectual, uma espécie de aumento no quociente de inteligência. Refiro-me à humana, instigadora e criadora capacidade de compreensão que Jesus demonstrou possuir durante sua vida e que culminou em sua morte, em relação à realidade de Deus e dos homens. Uma inteligência que se tornou acessível ao grupo apostólico por meio de sua ressurreição. À medida que foram possuídos por essa inteligência, os discípulos começaram a reler todo o processo, que desembocou na morte de Jesus, como a história da vítima que se doa e se revela, numa dinâmica em que apenas a vítima em questão sabia o que realmente estava acontecendo. Eles se tornaram capazes de entender que a morte de Jesus não fora uma interrupção abrupta e acidental de uma carreira que se encaminhava em outra direção, mas, pelo contrário, compreenderam que toda a sua vida fora vivida de uma maneira peculiar, cujo sentido corria *em direção* àquela morte e que Jesus estivera o tempo todo consciente disso. É por esse motivo que toda a narrativa dos Evangelhos gravita em torno da paixão, em direção à qual eles organizaram seus relatos. Dessa forma, os discípulos tinham ciência de que a inteligência da vítima, que agora também possuíam, não era somente uma inteligência pós-ressurreição, mas fora uma que estivera previamente presente o tempo todo na pessoa de Jesus. Fora uma inteligência que estivera o tempo todo guiando a vida e a morte daquele do qual eles foram testemunhos vivos. O fato singular era a forma pela qual, depois da morte de

Jesus, começaram a se tomar capazes de contar a história da vida e da morte do Messias, não de seus próprios pontos de vista como seguidores atrapalhados, mas a partir do ponto de vista do morto, daquele que se tornara vítima.

Portanto, a coisa não aconteceu como se os discípulos tivessem inventado um novo e profundo *insight* dentro do judaísmo, a fim de honrar a memória do falecido mentor. Pelo contrário, eles eram agora capazes de ver claramente a interpretação que dava unidade interna ao judaísmo, a qual seu mestre lhes explicara como se referindo a ele. Enfim, puderam ver a vida de Jesus do ponto de vista de Jesus, ou seja, foram capazes de contar a história do linchamento a partir do ponto de vista da própria compreensão da vítima sobre todo o processo, compreendendo todas as fases que precederam, guiaram e desembocaram no linchamento. (ALISON, 2011, p. 142-143)

James Alison comenta:

A dificuldade do ensinamento de Jesus não tinha a ver em primeiro lugar com seu conteúdo, mas com a constituição da consciência daqueles para os quais ensinava. Era como se eles tivessem um véu sobre seus olhos, que continuou a lhes cerrar a visão até a ressurreição. O que Jesus estava revelando se referia a algo a respeito do qual o conhecimento humano se faz prisioneiro, encoberto em autoengano. A compreensão dos discípulos era, assim como é a nossa, formada pelo que Jesus estava justamente tentando mudar: a constituição de nossa consciência moldada pela estrutura do conflito e as técnicas de sobrevivência por meio de exclusão de um outro. Os discípulos se tornaram cientes depois da ressurreição de que a pessoa cuja consciência é estruturada em função do binômio conflito-sobrevivência, por meio da vitimação, não possui a inteligência da vítima. O início de uma percepção associada à inteligência da vítima já se manifesta como uma alteração daquilo que constitui a consciência humana, permitindo-nos ver coisas a partir do ponto de vista da vítima, e a partir do ponto de vista da autodoação gratuita. Tudo isso, como viram os apóstolos, já estava absolutamente presente na vida de Jesus, pois sua consciência humana não era absolutamente constituída pelo mesmo “outro” que constitui a consciência de todos nós. Certamente, levaria algum tempo até que eles percebessem que esse outro, o qual estruturava e movia Jesus, era simplesmente o Pai, e que isso significava que o Filho era de fato a perfeita imitação ou *eikôn* do Pai, dando início ao reconhecimento de que isso implicava uma igualdade de substância com o Pai, o que fundou os rudimentos para a elaboração da doutrina da Trindade. (ALISON, 2011, p. 143-144)

A respeito da ressurreição, temos:

Portanto, depois da ressurreição, o ensinamento moral de Jesus e seu ensinamento referente ao discipulado puderam então ser compreendidos não como características independentes, não relacionadas à paixão, mas como fatores estruturados exatamente pela inteligência da vítima, conduzindo ao evento da paixão. Exatamente a mesma operação é válida para a compreensão de Jesus sobre a chegada do Reino de Deus, a qual ele pregou, e que também respondeu pela fundação da nova Israel, a qual ele preparou. Assim, por exemplo, o Sermão da Montanha evoca um cenário de bênçãos como algo relacionado com a escolha de uma vida que não toma parte na violência e nos poderes do mundo, afastando-se a ponto de mostrar solidariedade com aqueles que não fazem parte desse mundo, mesmo que isso signifique sofrer vitimação por causa da opção tomada. A passagem paralela sobre as beatitudes, a parábola das ovelhas e dos bodes, mostra a mesma inteligência em operação: o julgamento divino é rerepresentado em termos inteiramente vitimários, como concretos relacionamentos humanos para com as vítimas, independentemente de credos formais ou pertencimentos grupais. O único relacionamento que importa no julgamento é aquele que se estabelece com a vítima. Essa inteligência não *está* presente apenas

nessas passagens, as quais óbvia e explicitamente estão diretamente ligadas às vítimas e às perseguições – e que não são poucas –, mas *está* presente, sobretudo, como fundamento para todo o ensinamento moral: no restante do Sermão da Montanha, Jesus ensina sobre a maneira pela qual somos constituídos em violência – de forma que a raiva se torna equivalente ao homicídio, a luxúria ao adultério, e assim por diante. A lei não pode, todavia, alcançar tais alturas, já que não alcança a constituição de nossa consciência, como Paulo acabou demonstrando vigorosamente em Gálatas e Romanos. Paulo apresenta Jesus como aquele que oferece uma série de ensinamentos sobre como romper com os ciclos de reciprocidade violenta, mostrando-nos, passo a passo, o caminho para não sermos condicionados pela violência do outro. Tal liberdade, quando vivida, permite-nos viver gratuitamente em relação aos outros, mesmo quando nos perseguem e nos fazem suas vítimas. (ALISON, 2011, p. 144-145)

Alison prossegue:

A fim de que isso não soe como uma estratégia para se lidar com um mundo maligno, ou como uma espécie de paranóia, é importante insistir que a percepção dos discípulos depois da ressurreição era a de que Jesus possuía desde o princípio essa inteligência, e que sua autodoação amorosa é uma realidade anterior à inteligência. Expressando a coisa de uma forma diferente podemos dizer que Jesus era capaz de ensinar a respeito da inteligência da vítima porque sua consciência humana não fora estruturada na violência, mas pacificamente dada e recebida. Portanto, era capaz de viver sua vida em doação, e foi sua doação que lhe permitiu compreender a inteligência da vítima e interpretar as Escrituras judaicas em função dessa percepção central. Do ponto de vista dos discípulos, o processo se deu inversamente, ou seja, à medida que foram sendo tomados pela inteligência da vítima foram também se tornando capazes de perceber a gratuidade que a anima. Mas também perceberam que em Jesus essa gratuidade tamanha sempre estivera presente, fazendo a inteligência da vítima conatural a Jesus. Nesse mundo, a percepção de uma presença humana puramente gratuita é vista como inteligência da vítima. (ALISON, 2011, p. 144-145)

O teólogo inglês conclui:

Os discípulos foram capazes de perceber em Jesus a realidade daquele que recebe durante toda a vida em estado de completa gratuidade e, então, ler isso em retrospecto em sua própria história de vida, mesmo antes de seu ministério e sua paixão. Foi esse elemento de gratuidade, a partir do qual brotou a inteligência da vítima, que permitiu aos discípulos que começassem a entender que Jesus fora um homem conatural a Deus. Tanto Mateus quanto Lucas leram os elementos da natureza agraciada de Jesus em seu nascimento e infância, mostrando a presença de ameaça e linchamento como realidades próximas a ele, mesmo nesse período de sua vida, Lucas enfatizando a gratuidade e Mateus a ameaça de linchamento. João dá o passo final ao traçar o histórico de doação gratuita explícita desse homem em Deus. Em seu prólogo João mostra a doação como anterior à rejeição, e na narrativa da paixão ele nos mostra Deus dando uma vítima para as mãos humanas, mas que é muito mais do que qualquer uma das vítimas rituais que as personagens do Antigo Testamento buscaram oferecer a Deus.⁸⁶ (ALISON, 2011, p. 147)

Ao final, Alison comenta duas mudanças anunciadas pela inteligência da vítima:

⁸⁶ Ver o brilhante trabalho de John Duncan Martin Derrett: *The Victim: The Johannine Passion Narrative Reexamined*. Shipston-on-Stour, Drinkwater, 1993.

Das duas mudanças centrais anunciadas pela inteligência da vítima, a primeira foi uma nova percepção sobre os humanos como estruturados e formados em violência, apresentando o mecanismo vitimário como maquinário-base da consciência humana; a segunda foi a mudança na percepção do que isso permite em relação a como entendemos quem é Deus. À medida que se torna possível perceber os humanos como estruturalmente violentos, torna-se também possível compreender Deus como realidade completamente destituída de violência. O que permite aplicar a inteligência da vítima à cultura humana é a autodoação completamente gratuita de Deus, a qual é anterior à cultura. Assim, para que fosse possível entender Deus como amor, foi necessário que a vítima humana fosse revelada dessa forma (1 João 4,7 -11). Apenas a revolução articulada pela inteligência da vítima tornou essa compreensão possível. Que a violência se encontre absolutamente ausente em Deus, que Deus seja amor, foi uma descoberta que só se tornou possível por meio da autodoação de Jesus, entregando-se à morte, o que, por conseguinte, possibilitou descobrirmos que nossa percepção de Deus estivera até o momento distorcida por nossa própria cumplicidade na violência, uma violência não reconhecida e transferida ou projetada em Deus. Essa distorção foi desfeita. Dessa forma, a inteligência da vítima funciona de duas maneiras: revelando o ser humano e revelando Deus, simultaneamente. A inteligência da vítima é ao mesmo tempo a desmistificação definitiva de Deus e o desengano final sobre a realidade do ser humano. Podemos expressar tal simultaneidade apenas dialeticamente; mas, claro, como revelação ela não foi dialética, mas dada gratuitamente. As duas descobertas foram concomitantes e parte da mesma descoberta. Deus é amor absoluto e puramente agraciador, e isso surge em meio à humanidade por meio de uma vítima humana executada. O que isso diz respeito ao nosso relacionamento com Deus: É que estamos relacionados a Ele como estamos a uma vítima humana executada, ou participando dos mecanismos vitimários em ignorante cumplicidade violenta ou, de agora em diante, iniciando uma solidariedade penitente. (ALISON, 2011, p. 147-148)

Aqui, não se trata de impor uma verdade católica como a existência de Cristo, mas de perceber a semelhança, já descrita por Girard entre vários textos que refletem essa inteligência da vítima: os romances modernos de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust e Dostoiévski, Camus, Balzac, Shakespeare, os textos bíblicos (parábolas, salmos, Evangelhos), a ficção de Virginia Woolf, e por fim, os contos de Carson McCullers. A contribuição de James Alison consegue desdobrar as reflexões girardianas de *Coisas Ocultas desde a Fundação do Mundo* e *Eu via Satanás cair como um relâmpago* a seu próprio modo, renovando a exegese bíblica.

Retomando o percurso argumentativo traçado aqui: na primeira parte da pesquisa, apresentei a hipótese mimética de René Girard. Em seguida, destaquei e comentei um estudo de caso mostrando como a análise literária pode dialogar com a hipótese mimética, quando William Johnsen, lendo a ficção de Virginia Woolf, consegue detectar com minúcia os movimentos que a autora traça na consciência de suas personagens sobre a rivalidade mimética e sobre alternativas contra a mesma, seja na ficção (*Miss Dalloway*, *To the Lighthouse*) ou de forma ensaística e ao mesmo tempo ficcional, na teoria feminista (*A Room of One's Own*, *Three Guineas*).

Neste segundo capítulo, retomei algumas reflexões do teólogo inglês James Alison que, em seu diálogo com a perspectiva girardiana, identifica, (de forma semelhante a Girard em *Coisas Ocultas desde a Fundação do Mundo* e em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*) a consciência que está presente nos Evangelhos sobre nossas dinâmicas de relacionamento e a relação de tais dinâmicas com a violência e ao mesmo tempo propõe o conceito de inteligência da vítima, mostrando como Jesus imita o Pai em suas atitudes amorosas e nunca arraigadas na raiva, na vingança ou no rancor.

De uma forma bem livre, podemos comparar o ganho de consciência dos discípulos de Cristo – que após a ressurreição de seu mestre compreenderam sua inteligência compassiva – com a consciência transformada dos autores romanescos de Girard em *Mentira romântica*, que no ato da escrita vão vencendo o próprio orgulho e vão desenvolvendo uma aguda percepção das rivalidades miméticas engendradas nas relações humanas. De forma análoga, nós, enquanto escritores, leitores, pesquisadores e críticos literários, vamos percorrendo os caminhos dos escritores que lemos (suas narrativas e *insights*, vividos dentro e fora do espectro literário, no texto e na vida desses escritores) e podemos sofrer uma espécie de “contágio benéfico” porque podemos adquirir percepções semelhantes às que os escritores romanescos adquiriram ao longo do percurso criativo impresso nesses romances através de nossa própria leitura, ou seja, através de um “contágio benéfico” que se desprende da leitura de ficção e através de um “ganho de consciência” que migra das histórias romanescas para a mente dos leitores, rasurando autoenganos e estruturas mentais ancoradas na reciprocidade violenta e fomentando, mesmo que de forma sutil, uma nova percepção em seus leitores, calcada não na reciprocidade violenta, mas na convivência fraterna.

É dessa forma que gostaria de propor uma análise da ficção de Carson McCullers *orientada* pela teoria mimética, verificando se McCullers destaca a presença do mediador em seus textos, se ela retrata as tensões miméticas em sua literatura e quais soluções não-violentas a autora consegue produzir, dialogando, mesmo sem ter plena consciência desse diálogo, com as questões propostas por René Girard, William A. Johnsen, James Alison e com os textos judaico-cristãos. Assim, no capítulo III, analiso os contos de McCullers à luz de René Girard e dos teóricos discutidos anteriormente.

James Alison complementa seu argumento destacando que o projeto de Deus implica uma nova forma de se fazer humano, a proposta de uma mudança na estrutura de nossos relacionamentos e uma mudança na constituição da consciência e do coração:

O centro do projeto de Deus se move com Paulo, de Jerusalém para Roma e, a partir daí, para os confins da terra.

Portanto, a inteligência da vítima, possuída pelos discípulos depois da ressurreição, iluminou o caminho pelo qual a inteligência de Jesus sobre a vítima, a consequência de seu ser ter sido transformado em pura autoadoção amorosa, levou-o a deliberadamente se engajar num ato fundador. Todavia, isso não representava uma fundação completamente nova e, portanto, dialeticamente crítica, mas uma revelação do que Deus projetara fundar desde o princípio e, ao mesmo tempo, o cumprimento desse projeto. Essa é uma nova e concreta forma de se fazer humano, tornada possível pela vítima que perdoa, permitindo que nós, seres humanos, formados pelos mecanismos da violência, possamos nos submeter a um processo de mudança em nossa estrutura de relacionamentos, uma mudança na constituição da própria consciência e do coração, de forma a serem criados os meios para o início da formação de uma humanidade reconciliada consigo mesma e com Deus, o qual se ofertou como vítima por amor à humanidade. O que estava sendo estabelecido era o retorno de Abel dos mortos, convidando Caim para que retornasse de sua errante trajetória sem descanso pelas terras de Nod, para que partilhasse de um banquete que seria o restabelecimento da fraternidade perdida, talvez a criação de uma fraternidade para além até do que fora perdido.

Assim, vimos como a inteligência da vítima, tornada possível nos discípulos pela presença diante deles do Senhor crucificado e ressuscitado, permitiu a descoberta simultânea de quem é Deus e de quem são os humanos. No mesmo momento, permitiu aos discípulos que entendessem que Jesus, movido pela mesma inteligência da vítima, estivera encenando uma concreta, histórica e fundadora forma de trazer à luz toda profundidade e dimensão de um projeto histórico concreto por parte de Deus, um ato histórico que foi disponibilizado por meio da instituição de um sinal de extraordinária sutileza e complexidade. Dessa maneira, vemos algo de específico sobre a compreensão cristã do que a religião pode ser: uma revelação salvadora ou uma salvação reveladora. A revelação promovendo a inteligência da vítima é criada e constitutiva de uma nova comunidade histórica, lingüística e representacional, a qual é, simultaneamente, vista como tendo sido originária: o que os seres humanos sempre estiveram predestinados a ser. (ALISON, 2011, p. 154-155)

Para James Alison, a graça divina se torna humanamente presente como uma virada em direção à vítima (ALISON, 2011, p. 159)

A inteligência da vítima é apresentada como o critério para a presença da graça. Podemos dizer, então, que a graça é sempre cristomórfica: a presença agraciadora da vítima que se doa é simultaneamente uma crítica à maneira como os seres humanos são, assim como um perdão construtivo dos humanos, permitindo a construção do símbolo criador de uma nova reconciliação humana. O símbolo criador da vítima que se doa e que promove por excelência uma nova humanidade é a Igreja baseada na Eucaristia. (ALISON, 2011, p.159)

Para pensar nessa cristoformidade da graça, James nos dá dois exemplos. No primeiro, durante a fase inicial da crise disparada pela Aids, um cabeleireiro foi diagnosticado como portador do vírus HIV e era morador de uma pequena cidade no interior do Brasil. Apesar da população da cidade ser composta de uma maioria católica, a população o expulsou da cidade. A ideia poderia ser, nessa expulsão, a de deixá-lo na estrada para morrer. Na visão de Alison, ninguém da cidade foi tomado pela inteligência da vítima: “ninguém fora capaz de perceber e viver a cristoformidade universal da graça.” (ALISON, 2011, p. 160)

Como segundo exemplo de alguém que foi tocado pela cristoformidade universal da graça, Alison comenta um incidente do filme *O Último Imperador*, de Bertolucci, no qual o ex-imperador, agora um jardineiro municipal, vê seu antigo mentor ideológico que o reeducara para a vida comum na nova China comunista ser arrastado para ser executado, segundo a Revolução Cultural de Mao. O jardineiro diz que aquele era um bom homem e um bom comunista, partindo com isso em sua defesa. Ele insiste nessa atitude e é espancado pelos guardas. Para Alison, o jardineiro “está completamente fora do símbolo visível da vítima que se doa” (ALISON, 2011, p.160), e “No entanto, ele percebe que um linchamento injustificável está acontecendo e mostra solidariedade com a vítima, intervindo a ponto de arriscar a própria vida, embora de fato o poder muito superior dos soldados apenas o jogue de lado.” (ALISON, 2011, p.160) Dessa forma, Alison conclui:

Ser um cristão é viver visivelmente a partir da cristoformidade universal da graça, a fim de criar o símbolo, o qual é em si mesmo contagiante, afetando os outros que vivem num mundo cuja origem social se funda e se baseia na vitimação. O importante é saber que não se trata de as pessoas serem ou não serem cristãs, anônima ou explicitamente, mas se a cristoformidade universal da graça está sendo vivida como realidade genuinamente construtiva da nova unidade da humanidade. A importância dessa abordagem é que, ao falar cristoformidade universal da graça em vez de cristãos anônimos, estou dizendo que não existe qualquer graça disponível aos seres humanos que não envolva uma virada em direção à vítima, ou seja, certa forma de conversão. (ALISON, 2011, p. 161)

De forma análoga, a questão desta pesquisa não é provar que Carson McCullers era uma escritora cristã ou que somente escritores cristãos são capazes de descortinar aos seus leitores os aspectos da violência mimética. Também não se trata de circunscrever o valor literário de uma obra às questões girardianas. A percepção da violência e sua relação com os relacionamentos humanos é vivida por todos os seres humanos fora da ficção, em suas vidas cotidianas. Trata-se de perceber que a percepção das dinâmicas da violência pode migrar da consciência do escritor para o texto literário e que essa percepção pode ser provocada pelo fazer literário, dentro do processo de elaboração ficcional, segundo a hipótese de Girard em *Mentira romântica*.

A intenção aqui, seguindo a perspectiva de Girard, é analisar a ficção de McCullers dentro de um olhar sensibilizado para essa “virada em direção à vítima” de que fala Alison e para essa conversão, entendida aqui não como uma filiação à doutrina católica, mas como uma experiência de *insight* antropológico que se torna viável na junção entre experiência de vida e elaboração ficcional.

Talvez um último esclarecimento sobre a relação entre vida e obra seja oportuno aqui, antes de iniciarmos o capítulo III. Segundo o que pude apreender das descobertas de Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* e *Dostoiévski: do duplo à unidade*, há um entrelaçamento entre as experiências de rivalidade na vida pessoal de um escritor romanesco, a elaboração de suas histórias no campo ficcional e uma terceira esfera nesse processo: o próprio caminho criativo da elaboração da ficção, o processo de escrita literária realizado por um escritor que pode orientá-lo a uma consciência dos limites de seu próprio orgulho, e a uma reorientação para além da lógica do revide e da vingança, para a inteligência da vítima e para a conversão não estritamente religiosa permitida ao percebermos nossos desejos miméticos e partirmos para o gesto de evitar entrar em conflitos diretos com nossos modelos.

Há, na minha percepção, um potencial de vingança e de perdão dentro da própria elaboração ficcional de experiências de vida que segue as discussões aqui propostas. A ideia é precisamente a mesma de Girard em *Mentira romântica*: é o exercício da escrita que pega o escritor pela mão e pode conduzi-lo a uma espécie de conhecimento sobre as relações humanas e a uma conversão da inteligência. Em tal conversão, partimos da reciprocidade violenta para uma inteligência da vítima, uma inteligência ligada à conciliação e ao perdão, mesmo quando esse escritor sente a tentação de escrever uma história para vingar-se de alguém, a elaboração ficcional ainda pode guiá-lo para fora da reciprocidade violenta. Nesse sentido, poderíamos pensar na relação entre cura e palavra ou na relação entre escrita, elaboração ficcional e cura como relações poeticamente e concretamente possíveis.

2.10 Metodologia e olhar panorâmico

Um comentário interessante sobre a relação entre os escritos de René Girard e os de James Alison em relação a seus métodos de leitura torna-se pertinente aqui. Em termos metodológicos, Girard, em *A violência e o sagrado*, adota um olhar panorâmico sobre a história humana ao identificar as rivalidades miméticas 1) em diferentes tipos de textos, tais como tragédias gregas, mitos arcaicos e textos judaico-cristãos 2) e ao relacionar a história humana com o mecanismo vitimário desde as primeiras comunidades arcaicas até as guerras modernas (*Rematar Clausewitz*), evidenciando que as tensões miméticas são as “coisas ocultas desde a fundação do mundo”.

Alison adota essa perspectiva panorâmica utilizada por Girard para esclarecer que a crucificação e a ressurreição de Cristo estão ligadas à inteligência da vítima, e principalmente, que essa inteligência percorre o texto bíblico desde o Antigo Testamento, passando por compreensões dos discípulos de Jesus que não foram completamente realizadas no sentido de identificar e incorporar essa inteligência de uma vez só, mas que foram acontecendo de forma gradual.⁸⁷ A conclusão de Alison a esse respeito é a seguinte:

Portanto, o que procurei esboçar é a forma como tomo a inteligência da vítima, tornada presente aos discípulos depois da ressurreição, a ser parte da mesma inteligência que estava em operação no povo judeu, permitindo a superação da ilusão vitimária e da compreensão de Deus como Criador. Espero ter mostrado que existe uma coerência interna entre essa inteligência, a ressurreição de Cristo e a forma como a comunidade apostólica veio a compreender que a criação estava em Cristo e que Cristo preexistia à criação. Isso quer dizer, as doutrinas da preexistência de Cristo, e sua mediação da criação, não são “extras” sacralizadores, presas a uma doutrina da salvação que realmente não precisa delas. Elas são internamente coerentes com as premissas necessárias sobre a compreensão da salvação, a qual foi tornada possível pela inteligência da vítima.⁸⁸ (ALISON, 2011, p. 172)

Neste trabalho, adoto uma espécie de “olhar panorâmico” sobre a ficção de Carson McCullers seguindo uma intuição parecida com a de René Girard e seu olhar panorâmico para a história humana e com as análises de James Alison e seu argumento sobre a unidade da Bíblia. Girard diz que a violência humana atravessa a história do homem. James Alison argumenta que a inteligência da vítima percorre a Bíblia de ponta a ponta, mesmo com diferenças de gradações.

Neste trabalho, pretendo analisar os contos de Carson McCullers pensando que a escritora estadunidense repete intuições sobre temas como o orgulho, o arrependimento, o perdão, a atenuação ou a recusa da violência mimética e da reciprocidade violenta, e temas

⁸⁷ Tais argumentos são desenvolvidos no capítulo três de *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011), intitulado “Em busca de uma soteriologia.”

⁸⁸ Alison reflete em nota em seu livro: “Uma pequena digressão. É possível dar um passo adiante, e um tanto quanto óbvio, nessa linha de raciocínio. O grupo apostólico fora capaz de entender, a partir da mudança de compreensão promovida pela inteligência iluminadora da vítima, a coerência interna entre a autodoação da vítima que eles conheceram pessoal e historicamente, e sua preexistência e seu atributo mediador diante da criação. Caso aceitemos que Jesus de fato possuía a inteligência da vítima *antes* de sua morte, como as testemunhas apostólicas indicam unanimemente, então não há, em princípio, razão alguma para Jesus não ter sabido antes de sua morte (e talvez ensinado), como *parte da inteligência humana da vítima* (e não como parte de alguma iluminação divina, fundamentalmente desconectada com um processo humano de conhecimento), que ele era preexistente e mediador da criação. Não estou querendo provar que ele sabia ou ensinou tal verdade. Todavia, uma vez que se tenha compreendido todas as implicações do novo entendimento ao qual dei o nome de inteligência da vítima, torna-se possível, de forma fascinante, imaginar como tal conhecimento humano foi assegurado. Ao se recusar essa opção, afirma-se simplesmente que Jesus não era, afinal de contas, tão brilhante quanto o grupo apostólico; pois eles conseguiram tirar conclusões da inteligência da vítima, as quais o próprio Jesus não fora capaz de articular. No entanto, toda a evidência apostólica indica que Jesus possuía uma inteligência humana e um ensinamento que eram marcadamente muito mais profundos do que seus discípulos podiam apreender. Os fundamentos para uma nova abordagem a essa velha questão estão agora disponíveis.

como amizade, fraternidade, amor e afeto em diversos textos de ficção. O efeito da repetição de tais temas dialoga de forma livre com as considerações de Girard e com o conceito de inteligência da vítima de James Alison, e sugere dois ganhos.

O primeiro ganho, de teor intelectual é uma sensibilização sobre a violência mimética e sobre alternativas contrárias a ela, fomentando uma espécie de conversão típica dos escritores romanescos e discutida por Girard em *Mentira romântica*, que se destaca da leitura dos textos da autora devido ao foco que ela consegue dar a tais questões.

O segundo ganho ou efeito é da ordem do sentimento, refere-se ao efeito que histórias de amor, afeto, perdão e fraternidade provocam nos seus leitores e leitoras. É nesta chave que podemos falar de uma literatura curativa ou curadora e de uma escrita curativa ou curadora, pois mesmo que os leitores não apreendam toda a profundidade das relações atravessadas pela rivalidade mimética descritas em sua ficção, o contato com histórias fundadas em propostas de reconciliação (e não de revide e vingança) pode trazer um efeito de paz, sossego, apaziguamento e uma sensação de calma em quem as lê. Assim, o efeito de escolher a via romaneca, quando se é um escritor, atinge a consciência e o coração dos leitores.

A consciência sobre a reciprocidade violenta e sobre a necessidade do perdão, da amistosidade e da compaixão pode ser pouco a pouco desperta nos leitores e leitoras: mesmo que eles não tenham ainda compreendido seu enredamento na reciprocidade violenta, o destaque para temas opostos ao revide e à vingança promove um efeito de suavização e pacificação que é tanto intelectual quanto emocional. Foi movida por esse efeito que decidi estudar a ficção dessa escritora e entender o mistério do sentimento de melancolia e prazer que se destacava suavemente de seus textos.

2.11 A Ressurreição de Cristo e os mandamentos à luz de Alison e Girard

Em *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*, James Alison dedica o quinto capítulo para a expressão inteligência da vítima, intitulado-o “A inteligência da vítima e a distorção do desejo” (ALISON, 2011, p. 227). Neste capítulo, Alison aborda a ressurreição de Cristo como um evento-chave, pois ela é vista como um acontecimento que permite uma nova compreensão sobre o ser humano, indicando que estamos, de certo modo “desnecessariamente envolvidos com a morte” (ALISON, 2011, p. 227)

Alison destaca a ressurreição como o momento em que Cristo retorna com as marcas de sua crucificação, sem interesse em vingar-se de quem o matou. Para Alison, nesse momento, os apóstolos mudam sua percepção sobre o envolvimento humano com a morte (ALISON, 2011, p. 227). A respeito dessa nova compreensão adquirida pelos apóstolos após a ressurreição de Cristo, Alison afirma que o tipo de compreensão que os discípulos tiveram sobre quem era Jesus e sobre o que Jesus fazia estava circunscrita aos parâmetros normais da vida e da morte humana. Por outro lado, a compreensão de Jesus não se restringia aos limites padrão da cultura humana, pois Jesus foi capaz de “imaginar criativamente a possibilidade de uma autoadoção amorosa, de um tipo que não polarizava, de forma alguma, com os homens violentos”. (ALISON, 2011, p. 228) Jesus se entregava livremente a esses homens violentos e seu gesto ia além de uma simples revelação salvífica que mostrava que o Pai é amor, mostrando que Jesus confiava a si mesmo nas mãos do Pai, pois tal gesto de entrega a esses homens violentos “compreendia um exercício educacional para aqueles ainda incapazes de entender a natureza não definitiva da morte”. (ALISON, 2011, p. 228) Depois da ressurreição de Cristo, os discípulos conseguem entender a natureza do processo educacional ao qual foram lançados bem antes da morte de Jesus; entretanto, Alison pontua que foi somente com a morte e a ressurreição que o passo final desse processo educacional e revelador pôde ser dado. Trata-se de um processo que permitiu que os discípulos abandonassem a antiga compreensão formada e modelada pelos parâmetros da morte.

Em conformidade com aquilo que procurei até agora demonstrar, o processo educacional e a mudança na percepção resultantes da revelação em Cristo foram, em si, uma experiência vivida como libertação. Isso significa que, mais uma vez, o conteúdo do pecado original é somente conhecido mediante o processo de seu perdão.

Talvez, a maneira mais proveitosa de mostrar como é gigantesco o envolvimento humano com a morte seja por meio da exposição do *insight* da vítima, disponível depois da morte de Jesus. Esse *insight* permitiu que as testemunhas apostólicas recordassem e relessem a experiência delas com Jesus à luz da nova compreensão. A vida e a morte de Jesus são percebidas como revelação do *skándalon*, ou pedra – obstáculo – que nos faz tropeçar. (ALISON, 2011, p. 228)

Na passagem acima, James Alison retoma a discussão sobre *skándalon* desenvolvida por Girard em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. Aqui, destaco que Girard, em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, inicia este livro interpretando o décimo mandamento a partir de sua hipótese mimética. O décimo mandamento diz: “Não cobiçarás a casa do teu próximo, não desejarás a sua mulher, nem o seu escravo, nem a sua escrava, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma que pertença a teu próximo. (Ex 20,17) (GIRARD, 2012, p. 26) Girard aponta que as traduções modernas lançaram os leitores numa pista falsa,

já que o verbo “cobiçar” significa simplesmente “desejar”. Para o pensador francês, “O décimo mandamento deve tratar do desejo de todos os homens, do próprio desejo”. (GIRARD, 2012, p. 26). Girard prossegue explicando que os indivíduos tendem naturalmente a desejar os objetos que seus próximos possuem ou desejam possuir e, por conta disso, existe no interior dos grupos humanos uma tendência muito forte para conflitos que se originam de rivalidades. É preciso então uma força de contrapeso, pois, sem ela, essa tendência ameaçaria de forma permanente a harmonia e a sobrevivência de todas as comunidades. Os desejos rivalitários são ainda mais temíveis, segundo Girard, porque tais desejos tendem a se reforçar de forma recíproca. Esse tipo de conflito é dirigido pelo princípio da escalada, da progressão ascendente. (GIRARD, 2012, p. 28) Se preferimos afastar esse fenômeno de nossa consciência, para Girard, isso ocorre porque é um fenômeno banal e conhecido e ao mesmo tempo contrário à ideia que fazemos de nós próprios, e por isso preferimos afastá-lo de nossa consciência e fingir que ele não existe, mesmo sabendo que isso não é verdade. Nas sociedades arcaicas, tal gesto não era possível: “Essa indiferença com relação ao real é um luxo que as pequenas sociedades arcaicas não podiam oferecer”. (GIRARD, 2012, p. 28) Assim, quando o legislador proíbe o desejo dos bens do próximo, ele “está tentando resolver o problema número um de qualquer comunidade humana: a violência interna”. (GIRARD, 2012, p. 28)

Na sequência, Girard explica como o décimo mandamento está completamente relacionado com o desejo mimético:

Ao lermos o décimo mandamento, temos a impressão de assistir ao processo intelectual de sua elaboração. Para impedir que os homens lutem entre si, o legislador busca, em primeiro lugar, proibir-lhes todos os objetos que eles incessantemente disputam, e decide elaborar sua lista. No entanto, logo percebe que esses objetos são excessivamente numerosos e que sua enumeração é impossível. Assim, interrompe o procedimento, renuncia a colocar a ênfase nos objetos, sempre mutantes, e volta-se para aquilo, ou melhor, para aquele que está sempre presente: o próximo, o vizinho, aquele cujos bens é claro que todos nós desejamos.

Se os objetos que desejamos sempre pertencem ao próximo, é o próximo, evidentemente, que os torna desejáveis. Em consequência, na formulação da proibição, o próximo deve suplantar os objetos, e efetivamente ele os suplanta, na última parte da frase, que proíbe não mais objetos enumerados um a um, mas tudo que pertence ao próximo.

O que o décimo mandamento esboça, sem definir explicitamente, é uma “revolução copernicana” na compreensão do desejo. Acreditamos que o desejo seja objetivo ou subjetivo, mas na realidade ele repousa sobre um outro que valoriza os objetos, o terceiro mais próximo, o próximo. Para manter a paz entre os homens, é preciso definir a proibição em função dessa temível constatação: o próximo é o modelo de nossos desejos. É isso que chamo de desejo mimético. (GIRARD, 2012, p.28-29)

Girard pontua que “Nem sempre o desejo mimético é conflituoso, mas com frequência é, e isso por razões que o décimo mandamento torna evidentes”. (GIRARD, 2012, p. 29) O ciclo de rivalidades entre sujeito e modelo é explicado mais uma vez. Agora com alguns detalhes significativos. O sujeito, como vimos, não possui um desejo original, mas sim um desejo mimético, inspirado por seu modelo. Enquanto o sujeito começa a desejar algum objeto que seu modelo também deseja ou já possui, o modelo, por sua vez, deseja manter esse objeto em sua posse, conservá-lo para seu próprio uso, e estará disposto a manter a posse desse objeto, sem deixar que alguém o roube ou tome dele sem lutar. (GIRARD, op. cit., p.29) Obviamente, quanto mais o modelo decide manter esse objeto consigo, mais o sujeito o deseja. E quanto mais o sujeito deseja esse objeto que está nas mãos do modelo, mais o modelo se sente confirmado em seu desejo pelo objeto que deseja manter sob seu poder. Girard sintetiza: “(...) se a imitação do desejo do próximo gera a rivalidade, a rivalidade, em contrapartida, gera a imitação” (GIRARD, op. cit, p. 29)

É interessante notar que o desejo do sujeito pelo objeto que o modelo possui vai intensificar a importância que o modelo dá a esse objeto: “Imitando seu desejo, dou a meu rival a impressão de que ele possui boas razões de desejar o que deseja, de possuir o que possui, redobrando a intensidade de seu desejo.” (GIRARD, 2012, p. 29-30)

O cerne da questão, como problematiza Girard, é que idolatramos o próximo (o modelo), e essa idolatria é necessariamente associada à idolatria de nós mesmos, mas se combina mal com a idolatria do próximo, pois estamos sempre admirando e em seguida nos ressentindo com o outro, quando nossas expectativas de reciprocidade são frustradas, quando não conseguimos adquirir determinados objetos que esse próximo possui ou deseja ou porque vamos nos envolvendo na mediação sem observar nossas motivações. Esse ciclo infinito de admiração, ódio e admiração é que motiva os conflitos entre as pessoas.

Um exemplo extraído de minha vida pessoal pode ilustrar bem esta oscilação. Durante meu período de mestrado, quando enviava um texto da dissertação para minha orientadora corrigi-lo, no início da semana, meus sentimentos pareciam refletir apenas minha própria ansiedade com o resultado da correção. No entanto, ao longo da semana, eu nutria certos pensamentos, tais como “ela não deve ter tido tempo de corrigir meu texto”, que logo se transformavam em novos pensamentos, mais críticos e ressentidos, como “ela não prioriza meu trabalho”, chegando a se metamorfosear em ideias rancorosas, dramáticas e tragicômicas como “ela não se importa com o que eu faço.”

A orientadora continuou sendo a mesma pessoa, o que mudou foram as minhas expectativas e sentimentos baixos em relação a ela, pois à medida que o tempo passava, os

sentimentos e ideias tornavam-se mais nocivos, alimentados no subsolo dostoevskiano de uma aluna de mestrado ansiosa e engendradora na admiração por sua orientadora (seu modelo). Quando a correção da orientadora chegava – e estava, por sinal, muito bem feita – eu voltava ao estágio inicial de admiração pelo modelo, pensando: “Que sorte a minha ter essa orientadora! Como ela fez uma leitura detalhista do meu texto!” “Quero ser como ela no futuro”. Essa alternância entre sentimentos de admiração e ódio pelo modelo pode se repetir em nosso interior centenas, milhares de vezes nos mais diversos contextos.

Girard afirma categoricamente que “A principal fonte da violência entre os homens é a rivalidade mimética.” (GIRARD, 2012, p. 31) e explica que tal rivalidade não é acidental, nem provém de um “instinto de agressão” ou de uma “pulsão agressiva”. Essa distinção é importante, porque reafirma que desejamos por influência de terceiros, e ilustra que não se trata de uma pulsão violenta individual, mas de um resultado desdobrado das relações humanas (por isso, relações *interdividuais*).

Girard faz uma leitura da Bíblia ligada ao tema das rivalidades miméticas, e, dessa forma, traz uma perspectiva antropológica aos textos judaico-cristãos, ressaltando de que modo os comportamentos humanos podem se dirigir para o abismo das rivalidades ou para o campo do amor fraterno. Girard abre seu livro listando o sexto, o sétimo, o oitavo e o nono mandamentos: “Não matarás. Não cometerás adultério. Não roubarás. Não levantarás falso testemunho contra o próximo”. (GIRARD, 2012, p. 25) Pouco depois de ter discutido o décimo mandamento, ele comenta:

As rivalidades miméticas podem se tornar tão intensas que os rivais chegam a se injuriar reciprocamente, roubam as posses um do outro, corrompem as respectivas esposas e, finalmente, não recuam nem mesmo diante do assassinato.

Como o leitor deve ter notado, acabei de mencionar novamente, dessa vez na ordem inversa do Decálogo, as quatro violências maiores proibidas pelos quatro mandamentos que precedem o décimo, aqueles já citados no início deste capítulo.

Se o Decálogo consagra seu último mandamento à proibição do desejo dos bens do próximo, é por reconhecer lucidamente nesse desejo o responsável pelas violências proibidas nos quatro mandamentos que o precedem.

Se deixássemos de desejar os bens do próximo, nunca seríamos culpados nem de assassinato, nem de adultério, nem de roubo, nem de falso testemunho. Se o décimo mandamento fosse respeitado, tornaria supérfluos os quatro mandamentos que o precedem.

Ao invés de começar pela causa e de prosseguir com as conseqüências, como faria uma exposição filosófica, o Decálogo segue a ordem inversa. Ele se ocupa primeiramente do mais urgente: para afastar a violência, proíbe as ações violentas. Em seguida ele se volta para a causa e descobre o desejo inspirado pelo próximo. Portanto, é isso que ele proíbe, mas ele só pode proibi-lo na medida em que os objetos desejados sejam legalmente possuídos por um dos dois rivais. Ele não pode desestimular todas as rivalidades de desejo. (GIRARD, 2012, p. 31-32)

Em seguida, Girard volta ao tema das sociedades arcaicas, e de forma análoga à discussão sobre os mandamentos, o pensador francês esclarece o sentido das proibições:

Muitas leis arcaicas, especialmente na África, fazem matar todos os gêmeos que nascem na comunidade, ou apenas um só gêmeo de cada par. Sem dúvida, essa regra é absurda, mas não prova de modo algum “a verdade do relativismo cultural”. As culturas que não toleram os gêmeos confundem sua semelhança natural, de ordem biológica, com os efeitos “indiferenciadores” das rivalidades miméticas. Quanto mais essas rivalidades exasperam-se, mais os papéis de modelo, de obstáculo e de imitador tornam-se intercambiáveis no interior da oposição mimética.

Em suma, à medida que seu antagonismo inflama-se, os antagonistas passam, paradoxalmente, a se assemelhar cada vez mais. Eles se opõem tão mais implacavelmente quanto mais sua oposição esmaece as diferenças reais que antes os separavam. Os sentimentos de inveja, de ciúmes e de ódio uniformizam aqueles que colocam em oposição, mas em nosso mundo há uma recusa de se pensar nessas paixões em função das semelhanças e das identidades incessantemente geradas por elas. Só se dá ouvidos à celebração enganosa das diferenças, cada vez mais florescente em nossas sociedades, não porque as diferenças reais estejam crescendo, mas por estarem desaparecendo. (GIRARD, 2012, p. 32-33)

Girard analisa as proibições dos dez mandamentos e as proibições nas sociedades arcaicas sobre o nascimento de filhos gêmeos e afirma que a rivalidade mimética é um perigo reconhecido tanto nas sociedades arcaicas, no início da história humana, quanto nos textos judaico-cristãos. Em seguida, Girard dá sequência ao seu argumento lembrando que o décimo mandamento anuncia e prepara uma revolução que se expande nos Evangelhos. Jesus, na visão girardiana, recomenda que o imitemos para nos afastar das rivalidades miméticas (GIRARD, 2012, p. 33). Girard afirma: “O que Jesus nos convida a imitar é seu próprio desejo, é o impulso que o conduz à meta que ele mesmo se fixou: assemelhar-se ao máximo a Deus Pai”. (GIRARD, op. cit., p. 33)

Jesus, como explica Girard, não deseja “ser ele mesmo” e sim tornar-se a *imagem* perfeita de Deus. (GIRARD, op. cit., p.34) Jesus concentra suas forças para imitar a Deus Pai: “Convidando-nos a imitá-lo, ele convida-nos a imitar sua própria imitação”. (GIRARD, op. cit., p.34) A semelhança entre Jesus e Deus Pai é que nenhum deles deseja de forma ávida e egoísta. (GIRARD, op. cit., p. 34)

Retomei *Eu via Satanás cair como um relâmpago* de Girard para mostrar como a leitura de Girard sobre os Evangelhos e a leitura de James Alison sobre os Evangelhos inspirada em Girard conversam entre si, na medida em que texto bíblico e teoria mimética dialogam e que novos significados são revelados, e também para explicar a noção de *skândalon* usada por James Alison: “A vida e a morte de Jesus são percebidas como revelação do *skândalon*, ou pedra – obstáculo – que nos faz tropeçar”. (ALISON, 2011, p. 227-228). No entanto, antes da explicação sobre o *skândalon*, recuperei algumas interpretações girardianas

sobre os textos judaico-cristãos que explicitam cada vez mais o quanto Girard lê esses textos pensando em sua hipótese de pesquisa.

Por que Jesus considera o Pai e a si próprio como os melhores modelos para todos os homens? Porque nem o Pai nem o Filho desejam avidamente, egoisticamente. Deus “faz o sol levantar-se sobre os bons e sobre os maus”. Dá aos homens sem contar, sem marcar entre eles a menor diferença. Deixa as más ervas crescerem junto com as boas até o tempo da colheita. Se imitarmos o desapego divino, nunca a armadilha das rivalidades miméticas irá se fechar sobre nós. É por isso que Jesus diz: “Peçam e lhes será concedido...”

Quando Jesus declara que, longe de abolir a Lei, ele a cumpre, está formulando uma consequência lógica de seu ensinamento. O objetivo da Lei é a paz entre os homens. Jesus nunca despreza a Lei, mesmo quando ela assume a forma das proibições. Diferentemente dos autores modernos, ele sabe muito bem que, para impedir os conflitos, é preciso começar com as proibições.

No entanto, o inconveniente das proibições é que elas não cumprem seu papel de forma satisfatória. Como São Paulo viu claramente, seu caráter predominantemente negativo estimula necessariamente em nós a tendência mimética à transgressão. A melhor maneira de prevenir a violência consiste em não proibir objetos, ou mesmo o desejo rivalitário, como faz o décimo mandamento, mas em fornecer aos homens o modelo que, ao invés de arrastá-los para as rivalidades miméticas, irá protegê-los delas. (GIRARD, 2012, p.35)

É inegável que Girard aqui faz quase uma apologia da doutrina católica e da importância de imitar Cristo e escapar assim das rivalidades miméticas. Novamente, meu objetivo aqui não é defender a doutrina cristã e sim selecionar e destacar as semelhanças entre os discursos de Girard, William Johnsen e James Alison, rumo à percepção de que a atenuação da violência, a orientação da consciência para formas não reativas de comportamento e de concepção de mundo estão presentes nesses autores (e que aparecerão depois na ficção de McCullers).

Girard redescobre o desejo mimético e teoriza sobre ele, Johnsen faz uma leitura girardiana do método e da ficção de Woolf mostrando como a escritora inglesa também escolhe uma vida não-reativa para a elaboração de suas personagens e tramas e para a sua discussão sobre os direitos das mulheres. James Alison cunha a expressão *inteligência da vítima* nesse mesmo sentido, destacando que Jesus sabia que seus discípulos teriam uma compreensão limitada de seus ensinamentos, pois não estariam imunes, vez ou outra, ao escândalo (*skândalon*, na perspectiva da hipótese mimética, será explicado a seguir).

Em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, Girard faz comentários e leituras sobre sua hipótese mimética e sobre os textos judaico-cristãos que dialogam com as discussões aqui propostas. Por mais que o funcionamento da rivalidade tenha sido descrito diversas vezes aqui, algumas citações de Girard esclarecem de forma definitiva que a admiração pelo modelo

pode acabar tornando-se nociva e revertendo-se em sentimentos negativos. Apesar de já ter sido explicada antes, essa dinâmica é particularmente estranha à nossa consciência. Pensamos que nosso desejo é independente dos outros e dos sentimento que nutrimos pelos outros, mas nosso desejo está ligado à admiração que nutrimos por nossos modelos. Quando imitamos nossos modelos de poder e prestígio, acreditando que com isso vamos alcançar alguma autonomia, na verdade estamos projetando ilusões sob nossos modelos, por conta de nossa admiração por eles. Por isso Girard afirma que estaremos sendo cada vez mais influenciados e curvados aos nossos modelos, portanto cada vez menos autônomos, quando mais formos “orgulhosos” e “egoístas”. (GIRARD, 2012, p. 36)

Apesar de todos os possíveis problemas que as rivalidades miméticas podem trazer, Girard não culpa o caráter mimético do desejo pela violência humana, ele apenas indica que a rivalidade é a chave do problema. Girard chega a afirmar: “Sem desejo mimético, não haveria nem liberdade, nem humanidade. O desejo mimético é intrinsecamente bom.” (GIRARD, 2012, p. 36)

A única cultura realmente nossa não é aquela em que nascemos, mas a cultura cujos modelos imitamos na idade em que nosso poder de assimilação mimético é máximo. Se seu desejo não fosse mimético, não seríamos abertos nem ao humano nem ao divino. É nesse último domínio, necessariamente, que nossa incerteza é maior, e nossa necessidade de modelos mais intensa.

O desejo mimético nos faz escapar da animalidade. Ele é responsável pelo melhor e o pior em nós, tanto por aquilo que nos coloca abaixo do animal quanto por aquilo que nos eleva acima dele. Nossas intermináveis discórdias são o preço do resgate de nossa liberdade. (GIRARD, 2012, p. 37)

2.12 O *skándalon*

Em *Eu via Satanás cair como um relâmpago*, René Girard esclarece: “Penso que em todas as violências míticas e bíblicas devemos enxergar acontecimentos reais, cuja recorrência, em todas as culturas, está ligada à universalidade de certo tipo de conflito entre os homens, as rivalidades miméticas, que Jesus chama de *escândalos*” (GIRARD, 2012, p. 17).

Além da rivalidade mimética desempenhar um papel essencial nos Evangelhos, segundo Girard, Jesus nos adverte contra ela, mas não escutamos o que Jesus diz, de certa forma, por estarmos mergulhados na lógica sacrificial, na reciprocidade violenta. O substantivo *skandalon* e o verbo *skandalizein* são palavras que designam a rivalidade mimética e suas conseqüências (GIRARD, 2012, p. 17). Nos Evangelhos sinóticos, Jesus

aborda o tema do escândalo, e Girard observa que, como o termo hebreu que ele traduz, “escândalo” significa não um obstáculo comum, mas um obstáculo paradoxal quase impossível de ser evitado: “quanto mais nos repele, mais o escândalo nos atrai”. (GIRARD, 2012, p. 38) Girard adiciona ainda: “Quanto mais tenha se ferido no passado, mais vigorosamente o escandalizado irá se lançar outra vez contra ele”. (GIRARD, 2012, p. 38)

Esse estranho fenômeno pode ser entendido se pensarmos no comportamento dos rivais miméticos que passam a desejar o mesmo objeto devido ao contágio mimético e a seu espelhamento mútuo, proibem um ao outro o objeto que cobiçam e reforçam cada vez mais seu duplo desejo: o sujeito cobiça o objeto porque seu modelo o deseja ou o possui, o modelo continua a cobiçar o objeto, agora reforçado pelo desejo do sujeito. Girard sintetiza: “Colocando-se sistematicamente no contrapé um do outro para escapar à sua inexorável rivalidade, eles sempre voltam a chocar-se contra o obstáculo fascinante que, de agora em diante, um representa para o outro”. (GIRARD, 2012, p. 38) O modelo, inicialmente admirado, agora interpõe-se entre o sujeito e o objeto cobiçado, portanto torna-se um *modelo-obstáculo*. Sujeito e modelo passam a disputar acirradamente esse objeto, mas aos poucos, concentram-se mais em impedir que o outro não adquira o objeto e menos na própria aquisição do objeto inicialmente desejado, ilustrando a passagem da *mimesis de apropriação* para a *mimesis de rivalidade*.

Os escândalos não se diferenciam do falso infinito da rivalidade mimética. Eles secretam em quantidades crescentes a inveja, o ciúme, o ressentimento, o ódio, todas as toxinas mais nocivas, não apenas para os protagonistas, mas para todos que se deixam fascinar pela intensidade dos desejos de rivalidade.

Na onda crescente dos escândalos, cada represália evoca uma nova, mais violenta que a precedente. Se nada vier estancá-la, a espiral irá necessariamente desembocar nas vinganças em série, fusão perfeita de violência e de mimetismo.

A palavra grega *skandalizein* vem de um verbo que significa “mancar”. Ao que se assemelha um manco? A um indivíduo que seguiria, como sua própria sombra, um obstáculo invisível no qual incessantemente ele vem tropeçar.

“Infeliz daquele por quem o escândalo chega!” Jesus reserva sua advertência mais solene aos adultos que arrastam as crianças à infernal prisão do escândalo. Quanto mais a imitação for inocente e confiante, com mais facilidade ela se escandaliza, e maior é a culpa em se abusar disso.

Os escândalos são tão temíveis que, para nos advertir contra eles, Jesus recorre a um estilo hiperbólico que não lhe é habitual: “Se tua mão ou teu pé te escandalizam, corta-os...; se teu olho te escandaliza, arranca-o”.(Mateus 18, 38-39)

A imagem da “pedra de tropeço” das Bíblias antigas, quando não é traduzida por eufemismos enfadonhos, ilustra a dimensão repetitiva e “aditiva” dos escândalos (GIRARD, 2012, p. 39). Girard opõe então a glória que vem de Deus à glória que vem dos homens, que é a glória que multiplica os escândalos e que consiste no triunfo das rivalidades miméticas

frequentemente organizadas pelos poderes desse mundo, quais sejam, os poderes militares, políticos, econômicos, esportivos, sexuais, artísticos, intelectuais e mesmo religiosos. (GIRARD, 2012, p. 39-40) Aliás, Virginia Woolf comenta sobre os poderes do mundo quando ela se utiliza das metáforas da águia, do abutre, para criticar o furor de aquisição masculino e o instinto de posse em *A Room* e quando ela usa a imagem da harpia em *To The Lighthouse* como símbolo da tirania e do despotismo que James projeta em seu pai.

A frase “É necessário que o escândalo aconteça” indica que estamos enredados na reciprocidade violenta sem o saber, e que perseguir os outros, fofocar, conspirar contra os outros, criar narrativas maliciosas em que somos heróis e modelos de conduta enquanto os outros são vilões moralmente inferiores pode fomentar a criação de uma multidão violenta que se impõe contra uma única pessoa, que isoladamente não pode ser responsável pela crise social instalada no grupo.

Para usar um exemplo cotidiano, ao encontrar louça suja na pia da cozinha, posso manter a mente e o coração calmos e pacíficos, fazendo pedidos sobre essa limpeza conforme a minha necessidade ou escolhendo deixar que meu amigo limpe a cozinha quando ele quiser e puder, mas posso também começar a criar uma narrativa em que eu sou moralmente superior a esse amigo, mais limpa, mais madura e mais responsável, e posso começar a conspirar contra ele falando mal desse amigo para outro habitante da casa, até que unidos, nós passemos a decidir expulsá-lo, direcionando nossas violências contra um pobre estudante de engenharia que deixou um prato sujo na pia, sendo que nós mesmos não somos dois exemplos de limpeza, bondade ou consideração. O pedaço de madeira do nosso próprio olho precisa ser tirado antes de acusarmos o outro de ter um cisco no olho, ou seja, precisamos rever nossas atitudes à luz da mimesis pacífica para evitar escândalos e perseguições e esse contínuo enredamento no orgulho e na reciprocidade violenta.

A respeito do escândalo, Girard conclui:

Tomados individualmente, os homens não são por obrigação dedicados às rivalidades miméticas, mas em razão do grande número de indivíduos que as compõem, as comunidades não conseguem escapar delas. Assim que o primeiro escândalo acontece, ele gera outros, e o resultado são crises miméticas que não param de se espalhar e de se agravar. (GIRARD, 2012, p. 40)

A essa altura das discussões aqui propostas, já sabemos que o mecanismo do bode expiatório será empreendido como forma de estancar a multidão contagiada pela violência mimética. Já sabemos também que essa vítima, escolhida por possuir um vínculo fraco com a

comunidade a que pertence, e por apresentar características a mais ou a menos do que a maioria do grupo, será atacada, simbólica ou fisicamente, e que depois de sua “morte” ou expulsão do grupo o efeito de paz reafirmará aos outros que ela era mesmo culpada.

Sabemos ainda que a vítima é inocente da crise social que se instalou no grupo e que sozinha não poderia ser responsabilizada por essa crise; são os outros, é a multidão sedenta por sangue, envolvida na lógica sacrificial, que faz acusações, persegue e cria escândalos contra essa vítima. Por isso é tão necessário evitar se escandalizar, porque, se evitarmos o escândalo, sairemos desse contágio mimético violento, rumo a posturas mais pacíficas e lúcidas.

Já que todos os principais elementos da teoria mimética foram discutidos aqui, passaremos às análises dos contos de Carson McCullers orientados pelas ideias de Girard.

3 PERDAS E RECONCILIAÇÕES: DA REDENÇÃO

Raise a tent of shelter now that every thread is torn
And dance me to the end of love

Leonard Cohen

Com *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), Carson McCullers estreia como romancista na cena literária estadunidense e alcança sucesso de crítica e de público. Seu segundo romance, *Reflections in a Golden Eye* (1941), um excelente livro, não provocou o mesmo entusiasmo: a crítica se divide entre textos elogiosos e ácidos sobre “os participantes desta tragédia”, que segundo o narrador, “foram: dois oficiais, um soldado raso, duas mulheres, um filipino e um cavalo” (MCCULLERS, 2010, p. 1). Virginia Spencer Carr, em *Understanding Carson McCullers*, pontua: “Os críticos alternadamente elogiaram e condenaram o romance, enquanto os leitores em geral opuseram-se ao comportamento mórbido de seus personagens”.⁸⁹(CARR, 1990, p. 2)

Em 1943, Carson McCullers publica um de seus melhores e mais reconhecidos trabalhos,⁹⁰ a novela *The Ballad of the Sad Café*.⁹¹ A escritora terminou seu “strange fairy tale”⁹² durante o verão de 1941, na famosa colônia para escritores chamada *Yaddo Artists Colony*, e o deixou de lado por dois anos, com a intenção de escrever mais dois contos e publicá-los como uma trilogia em um mesmo volume, mas terminou se envolvendo com a escrita de *The Member of the Wedding* (1946) e nunca escreveu os dois outros contos que acompanhariam *The Ballad of the Sad Café*, publicada em 1943. (CARR, 1990, p. 56) As

⁸⁹ Original: “Critics alternately praised and damned the novel, while readers in general objected to the morbid behavior of its characters”. (CARR, 1990, p. 2)

⁹⁰ Segundo Virginia Spencer Carr, *The Ballad of the Sad Café* (1943) e *The Member of the Wedding* (1946) são considerados pela crítica literária estadunidense como os melhores trabalhos da autora (CARR, 1990, p. 2).

⁹¹ A novela *The Ballad of the Sad Café* (1943) foi publicada conjuntamente com *Reflections in a Golden Eye* em uma mesma edição na *Harper's Bazaar*⁹¹ em agosto de 1943, e em seguida apareceu em livro em uma edição chamada *The Ballad of the Sad Café: The Novels and Stories of Carson McCullers* (1951) e também como *The Ballad of the Sad Café and Other Works* (1951). No Brasil, a referida novela foi traduzida por Caio Fernando Abreu em 1991 como *A balada do café triste e outras histórias* (Globo, 1993) e reeditada pela José Olympio em em 2010. *The Ballad of the Sad Café* (1943) ganhou uma adaptação para o cinema, dirigida pelo ator inglês Simon Callow e estrelada por Vanessa Redgrave, Keith Carradine e Rod Steiger, chamada *The Ballad of the Sad Café* (Reino Unido, 1991) e pode ser encontrada no Brasil como *A Balada do Café Triste* (Reino Unido, 1991). Fonte: Disponível em: <https://www.criterion.com/films/1529-the-ballad-of-the-sad-cafe> Acesso: 15.out.2017.

⁹² De acordo com Virginia Spencer Carr, (1990), Carson se referia à *The Ballad of the Sad Café* como o seu “strange fairy tale” (CARR, 1990, p. 55), chamando sua novela, portanto, de “estranho conto de fada”.

edições geralmente mais conhecidas de *Ballad* incluem a novela homônima seguida de alguns contos de McCullers que serão aqui analisados.⁹³ Como foi esclarecido, os contos “Wunderkind”, “The Sojourner”, “A Domestic Dilemma”, “Madame Zilensky and the King of Finland” e “A Tree, A Rock, A Cloud” estão inclusos em *Ballad*, e os contos “Sucker”, “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen the Wind?” foram selecionados por apresentarem elementos que dialogam de forma flagrante com a teoria mimética girardiana.

Antes de iniciar as análises propriamente ditas, porém, comento algumas leituras típicas feitas sobre a ficção da autora, buscando separar as leituras já realizadas sobre sua ficção e as novas possibilidades de um diálogo com a hipótese mimética. A seguir, esclareço algumas chaves de leitura inapropriadas utilizadas para analisar sua ficção e apresento seus principais temas literários e algumas visões pessoais da autora sobre a arte da escrita.

3.1 Temas de Carson McCullers: o “isolamento espiritual” e as “iluminações”

Margaret A. Johnson, em sua tese de doutorado intitulada *Carson McCullers and Modernism* (2016)⁹⁴, faz um comentário importante: ler os trabalhos de Carson McCullers somente através de perspectivas como a autobiografia, o regionalismo sulista e o Gótico, como muitos críticos e acadêmicos fizeram no passado, é negligenciar os talentos artísticos da autora como uma escritora que trabalhava com estéticas e temas do Modernismo americano. (JOHNSON, 2016, p. v)

Outro erro apontado pela autora e cometido por muitos críticos: concentrar-se nos elementos autobiográficos (JOHNSON, 2016, p. 9), como se um escritor apenas transpusesse elementos de sua experiência pessoal de forma cifrada em seus textos, sem a menor invenção e sem utilizar quaisquer outros recursos e temas. Essa concepção amarra os vínculos entre arte e vida, considerando a literatura uma espécie de diário onde o escritor purga seus dramas

⁹³ Como já mencionado na introdução, devido aos limites de tempo e espaço, priorizei a análise dos contos de McCullers, deixando a novela *The Ballad of the Sad Café* para ser analisada em um futuro próximo. Planejo relacionar a composição de *Ballad* com a influência de escritores e cenas que impressionaram McCullers e buscarei relacionar teoria mimética, feminismo, gênero e teoria *queer* observando as possibilidades de diálogo entre a teoria mimética e as experiências das mulheres dentro de uma chave filosófica de revisionismo histórico, de reflexão teórica e de proposição de encontros e de movimentos intelectuais fraternos não-rivalizadores, buscando reconhecer caracteres romanescos na referida obra.

⁹⁴ Margaret A. Johnson, *Carson McCullers and Modernism* (2016) Disponível em: http://jewlscholar.mtsu.edu/bitstream/handle/mtsu/5137/Johnson_mtsu_0170E_10708.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso: 25/04/2018

personais de forma velada. Nessa visão, a ficção aparece como uma mensagem a ser decodificada pelo crítico através da chave de leitura da biografia, e não como um texto vivo aberto a diversas leituras. Por um lado, não se pode explicar um texto ficcional através de dados biográficos e, por outro lado, não se pode desprezar a vida pessoal do escritor, suas influências, os acontecimentos fundamentais de sua vida e de seu entorno e como tais dados podem repercutir na obra literária. Encontrar a justa medida para abordar a relação entre vida e arte talvez seja um dos maiores desafios de um crítico literário.

Existem ainda abordagens críticas extremamente reducionistas. Margaret A. Johnson aponta que alguns críticos julgavam McCullers como uma escritora menor, regional e representativa do Gótico Sulista (JOHNSON, 2016, p. 9). Como será comentado a seguir, a própria McCullers recusou o rótulo de escritora gótica.

Os comentários de Margaret A. Johnson advertem-nos sobre o perigo de fazer uma leitura da ficção de McCullers através de três chaves de leitura específicas (a autobiografia, o regionalismo e o gótico), desprezando as influências e experimentações da autora com as propostas e os recursos do Modernismo. Entre temas modernistas, Johnson destaca o contraste entre uma sociedade industrializada e a necessidade de produzir sentido nessa mesma sociedade, o isolamento e a alienação que derivam da percepção sobre a religião e a educação que antes forneciam a “Verdade” e não funcionam mais no presente, e a busca por identidade e a necessidade de apagar a distância entre o eu (*Self*) e o outro (“Other”) (JOHNSON, 2016, p.3) As observações de Marguerite A. Johnson nos remetem ao livro de William A. Johnsen em *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*, que, como vimos no primeiro capítulo, também discute o modernismo. O fato de McCullers destacar personagens *outsiders* em seus textos, essa atenção aos desfavorecidos, também revela uma preocupação com as vítimas e uma possível filiação estética e filosófica ao Modernismo americano.

Ao habitar a “February House”, em Brooklyn Heights, Nova York, junto ao poeta inglês W.H. Auden e diversos outros artistas, McCullers participou das discussões que rondavam a casa durante a Segunda Guerra Mundial. Suas experiências com intelectuais, artistas e editores ocorrem na época da escrita de *The Ballad of the Sad Café* e *The Member of the Wedding*, considerados por muitos críticos como seus melhores trabalhos, ao lado do primeiro romance, *The Heart is a Lonely Hunter*.

Margaret A. Johnson reconhece que diversos críticos renovaram as interpretações dos trabalhos de McCullers lançando mão de perspectivas teóricas como as teorias feministas, a teoria *queer*, os estudos culturais, a teoria sobre raça e o Novo Historicismo, e ainda assim

argumenta que investigar como Carson McCullers se insere no Modernismo e representa esse período é fundamental. (JOHNSON, 2016, p. 3)

Entre os recursos modernistas utilizados por Carson McCullers em seus trabalhos, Margaret A. Johnson destaca que a escritora explorou modos inovadores de transmitir sentido usando várias vozes e narradores em um mesmo trabalho, de modo semelhante a William Faulkner em *As I Lay Dying*. Carson criou diversos narradores em *The Heart is a Lonely Hunter* e duas vozes⁹⁵ em um narrador em “The Ballad of the Sad Café”, e aplicou formas musicais para compor três de seus romances – *The Heart is a Lonely Hunter*, *The Ballad of the Sad Café* e *The Member of the Wedding*, no verdadeiro espírito da experimentação modernista. (JOHNSON, 2016, p. 35)

Outros recursos identificados por Margaret A. Johnson nos trabalhos de McCullers são os capítulos aparentemente não relacionados que avançam a história, uso de múltiplos e/ou *unreliable narrators*, vozes e dialetos; e, como já citado, a manipulação de formas musicais para estruturar os romances. (JOHNSON, 2016, p. 36)

Margaret A. Johnson afirma que McCullers teria usado técnicas e elementos extraídos de artistas representativos do *High Modernism*, tais como utilizar estruturas musicais complexas em seus romances, apropriar-se do método mítico e escrever sobre assuntos considerados tabus para a época. McCullers também desenvolveu a estética modernista ao abordar e criticar problemas como a falta de direitos dos pobres e das classes trabalhadoras, o sexismo e, acima de tudo, o racismo. (JOHNSON, 2016, p. 37)

3.1.1 Antes da música, o teatro

Diversos de seus críticos e biógrafos comentaram que Carson McCullers possuía uma relação estreita com a música. A autora estudou piano fervorosamente quando adolescente, antes de sua mal diagnosticada febre reumática e antes de resolver tornar-se uma escritora. Muitos críticos relacionaram os textos de McCullers com temas e estruturas musicais.

Entre as personagens de McCullers que tematizam o cenário musical encontramos estudantes de música, (Frances Bienchen e Heime em “Wunderkind” e Hans e Poldi Klein em

⁹⁵ Como indicado, em um futuro trabalho de pesquisa analisarei a novela “The Ballad of the Sad Café” e a questão dos *unreliable narrators*. Suspeito que existem mais de dois narradores ou vozes narrativas no referido texto, mas vou evitar expandir esse assunto neste momento.

“Poldi”) e professores de música, (o sr. Lafkowitz e o sr. Bilderbach, no conto “Wunderkind” e Madame Zilensky, no conto “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”). Em *The Heart is a Lonely Hunter*, a personagem Mick Kelly sonha ter um piano e costumava passear pelas ruas do bairro ouvindo a música do rádio das casas vizinhas. Em “The Ballad of the Sad Café”, o corcunda Primo Lymon convence a srta. Amélia Evans a comprar uma pianola para o café.⁹⁶

No entanto, música não é única arte significativa para McCullers. O teatro será, além da música e da literatura, uma arte importante em sua vida. Ainda jovem, a autora começa a se aventurar pelo mundo da ficção escrevendo peças teatrais, como ela própria relata no artigo “How I Began to Write” (1948)⁹⁷.

McCullers relata que a casa velha na Geórgia possuía duas salas de estar, uma nos fundos e outra na frente da casa, com portas dobradiças entre elas, e que tais portas eram usadas como as salas da família e também como o teatro para as suas apresentações. Na sala da frente ficava o público, e na sala dos fundos, o palco. As portas dobradiças funcionavam como a cortina, compondo um cenário perfeito para apresentações. McCullers lembra-se de tomar chocolate com seus irmãos no inverno e o refrigerante *Orange Crush* no verão e recorda-se de Lucille, a cozinheira que fazia as bebidas e o bolo mais saboroso que a escritora experimentou. McCullers acredita que o segredo daqueles bolos era que eles não davam certo, contando que os muffins de chocolate com passas não cresciam, e não ganhavam o formato preciso da forma em que eram feitos: “Os bolos eram úmidos, planos e densos, com uvas passas. O charme de tais bolos era, na verdade, acidental”. (MCCULLERS, 2010, p. 291-292)

Em seu terceiro romance, *The Member of the Wedding*, McCullers escreve uma passagem sobre bolos não darem certo que é bastante simbólica. Na parte inicial da narrativa, a adolescente solitária Frankie Adams convida seu primo John Henry para ficar para o jantar e passar a noite com ela, e ele faz um boneco com massa de biscoito, supervisionado por Berenice Sadie Brown, a cozinheira da casa:

John Henry did not play with the dough; he worked on the biscuit man as though it were a very serious business. Now and then he stopped off, settled his glasses with his little hand, and studied what he had done. He was like a tiny watchmaker, and he drew up a chair and knelt on it so that he could get directly over the work. When Berenice gave him some raisins, he did not stick them all around as any other human child would do; he used only two for the eyes; but immediately he realized they

⁹⁶ Em *The Ballad of the Sad Café* (1943), no original: “The hunchback cajoled her into buying a fine mechanical piano” (MCCULLERS, 1987, p. 214); na tradução da edição *A balada do café triste e outras histórias* (Caio Fernando Abreu, José Olympio, 2010), temos: “O corcunda convenceu-a a comprar uma excelente pianola”. (MCCULLERS, 2010, p. 39)

⁹⁷ Traduzido como “Como comecei a escrever” (Novo Século, 2010) e publicado na revista *Mademoiselle*, em setembro de 1948.

were too large – so he divided one raisin carefully and put in eyes, two specks for the nose, and a little grinning raisin mouth. When he had finished, he wiped his hands on the seat of his shorts, and there was a little biscuit man with separate fingers, a hat on, and even a walking stick. John Henry had worked so hard that the dough was now gray and wet. But it was a perfect biscuit man, and, as a matter of fact, it reminded Frankie of John Henry himself.⁹⁸(MCCULLERS, 1987, p. 263)

Essa passagem evoca a ingenuidade e a integridade infantis, a busca por representar um boneco da maneira mais fiel possível de John Henry e o fato de que, depois de assado, o biscoito não vai se parecer em nada com esse boneco feito com tanto capricho, sugerindo as decepções da infância. O trecho também sugere o caráter de imprevisibilidade da criação literária, que depois de pronta, também leva elementos fantasmáticos e imprevistos, como esse pequeno Frankenstein, o boneco de farinha de John Henry. O imperfeito, a pequena tragédia e o afeto aparecem todos misturados nesta passagem e são ingredientes que a autora utiliza de forma frequente em sua ficção, criando uma mistura do cômico e do trágico herdada de escritores russos, como será comentado adiante.

Muitos anos depois dessas singelas apresentações domésticas das peças de McCullers, *The Member of the Wedding* foi adaptado para o teatro e alcançou imenso sucesso. Na época de escrever essa adaptação, McCullers estava passando uma temporada hospedada na casa de Tennessee Williams, dramaturgo com quem ela firmou uma duradoura amizade.

Ainda no artigo “How I Began to Write”, McCullers relaciona os bolos que não deram certo da empregada de sua casa na Geórgia com as peças de teatro elaboradas por ela que terminavam com a dispersão dos atores, seu irmão e irmã, que decidiam sair de cena para brincar. Como a filha mais velha, ela chefiava todas as apresentações, oferecendo um repertório eclético que variava de filmes retrógrados a Shakespeare e apresentações que às vezes McCullers fazia e escrevia em seu caderno. O elenco era sempre o mesmo, o irmão mais novo, a irmã Marguerita (Rita) e Carson McCullers. Sua irmã na época tinha dez anos de idade e quando fingia morte súbita, olhava antes, com discrição, ao redor, e caía com todo cuidado no sofá ou na cadeira. Certa vez, Rita chegou a quebrar uma das cadeiras favoritas de sua mãe.

⁹⁸ Tradução: John Henry não brincou com a massa; trabalhou no homem de biscoito como se aquilo fosse um negócio sério. De vez em quando parava, ajeitava os óculos com a mãozinha e examinava o que fizera. Parecia um minúsculo relojoeiro: puxou uma cadeira e se ajoelhou nela para ficar bem próximo ao trabalho. Quando Berenice lhe deu algumas passas, não as enfiou por toda parte, como faria qualquer criança; usou apenas duas para os olhos; imediatamente, porém, percebeu que eram grandes demais, e então dividiu cuidadosamente uma passa e encaixou os olhos, dois pontinhos para o nariz e uma pequena e sorridente boca. Ao acabar, enxugou as mãos no fundilho do *short* e lá estava um homenzinho de biscoito, com dedos separados, chapéu e até uma bengala. John Henry trabalhara tanto que a massa agora estava cinzenta e úmida, mas era um perfeito homenzinho de biscoito, e na verdade Frankie o achou parecido com o próprio John Henry. (MCCULLERS, 1993, p. 15)

Essa narrativa também contém aspectos, temas e recursos que estão presentes na ficção da autora, como a mistura do cômico e do trágico, herdada dos escritores russos, que aparece na descrição da morte cuidadosamente calculada que a irmã de Carson performava em cena. Os sentimentos de perda e melancolia aparecem na descrição da peça que não chega até o final, com a fuga dos atores para outras brincadeiras, sugerindo a solidão da diretora, uma artista precoce, seriamente engajada em suas produções teatrais ainda em tenra idade. Esse fracasso remete aos biscoitos mal feitos e saborosos da cozinheira Lucille, descritos no mesmo texto. McCullers cita outras referências literárias importantes, como Eugene O'Neill, Nietzsche e Jesus Cristo, e alude ao seu sonho de ir para Nova Iorque, sonho que ela mesma perseguiu aos dezessete anos e que inaugurou sua jornada rumo a uma carreira de sucesso surpreendente e instável, cheia de altos e baixos e reviravoltas.

As apresentações na sala de estar terminaram quando a escritora sulista descobre Eugene O'Neill e encanta-se com o dramaturgo. Perto do outono, McCullers já estava escrevendo uma peça de três atos sobre vingança e incesto, em que a cortina se abria em um cemitério e as cenas de miséria se passavam em um cadafalso. Na composição do elenco, um homem cego, vários idiotas e uma velha e malvada senhora de cem anos de idade. A ambiência girardiana do tema não pode passar despercebida; aliás, o mesmo pode ser dito de outra produção da época de dramaturga amadora de McCullers, uma peça chamada *O fogo da vida*, com Jesus Cristo e Nietzsche, que foi escrita em versos (aliás, era esse detalhe que ela mais apreciava a respeito da produção).

McCullers sonhava com cidades longínquas com seus arranha-céus e neve e Nova York reunia tais elementos. *A Big Apple* foi o *mise em scène* de seu primeiro romance, escrito quando Carson tinha apenas quinze anos. Desse livro, ela guarda alguns elementos na memória, como bilheteiros de metrô e jardins de Nova Iorque.

McCullers conheceu a literatura russa, especialmente Dostoiévski, Chekhov e Tolstoi e indica: “– e havia alusões a uma região desconhecida, equidistante de Nova York, da Velha Rússia e de nossos quartos na Geórgia, a maravilhosa região solitária de histórias simples e consciência”. (MCCULLERS, 2010, p. 292-293)

A escritora estadunidense define os livros como “a maravilhosa região solitária de histórias simples e consciência” (MCCULLERS, 2010, p. 293), sugerindo que a solidão pode ser de alguma forma atenuada através da literatura, do contato com histórias, personagens e aventuras ou desventuras.

3.1.2 A solidão e o isolamento espiritual

No artigo “Loneliness... An American Malady” (1949)⁹⁹, McCullers explora o tema da solidão do escritor. Ela fala de identidade e do senso de pertencimento e compara os norte-americanos com os europeus:

A solidão dos norte-americanos não se origina na xenofobia; como nação, somos um povo sociável, sempre procurando contatos imediatos, mais experiências. Mas temos a tendência de procurar pelas coisas como indivíduos, sozinhos. Os europeus, seguros em seus laços familiares e rígidas lealdades de classe, pouco compreendem da solidão moral que é nativa para nós, norte-americanos. Enquanto os artistas europeus tendem a formar grupos ou escolas estéticas, o artista norte-americano é o eterno independente – não apenas da sociedade, como todas as mentes criativas, mas dentro da órbita de sua própria arte.(MCCULLERS, 2010, p. 303-304)

Essa visão me parece um pouco ingênua e romântica, no sentido de idealizar o artista norte-americano como um espírito independente e não gregário. Ao mesmo tempo, as experiências que formaram os Estados Unidos como nação, a lenta e conquistada independência da Inglaterra, a expansão para o Oeste, a característica gigantesca do país, o senso de isolamento que seus habitantes vivenciaram geração após geração, especialmente no Sul¹⁰⁰ dominado pela monocultura escravocrata, é algo a ser levado em consideração.

No artigo “The Vision Shared”¹⁰¹ (1950), McCullers aborda o tema da solidão do escritor e da defesa de sua arte, de seu estilo e de suas escolhas estéticas em face de pressões editoriais. Ela também defende seu romance *The Member of the Wedding* e a adaptação do mesmo para o teatro, lembrando: “A graça e a tristeza sempre coexistem em uma única linha, e eu não sabia como a platéia reagiria a isso” (MCCULLERS, 2010, p. 309), elogiando em seguida as atuações dos atores principais Ethel Waters, Julie Harris e Brandon de Wilde.

⁹⁹ Traduzido como “Solidão... um mal norte-americano” por Adriana Oliveira, (Novo Século, 2010) e publicado originalmente na *This Week*, em 19 de dezembro de 1949.

¹⁰⁰ Por motivos de tempo e espaço, não me aprofundarei no tema dos linchamentos no Sul dos Estados Unidos, mas destaco a óbvia importância desse tema face às reflexões de Girard sobre a violência e sobre o mecanismo do bode expiatório. Ao nascer na Geórgia, McCullers vivenciou a atmosfera de linchamento e racismo da região, destacando a (já comentada) formação de um linchamento em “The Ballad of the Sad Café” e dando destaque a personagens afro-americanos tais como Berenice Sadie Brown em *The Member of the Wedding* e Dr. Benedict Mady Copeland em *The Heart is a Lonely Hunter*.

¹⁰¹ Traduzido como “A visão compartilhada” (2010) por Adriana Oliveira (Novo Século, 2010), publicado na revista *TheatreArts*, em abril de 1950.

A ideia do artigo é mostrar que por vezes há um conflito entre a concepção do artista e seus editores e o público, e que muitas vezes o artista está à frente do tempo, ou seja, elaborando algo novo que pode demorar para ser compreendido e aceito pelos outros, um problema que ressalta mais uma vez o tema da solidão.

O papel do artista é pôr em prática sua própria visão natural e, tendo feito isso, ter fé em sua visão. (Correndo o risco de parecer pontifical, uso as palavras “artista” e “visão”, devido ao intento da acuidade, e para diferenciar os escritores profissionais que se preocupam com objetivos diferentes). Infelizmente, deve ser reconhecido que o artista é ameaçado por múltiplas pressões no mundo comercial das editoras, produtores e editores de revista. A editora diz que tal personagem não deve morrer e que o livro deveria terminar “mais para cima”, ou o produtor quer falsos dramas, ou amigos e espectadores sugerem esta ou aquela alternativa. O escritor profissional pode não ceder a essas exigências e concentrar-se na bola e nos torcedores na arquibancada. Mas, uma vez que um escritor criativo está seguro de suas próprias intenções, deve proteger seu trabalho de persuasões externas. Essa é frequentemente uma posição solitária. Temos medo quando nos sentimos sozinhos. E há outro medo especial que atormenta o criador quando ele está há muito tempo atacado pelas palavras.

[...] Às vezes, a comunicação chega tarde demais para a parte do artista que é mortal. Poe morreu antes de ver sua visão compartilhada. Antes de retrair-se em sua loucura, Nietzsche lamentou-se em uma carta a Cosima Wagner, “Se apenas houvesse duas pessoas no mundo que me entendessem!” Pois todos os artistas percebem que a visão não tem valor, a menos que possa ser compartilhada.

Ao mesmo tempo, qualquer forma de arte desenvolve-se apenas através de mutações únicas realizadas por criadores individualmente. Se somente as convenções tradicionais forem usadas, a arte morrerá, e a expansão de uma forma de arte está sujeita a parecer estranha e esquisita à primeira vista. Qualquer coisa em desenvolvimento precisa passar por estágios estranhos. O criador que é incompreendido por romper com as convenções pode dizer a si mesmo: “Pareço estranho para você, mas, seja como for, estou vivo”. (MCCULLERS, 2010, p. 307-308)

Na esteira do tema da liberdade individual do escritor, McCullers escreve uma resenha sobre *Winter Tales* (1942),¹⁰² escrito por Isak Dinesen, pseudônimo da escritora dinamarquesa Baronesa Karen Christenze von Blixen-Finecke, mais conhecida como Karen Blixen (1885-1962), autora de *Out of Africa*¹⁰³ (1937) e *Shadows on the Grass*¹⁰⁴ (1960), entre outros. McCullers afirma: “Tradicionalmente, o conto tem dois propósitos: deleitar e indicar uma moral” (MCCULLERS, 2010, p.311) e adiciona também:

O segundo propósito do conto, a moral da história, pode requerer alguma explicação. Pois a moralidade do conto é estranha e arbitrária, tendo pouca ou nenhuma relação com a ética comum de todo dia, e é determinada exclusivamente pelo próprio contador da história. No conto verdadeiro, as personagens estão

¹⁰² Traduzido como *Contos de Inverno*, (trad. Anna Olga Barreto, Editora 34, 1993)

¹⁰³ Traduzido como *A fazenda africana* (Cosacnaify, 2005)

¹⁰⁴ Traduzido como *Sombras na Relva* (trad. Maria Luiza Newlands, Editora 34, 1993)

destinadas, no fim, a ter o que merecem; no entanto, a justiça é errática. Dessa forma, na primeira história dessa nova coletânea, “The Sailor-Boy’s Tale”, o jovem protagonista resgata um falcão preso nas cordas do mastro e, por conta dessa ação, ele é mais tarde liberado da punição por um assassinato que comete. O narrador assume responsabilidade de Deus, e garante às personagens uma liberdade moral que só deve contas ao próprio autor. (MCCULLERS, 2010, p. 311)

O ensaio mais importante de Carson McCullers sobre o tema do isolamento espiritual e sobre o tema das iluminações que acometem um escritor é “The Flowering Dream: Notes on Writing”¹⁰⁵. Neste ensaio, Carson McCullers abre o texto relatando uma experiência de isolamento vivida na infância e explica a base de seus temas.

Quando tinha por volta de quatro anos, estava passando com minha babá por um convento. Dessa vez, as portas do convento estavam abertas. Vi as crianças tomando sorvetes de casquinha, brincando em balanços de ferro, e observei, fascinada. Quis entrar, mas minha babá não deixou, disse que eu não era católica. No dia seguinte, o portão estava fechado. Mas, ano após ano, eu pensava no que acontecia, nessa maravilhosa festa, da qual eu estava proibida. Queria escalar o muro, mas era muito pequena. Bati na parede uma vez, e sabia o tempo todo que havia uma festa sensacional acontecendo ali, mas não podia entrar.

O isolamento espiritual é a base da maioria de meus temas. Meu primeiro livro preocupava-se com isso, quase completamente, e todos os outros livros desde então, de uma forma ou de outra. Amor, e especialmente o amor de uma pessoa incapaz de correspondê-lo ou recebê-lo, está no coração de minha seleção de personagens estranhas sobre as quais escrever – pessoas cuja incapacidade física é um símbolo de sua incapacidade espiritual de amar ou de receber amor – seu isolamento espiritual. (MCCULLERS, 2010, p. 319)

Em seguida, Carson McCullers comenta a presença de momentos de iluminação durante seu processo de escrita. O tema da iluminação sugere uma ligação entre o escritor com um momento de inspiração imprevisível que o atravessa.

As dimensões de uma obra de arte raramente são percebidas pelo autor até que o trabalho esteja consumado. É como um sonho florescente. As ideias crescem, germinando silenciosamente, e milhares de iluminações aparecem, dia após dia, enquanto o trabalho progride. Uma semente cresce na escrita assim como na natureza. A semente da ideia é desenvolvida tanto pelo trabalho quanto pelo inconsciente, e pela luta que acontece entre eles.

Só compreendo partes mínimas. Compreendo as personagens, mas o romance em si não está em foco. O foco vem em momentos aleatórios que ninguém pode entender, muito menos o autor. Para mim, eles geralmente seguem-se aos grandes esforços. Para mim, tais iluminações são a graça do trabalho. Toda minha obra se deu dessa maneira. E, ao mesmo tempo, do risco e da beleza que um escritor tem que ser dependente em tais iluminações. Após meses de confusão e esforço, quando a ideia floresceu, a convivência é divina. Sempre vem do subconsciente, e não pode ser controlada. Durante um ano todo, trabalhei em *O coração é um caçador solitário* sem compreendê-lo de fato. Cada personagem dialogava com uma personagem

¹⁰⁵ Publicado pela *Esquire*, em dezembro de 1959, e traduzido por Adriana Oliveira como “O sonho florescente: Notas de escrita” (Novo Século, 2010).

central, mas o porquê eu não sabia. Estava quase decidida de que o livro não era um romance, de que deveria cortá-lo em pequenas histórias. Mas pude sentir a mutilação em meu corpo quando tive essa ideia, e fiquei desolada. De repente, enquanto atravessava uma rua, ocorreu-me que Harry Minowitz, a personagem com a qual todas as outras dialogavam, era um homem diferente, um surdo-mudo, e o nome foi imediatamente mudado para John Singer. Todo o foco do romance estava arranjado, e eu estava, pela primeira vez, comprometida de corpo e alma com *O coração é um caçador solitário*. (MCCULLERS, 2010, p. 320)

3.1.3 Escrita, amor e compaixão

Aos poucos, McCullers vai entrando, com a explicação dos personagens funcionarem como símbolos, no tema da compaixão, mesmo que implicitamente:

Qualquer coisa que pulse, mexa-se e ande pelo recinto, não importa o que esteja fazendo, é natural e humana para um escritor. O fato de que John Singer, em *O coração é um caçador solitário*, seja surdo e mudo é um símbolo, e o fato de que o Capitão Penderton, em *Reflections in a Golden Eye*, seja um homossexual também é um símbolo, de limites e impotência. O surdo-mudo, Singer, é um símbolo de debilidade, e ama uma pessoa que é incapaz de receber seu amor. Os símbolos sugerem a história, o tema e os incidentes, e estão tão entrelaçados que não se pode entender conscientemente onde a sugestão começa. Eu me transformo nas personagens sobre as quais escrevo. Fico tão imersa nelas que seus motivos são os meus próprios. Quando escrevo sobre um ladrão, torno-me um; quando escrevo sobre o Capitão Penderton, torno-me um homem homossexual; quando escrevo sobre um surdo-mudo, torno-me muda durante o período da história. Transformo-me nas personagens sobre as quais escrevo, e abenço o poeta latino Terêncio, que disse: “Nada humano é estranho para mim”. (MCCULLERS, 2010, p.322)

A reflexão continua, agora passando pela tentativa de McCullers de pensar sobre a arte da escrita e o motivo que leva uma pessoa a escrever, e sobre seu processo criativo e o sentimento de satisfação e as dificuldades que o acompanham.

Talvez a pessoa escreva por alguma necessidade subconsciente de comunicação, de autoexpressão. Escrever é uma ocupação errante e sonhadora. O intelecto é submergido abaixo do inconsciente – a mente pensante é melhor controlada pela imaginação. No entanto, a escrita não é absolutamente amorfa e irracional. Alguns dos melhores romances em prosa são tão exatos quanto um número telefônico, mas poucos escritores de prosa podem alcançar isso, devido ao necessário refinamento da paixão e da poesia. Não gosto da palavra prosa; é muito prosaica. A boa prosa deveria ser fundida com a leveza da poesia; a prosa deveria ser como a poesia, a poesia deveria fazer sentido como a prosa. (MCCULLERS, 2010, p. 322-323)

McCullers comenta então suas influências:

Quando alguém me pergunta quem influenciou meu trabalho, aponto O’Neill, os russos, Faulkner, Flaubert. *Madame Bovary* parece ter sido escrita com parcimônia divina. É um dos romances mais penosamente escritos, e um dos mais penosamente considerados, em qualquer época. *Madame Bovary* é a combinação da voz realista do século de Flaubert, do realismo *versus* a mente romântica de seu tempo. Em sua lucidez e perfeita graça, parece ter fluído diretamente da caneta de Flaubert sem nenhuma interrupção de pensamento. Pela primeira vez, ele estava lidando com sua verdade como escritor. (MCCULLERS, 2010, p. 324)

É impossível não lembrar que René Girard estudou *Madame Bovary* em *Mentira romântica e verdade romanesca*, o livro em que ele descortina a relação entre desejo mimético e literatura. McCullers falando sobre imaginação e realidade e falando sobre sua ligação com o Sul discute sua preferência por Faulkner e não por Hemingway

Somente com imaginação e realidade é que se conhece o que um romance quer. A realidade sozinha nunca foi tão importante para mim.

Muitos autores acham difícil escrever sobre novos ambientes, que não conheceram na infância. As vozes da infância que se repetem têm um tom mais verdadeiro. E a vegetação – as árvores da infância – é recordada com mais exatidão. Quando trabalho dentro de uma localidade diferente do sul, tenho que imaginar em que época as flores florescem – e quais flores? Dificilmente deixo as personagens falarem, a menos que sejam sulistas.(...) Não importa qual a política, a extensão ou não do liberalismo em um escritor sulista, ele ainda está envolvido com esse regionalismo peculiar de linguagem, vozes, vegetação e memória.(...) Se prefiro Faulkner a Hemingway, é porque sou mais comovida pelo familiar – a escrita que me recorda minha própria infância e que delimita um padrão para a lembrança da linguagem. (MCCULLERS, 2010, p. 326)

A parte final do seu texto fala da relação entre escrita e compaixão. Carson comenta sobre a importância do amor e da intuição para a habilidade de imaginar a vida de uma outra “pessoa” (no caso, a vida de uma personagem):

O escritor, pela natureza de sua profissão, é um sonhador, e um sonhador consciente. Como, sem amor e a intuição que dele provém, pode um ser humano colocar-se na situação de outro ser humano? Ele deve imaginar, e a imaginação requer humildade, amor, e grande coragem. Como se pode criar uma personagem sem amor e a luta que vem junto?

[...] Como escritora, sempre trabalhei muito. Mas, como escritora, também aprendi que trabalho duro não é suficiente. Junto com o processo de trabalho duro, deve ir uma iluminação, uma centelha divina que coloca a obra em foco e em equilíbrio.

[...] Enquanto Tennessee escreveu *The Glass Menagerie* como uma peça de memória, escrevi “Criança prodígio” quando tinha dezessete anos, e era uma memória, ainda que não a realidade da memória – era um esboço daquela memória. Era sobre uma jovem estudante de música. Não escrevi sobre o meu verdadeiro professor de música – escrevi sobre a música que estudamos juntas, porque achei que era mais verídica. A imaginação é mais verídica do que a realidade. (MCCULLERS, 2010, p. 326-327)

A citação anterior será importante para nortear nossa compreensão do conto “Wunderkind”, que diversas vezes foi relacionado a dados biográficos de McCullers. Ao final, McCullers distingue o amor de Eros e o amor de Ágape e reforça o valor da comunicação através da escrita:

Acima de tudo, o amor é o gerador principal de toda boa literatura. Amor, paixão, compaixão, estão todos unidos.

Em qualquer comunicação, uma coisa diz para uma pessoa algo bem diferente do que diz para outra, mas escrever, em essência, é comunicação; e comunicação é o único acesso para o amor – para o amor, para a consciência, para a natureza, para Deus, e para o sonho.(MCCULLERS, 2010, p. 327-328)

McCullers enxerga o amor como gerador principal da boa literatura. A seguir, durante as análises de seus contos, será possível verificar como o amor, a paixão e a compaixão estão entrelaçados em seus escritos.

3.2 “Sucker” e “Wunderkind”: rivalidade e *double-bind*

Em diversos contos da coletânea *The Ballad of the Sad Café*, McCullers cria conflitos que escalam até um pico de tensão (como é característico do gênero conto), e soluciona tais conflitos, sugiro, em diálogo com a rivalidade mimética discutida por Girard.

A autora reforça a tensão da narrativa, intensificando o suspense com detalhes que aumentam a potencialidade do conflito principal e encerra a história com desfechos propriamente trágicos (“The Ballad of the Sad Café”) ou com soluções cômicas, suaves e afetuosas que contrastam com o drama previamente construído na história (“Madame Zilensky and the King of Finland”, “The Sojourner” e “A Domestic Dilemma”)¹⁰⁶.

Início este capítulo com a análise de um conto escrito no começo da carreira de McCullers, que não foi incluso na coletânea *The Ballad of the Sad Café*. O manuscrito do conto “Sucker” foi descoberto entre os papéis da escritora pelo pesquisador Simeon Mozart

¹⁰⁶ Repetidas vezes em seus contos, encontramos dois protagonistas engajados em um conflito que poderia terminar em ciúmes, disputas, brigas e mortes, mas que transforma-se em um encontro afetuosos, como nos contos “A Domestic Dilemma” (“Um dilema doméstico”) e “The Sojourner” (“O transeunte”), que serão discutidos posteriormente.

Smith, Jr. O conto foi publicado no *Saturday Evening Post* em setembro de 1963 acompanhado de uma nota escrita pela autora informando que ela o redigira aos dezessete anos.¹⁰⁷ Considerando a idade de Carson McCullers na época da escrita deste conto, podemos considerá-lo uma experimentação para trabalhos posteriores, como apontam alguns de seus críticos.¹⁰⁸

Neste trabalho proponho uma análise literária que dialoga com as reflexões de Girard. A leitura dos contos de McCullers está baseada na seguinte hipótese: Seria Carson McCullers uma escritora *romanesca*? A autora descreve e problematiza as relações humanas e sua inclinação à violência, na perspectiva dos conflitos da *mediação interna* discutida por Girard?

Dessa forma, é interessante retomar a metodologia do autor francês, uma perspectiva que utiliza a comparação de elementos semelhantes como forma de teorização. Girard comparou romances modernos de diferentes autores (*Mentira Romântica e Verdade Romanesca*), estudos de diferentes antropólogos ingleses e sacrifícios e rituais de diversas tribos (*A violência e o sagrado*) e os mitos arcaicos com os textos judaico-cristãos (*Coisas ocultas desde a fundação do mundo*) na elaboração de sua teoria.

Em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (1961) e em *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology* (1978), Girard compara diferentes obras de um mesmo autor analisando seu percurso de criação literária como um percurso *romanesco*, observando como um escritor pode tornar-se mais consciente da mediação, da dinâmica dos relacionamentos humanos atravessados pelo desejo mimético através da escrita de seus livros ao longo do tempo.¹⁰⁹ Nas análises dos contos de McCullers, o método girardiano de comparar textos do mesmo autor será considerado como uma ferramenta interpretativa possível para este trabalho. Tal método foi extensamente desenvolvido na obra girardiana *Dostoiévski: do duplo à unidade* (2011), como comentado anteriormente.

¹⁰⁷ Segundo Judith Giblin James, em *Wunderkind: the reputation of Carson McCullers 1940-1990* (1995, p.171).

¹⁰⁸ Judith Giblin James em *Wunderkind: the reputation of Carson McCullers 1940-1990* (1995, p.170) comenta que o conto “Sucker” apresenta uma relação entre um personagem mais velho e um personagem mais novo que será repetida e reaparecerá em outros trabalhos de Carson McCullers. No original: “The relationships in “Sucker” constitute a same-sex version of Mick’s treatment of Bubber (McDowell 1980; Carr 1990) and Frankie’s treatment of John Henry (McDowell 1980). Os trabalhos citados são: Carr, Virginia Spencer. *Understanding Carson McCullers*. Understanding contemporary American Literature. Columbia: University of South Carolina Press e McDowell, Margaret. 1980. *Carson McCullers*. Twayne’s United States Authors Series. Boston: Twayne. Excerpted in Bloom 1986.

¹⁰⁹ Como exemplos desse tipo de estudo, temos as reflexões sobre Stendhal, Proust e Dostoiévski em *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961) e o ensaio “Camu’s Stranger Retried” em *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthrhopology* (1978).

Assim, os contos de McCullers serão comparados entre si, constituindo um sistema próprio, no qual se destaca a consciência crescente dos avatares da mediação interna. No início de seu percurso literário, já seria possível encontrar elementos de uma preocupação romanesca? Estaria a jovem escritora consciente das flutuações do desejo mimético e das potencialidades construtivas (aquisição da linguagem através da imitação, convivência em sociedade) e destrutivas (ciúmes, ressentimentos, vinganças, e conflitos derivados da relação entre sujeito e modelo) da mediação? Como essas questões aparecem neste conto?

Girard comparou diversas obras (do mesmo autor e de diferentes autores) identificando elementos semelhantes entre elas e elaborando suas reflexões. Nesta análise, busco averiguar se a autora retrata aspectos característicos do funcionamento da mediação em uma época em que sua carreira ainda estava em fase de maturação. Busco observar ainda se McCullers explora a consciência de seus personagens sobre os conflitos em que estão envolvidos. Mesmo que “Sucker” não apresente os desfechos bem amarrados como nos contos “A Domestic Dilemma” e “The Sojourner”, sua resolução dialoga com a flutuação da mediação interna e as alternâncias entre comportamentos sombrios e solares entre sujeito e modelo, como será discutido a seguir. Aqui, não se trata de “aplicar” ou transpor de forma simplista a teoria mimética para a obra de McCullers, mas de desenvolver um olhar crítico que tenha como perspectiva a consciência que um escritor pode desenvolver ao longo de sua obra sobre as relações humanas atravessadas pelas dinâmicas da mediação e suas conseqüências. Neste trabalho, a perspectiva girardiana funciona como uma bússola, apontando para a mediação como um problema existencial e para a literatura como um espaço de tomada de consciência e de reflexão sobre a condição humana considerando o prisma das interações entre indivíduos e suas potencialidades na chave da teoria mimética.

3.3 O trágico e o cômico: a herança russa

Neste momento, preparando o caminho para as análises da contística de McCullers, torna-se necessário retomar o texto “Os realistas russos e a literatura sulista”¹¹⁰, já previamente discutido aqui, em que Carson McCullers observa que muitos escritores russos, especialmente Dostoiévski, mas também os novos escritores meridionais, foram criticados por

¹¹⁰ Publicado na *Decision*, em julho de 1941.

sua “crueldade” (a autora utiliza aspas propositalmente) e, que este rótulo é infeliz, pois a arte, segundo McCullers, tem retratado sem hesitação temas como violência, loucura, assassinato e destruição desde a época das tragédias gregas, e com os criadores do Velho Testamento e os autores elisabetanos. (MCCULLERS, 2010, p. 294)

Na sequência deste texto, McCullers esclarece que o elemento chocante na ficção de escritores russos e estadunidenses não seria a “crueldade” em si, mas a maneira com que essa crueldade é apresentada. Para McCullers, os escritores sulistas devem aos russos a sua abordagem da vida e do sofrimento seguindo uma técnica específica, a de misturar, justapor elementos contrários como o trágico e o cômico, o imenso e o trivial e o sagrado e o obscuro. (MCCULLERS, 2010, p.295) Adotando essa perspectiva, podemos identificar a habilidade da escritora sulista de criar descrições que primam pela atenção ao detalhe (rostos, vestimentas, modos de falar) e caracterizam de maneira quase fotográfica a aparência de suas personagens, reproduzindo sua prosódia de forma verossímil e particularizada e reforçando efeitos de verossimilhança dentro de uma proposta ficcional em que os elementos narrativos detalhadamente descritos são mesclados com situações imprevisíveis e inusitadas.

Sobre os contos da escritora estadunidense, destaco quatro aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, proponho a hipótese de que McCullers cria conflitos potencialmente violentos que muitas vezes são dissolvidos por uma solução inesperada ligada a temas como amizade e compaixão, opostos à vingança e à reciprocidade violenta.

Em segundo lugar, ressalto que os protagonistas envolvidos em certos conflitos não podem ser divididos categoricamente entre “bons” e “maus”. As facetas dos protagonistas de McCullers são apresentadas ao longo das narrativas de forma que a culpa ou a responsabilidade por um conflito instaurado na história não fica reservada a apenas um personagem, as falhas dos protagonistas e também suas qualidades são iluminadas aqui e ali, em momentos distintos, criando um efeito de surpresa no leitor e desmanchando a possibilidade de julgá-los severamente e de forma maniqueísta.¹¹¹

¹¹¹ Apesar de aparentemente simples, essa observação terá conseqüências importantes nessa análise e durante este trabalho, especialmente nas discussões sobre temas como o arrependimento e a inteligência da vítima. No capítulo 6 de *A violência e o sagrado* (1972), “Do desejo mimético ao duplo monstruoso”, René Girard escreve um comentário sobre os heróis trágicos muito útil para pensarmos nos personagens de McCullers: “Percebe-se que não é possível definir os heróis trágicos uns em relação aos outros, pois todos são chamados, sucessivamente, a desempenhar os mesmos papéis. Se Édipo é opressor em *Édipo Rei*, ele é oprimido em *Édipo em Colono*. Se Creonte é oprimido em *Édipo Rei*, ele é opressor em *Antígona*. Em suma, ninguém encarna a essência do opressor ou a essência do oprimido; as interpretações ideológicas de nosso tempo representam uma suprema traição ao espírito trágico, sua metamorfose pura e simples em drama romântico ou em *western* americano. O maniqueísmo imóvel dos bons e dos maus, a rigidez de um ressentimento que não quer largar sua vítima quando a agarra, substitui completamente as oposições intercambiáveis da tragédia, suas perpétuas reviravoltas”. (GIRARD, 1990, p. 189)

Em terceiro lugar, observo que esses dois recursos, (a criação de soluções não-violentas para conflitos prestes a eclodir e a apresentação de personagens não-estereotipados apresentados com suas falhas e virtudes através de um jogo dinâmico) são misturados à técnica (tipicamente russa, segundo a autora) de justaposição do trágico e do cômico, e podem criar um efeito particular no leitor, que fica impossibilitado de eleger heróis e vilões e se confronta com sombras e também com as facetas mais amorosas dos protagonistas enquanto passeia por narrativas repletas de momentos tristes e engraçados.

Em quarto lugar, discutirei o tema da narrativa fabular, da verdade, da mentira e da ficção e imaginação, temas trabalhados em contos como “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia” e “A Tree, A Rock, A Cloud” (mas de forma mais atenuada em “A Domestic Dilemma” e “The Ballad of the Sad Café”) em que os protagonistas contam histórias absurdas, mentirosas ou “difíceis de acreditar”, pensando que a autora cria protagonistas que narram histórias inverossímeis, misturando o trágico e o cômico (a herança russa de suas leituras na biblioteca de Columbus) e reforçando uma perspectiva não maniqueísta e divertida que provoca os leitores para o exercício de valorizar o prazer de contar histórias, de ouvir histórias, de inventar histórias, e de inserir contadores de histórias dentro da ficção, diminuindo no leitor certa crença em uma suposta “verdade única” e reforçando mais a criação literária e a imaginação como exercícios menos moralistas e mais intelectualmente fraternos que podem nos ajudar a enxergar melhor o outro fora da chave do julgamento, da crítica e da avaliação autoreferente, e dentro da chave da compreensão, da fruição, da flexibilidade mental, da imaginação e da amorosidade.

Se pensarmos que criamos escândalos e nos escandalizamos com os outros quando desconhecemos a inocência da vítima e a lógica sacrificial, ignorando a reciprocidade violenta que envolve nossa consciência diariamente, desconhecendo o desejo mimético e os conflitos que ele engendra, quando uma escritora reforça o absurdo, a fábula e a mentira, ela dá menos destaque para as verdades, e, entre essas verdades, dá menos destaque para as verdades que contamos a nós mesmos, verdades estas que muitas vezes estão presas na lógica de uma autopromoção vaidosa e orgulhosa, que condena e persegue os outros.

A mentira, aqui, não entra como uma falsidade criminosa, mas reforça o quanto estamos presos às nossas próprias “verdades ficcionais” trágicas e pecaminosas e o quanto a mentira da narrativa pode, suavemente, rasurar autoenganos moralistas e abrir nossa consciência para atitudes mais brincalhonas, como duvidar de nossas próprias razões e das narrativas dos protagonistas, desmontar ideias de superioridade e inferioridade em relação aos outros e encontrar com esses outros (personagens ou pessoas) na chave amistosa do afeto, da

comunhão, da amizade e, no terreno literário, na chave da potência criativa da imaginação (ilimitada, amorosa, divertida, bem-humorada e pacífica).

Ao percorrer a ficção de McCullers, vivenciamos situações fraternas e alegres e outras profundamente melancólicas e trágicas, e vamos conhecendo seu território ficcional, um território preenchido com temas como a amizade, o afeto e o amor fraterno (Ágape) e preenchido também com as decepções da paixão e a busca pelo amor recíproco (Eros).

No conto “Sucker”, a paixão e a amizade são retratadas dentro de um jogo de tensões repleto de alternâncias entre sentimentos alegres, doces, e agressivos e sombrios, como veremos a seguir, espelhando nosso próprio mundo interno e os movimentos da mediação. O arrependimento aparecerá como tema, não ligado a um espírito de condenação, mas na chave da frase “*the joy of being wrong*” desenvolvida por James Alison em *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011), considerando que reconhecer nossos próprios erros, equívocos e julgamentos pode potencialmente levar-nos a sentir no futuro uma maior alegria.

3.3.1 A trama de “Sucker”

Era uma vez, um garoto chamado Richard – também chamado de “Sucker” –, que ainda bebê, perde os pais em um naufrágio e passa a morar com o primo de segundo grau, Pete. Crescendo juntos, os dois vivem como irmãos, dividindo o mesmo quarto e a mesma cama. Narrada por Pete, a história descreve as flutuações no relacionamento entre eles, e seus sentimentos, que variam da serena amizade ao cortante desprezo.

No início do conto, o leitor depara-se com um título estranho. O Dicionário Cambridge explica que *sucker* pode significar otário, no sentido de ser “uma pessoa que acredita em tudo o que lhe dizem e por isso é fácil de ser enganada”.¹¹² O exemplo se aplica perfeitamente à história.

¹¹² Dicionário Cambridge online: Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/sucker> Acesso em: 25/01/2017. No original: Sucker: “a person who believes everything they are told and is therefore easy to deceive”.

Pete inicia o conto dizendo: “It was always like I had a room to myself. Sucker slept in my bed with me but that didn’t interfere with anything” (MCCULLERS, 1987, p.1)¹¹³ Esse início produz um estranhamento no leitor, já que uma pessoa que dorme na mesma cama do narrador deveria afetar sua vida, e Pete diz que esse fato não interferia em nada. O sentimento de desprezo é anunciado desde o início da história. Pete é o dono do quarto e relata que pregou fotos de mulheres de revistas na parede e que sua mãe nunca lhe incomodou porque precisava cuidar dos filhos mais novos. Em seguida, ele informa: “And Sucker thought anything I did was swell.” (S, p.1)¹¹⁴

O nome verdadeiro de “Sucker” é Richard, mas durante a maior parte da narrativa, Pete o chama pelo apelido. Esse apelido tem uma história. Pete conta ter dito a Sucker que se ele pulasse de cima da garagem com um guarda-chuva, este serviria de pára-quedas e ele não cairia com tanta força no chão.

Sucker segue as instruções do mais velho e quebra o joelho. A queda de Sucker é tragicômica e revela um pouco do sabor da ficção da autora. McCullers reconhece a influência de autores russos em sua ficção e, além de misturar o trágico e o cômico, coordena elementos verossímeis com elementos absurdos em suas histórias (“Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”, “A Balada do Café Triste”).¹¹⁵ Essa queda parece um episódio comum, mas ao mesmo tempo, a imagem de um garoto pulando de uma garagem com um guarda-chuva, imaginando que de certa forma pode flutuar, remete aos delírios de super-heróis típicos das crianças, e a personagens como Peter Pan e Mary Poppins. Tendo em vista que somos atravessados pela dinâmica da mediação, essa interação entre um irmão mais velho que conta mentiras ao mais novo é ainda mais dramática. Os conflitos entre irmãos foram temas do Antigo Testamento e de mitos gregos, como aponta Girard em *A violência e o sagrado*, quando um dos irmãos é o modelo do outro, a mediação pode se exasperar com facilidade e o conflito entre eles terminar em violência. De início, já encontramos um protagonista (Pete) que conta mentiras fabulosas para seu irmão (Richard/Suckker), com consequências

¹¹³ Na tradução: “Sempre foi como se eu tivesse um quarto só meu. Sucker dormia em minha cama comigo, mas isso não interferia em nada.” (MCCULLERS, 2010, p. 26)

¹¹⁴ Na tradução: “E Sucker achava que qualquer coisa que eu fizesse era sempre ótima”. (S, p. 26)

¹¹⁵ No conto “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”, o narrador afirma: “A vida no departamento de música corria tranquila. O sr. Brook não tinha dificuldades sérias para enfrentar, como no ano passado, quando uma professora de harpa fugira com um mecânico”. (MCCULLERS, 1993, p. 107). Esse tipo de humor absurdo levamos a imaginar uma delicada professora de harpa apaixonada por um mecânico, alguém que trabalha manualmente utilizando a força física, por vezes sujo de graxa, o que contrasta com a delicadeza exigida para o toque da harpa. O efeito é típico de McCullers, que mistura espaços e fatos verossímeis com toques insólitos. Na novela *The Ballad of the Sad Café* (1943), uma fazendeira alta e forte apaixona-se por um anão corcunda, configurando também uma união insólita que será discutida neste trabalho.

desastrosas para o caçula, pois quando ele acredita nessas mentiras, acaba caindo feio no chão e quebrando o joelho.

Aqui, faz-se necessário distinguir imitação de mimetismo. Para haver imitação, basta a presença de um sujeito, por exemplo, um mímico que imita o gesto de um regente de orquestra. Por outro lado, só há mimetismo quando há desejo, ou seja, quando há sujeito, modelo e objeto. Por exemplo, dois amigos violinistas se apaixonam por uma cantora lírica. Neste caso, cada um dos violinistas é o sujeito admirado pelo amigo e ao mesmo tempo um modelo para o outro. Os dois amigos estão próximos (envolvidos em uma relação de mediação interna) e, em dado momento, um deles pode imitar o desejo do outro por um dado objeto. Neste caso, o afeto da cantora é o objeto que passa a ser disputado pelos dois amigos. A imitação não tem em si conseqüências trágicas, enquanto o mimetismo engendra essa relação de tensão entre dois sujeitos que podem competir pelo mesmo objeto, como dois irmãos competindo pelo afeto da mesma mulher.

O lado positivo da mimesis permite que um bebê imite a língua dos pais e aprenda a se comunicar, conseqüentemente, da imitação resultam benefícios como a aquisição da linguagem e o aprendizado de códigos e normas sociais que nos permitem viver integrados a um grupo. O lado negativo da mimesis revela-se quando dois ou mais sujeitos, dada sua proximidade (mediação interna), passam da admiração mútua à competição, imitando o desejo de seus próximos e competindo pelos mesmos objetos e entrando em disputas às vezes fatais. Esse lado sombrio da mimesis é o tema de diversas reflexões girardianas. Em *A violência e o sagrado*, Girard discute essa questão pensando em uma criança cercada de adultos que são seus modelos e que de certa forma estariam lhe sugerindo: “imite-nos”.

Quanto mais a criança estiver atenta para estas palavras sedutoras, mais estará disposta e desejosa de seguir as sugestões que vêm de todas as partes, e mais desastrosas serão as conseqüências dos choques que não vão deixar de se produzir. A criança não dispõe de nenhuma distância, de nenhuma base de julgamento que lhe permita recusar a autoridade destes modelos. O *Não* que eles lhe enviam ressoa como uma condenação terrível. Uma verdadeira excomunhão paira sobre ela. Toda a orientação de seus desejos, ou seja, a seleção futura dos modelos será afetada. É sua personalidade definitiva que está em jogo. (GIRARD, 1990, p. 186-187)

No referido conto, Sucker tem doze anos e Pete dezesseis, então, Sucker está no início da adolescência e seu irmão já é mais velho. Percebe-se que Sucker é um garoto solitário e Pete é obviamente seu modelo. Quando Pete traz algum amigo para o quarto, ele apenas olha para Sucker, que se retira imediatamente. Esse detalhe é importante porque Pete irá perder a posse do quarto depois. Pete relata que Sucker sempre foi considerado um irmão para ele e

para suas irmãs e que ganhou esse apelido porque costumava acreditar no que Pete lhe dizia. Depois do episódio do pulo de Sucker com o guarda-chuva, Pete confessa:

There is one thing I have learned, but it makes me feel guilty and is hard to figure out. If a person admires you a lot you despise him and don't care – and it is the person who doesn't notice you that you are apt to admire. This is not easy to realize. Maybelle Watts, this senior at school, acted like she was the Queen of Sheba and even humiliated me. Yet at this same time I would have done anything in the world to get her attentions. All I could think about day and night was Maybelle until I was nearly crazy. When Sucker was a little kid and on up until the time he was twelve I guess I treated him as bad as Maybelle did me. (MCCULLERS, 1987, p. 2)¹¹⁶

Nessa passagem Pete percebe traços da dinâmica da mediação. O irmão mais velho entende que o desprezo do modelo aumenta desesperadamente as tentativas do sujeito de buscar o afeto do modelo. Em sua consciência, Pete consegue se enxergar tanto na posição de sujeito, buscando o afeto de Maybelle, quanto na posição de modelo, desprezando o irmão mais novo.

Pete percebe que a admiração pelo modelo pode arruinar o sujeito, já que o modelo, ao perceber essa admiração, pode reagir com agudo desprezo para com o sujeito. De fato, o modelo pode não corresponder ao amor do sujeito, e pode dirigir o afeto que o sujeito nutre por ele não para o sujeito, mas para si mesmo, como uma mulher admirada, que dirige a admiração que recebe de um admirador para si mesma, reforçando seu próprio valor e autoestima. A frase-chave que evidencia que Pete entende (a seu modo) a dinâmica da mediação é a seguinte: “If a person admires you a lot you despise him and don't care – and it is the person who doesn't notice you that you are apt to admire”.(MCCULLERS, 1987, p.2)¹¹⁷. Aqui, Pete percebe que quanto mais ele demonstra admiração e afeto por Maybelle, mais ela o despreza. Ele se reconhece, portanto, na posição de escravo, (quando o sujeito curva-se ao modelo, mergulhado em extrema admiração), e percebe que Maybelle está agindo como uma rainha (como seu modelo e senhor): “Maybelle Watts (...) acted like she was the Queen of Sheba and even humiliated me.” (MCCULLERS, 1987, p.2)¹¹⁸ O paradoxo é que,

¹¹⁶ Tem uma coisa que aprendi, mas me faz sentir culpado e é difícil de compreender. Se uma pessoa te admira muito, você a despreza e nem liga – e é aquela que nem te percebe que você tende a admirar. Não é fácil perceber. Maybelle Watts, do último ano na escola, agia como se fosse a Rainha de Sabá e até mesmo me humilhava. No entanto, eu teria feito qualquer coisa no mundo para conseguir sua atenção. Tudo em que eu podia pensar, noite e dia, era em Maybelle, até ficar quase maluco. Quando Sucker era uma criancinha, e até seus doze anos, acho que o tratei tão mal quanto Maybelle me tratava. (MCCULLERS, 2010, p. 27)

¹¹⁷ Na tradução: “Se uma pessoa te admira muito, você a despreza e nem liga – e é aquela que nem te percebe que você tende a admirar”. (MCCULLERS, 1987, p. 2)

¹¹⁸ Na tradução: Maybelle Watts, do último ano na escola, agia como se fosse a Rainha de Sabá e até mesmo me humilhava.

mesmo sabendo que essa situação engendra extremo sofrimento, mesmo sofrendo por estar atraído por Maybelle e mesmo sendo desprezado, Pete passa a fazer a mesma coisa, ao se comportar como A Rainha de Sabá na relação com seu primo-irmão Sucker. Ao invés de acolher o afeto que o irmão sente por ele, Pete age como Maybelle, desprezando e humilhando o irmão, mimetizando o comportamento do modelo admirado que emite para o sujeito mensagens e sinais de desprezo.

Dessa forma, entre Maybelle e Pete há uma tensão que Pete tenta dissipar quando trata seu primo-irmão com o mesmo desprezo. Sucker torna-se assim uma vítima terceira, um bode expiatório para Pete, alguém para quem Pete consegue dirigir sua violência, livrando-se de dirigi-la para Maybelle e entrar em conflito direto com ela, e de certa forma vingando-se do desprezo que recebe de Maybelle atacando o irmão menor.

Pete descreve Sucker como um garoto solitário que brincava sozinho: “He didn’t have many boys in the neighborhood to buddy with and his face had the look of a kid who is watching a game and waiting to be asked to play”. (S, p.2)¹¹⁹ O olhar de Sucker é descrito em vários momentos da história e essas descrições informam o leitor sobre o estado de ânimo de Sucker e iluminam momentos de entendimento que acontecem na consciência de Pete sobre os sentimentos de Sucker e sobre os efeitos da mediação.

Aqui é pertinente retomar o tema dos *outsiders*, pessoas consideradas diferentes dos outros integrantes de sua comunidade e que podem acabar sendo escolhidas como bodes expiatórios por não possuírem laços fortes com integrantes de seu grupo e por possuírem qualidades ou falhas em grau mais acentuado. McCullers foi vista como uma escritora que privilegiou *outsiders* em seus contos e romances. Diversos críticos apontam a presença de protagonistas que estão fora de padrões sociais em sua ficção, tais como crianças, adolescentes *tomboys*, surdos-mudos, negros, homossexuais, judeus, alcoolistas, forasteiros e solitários de todos os tipos. Neste conto, Sucker começa como *outsider*, mas depois que encontra um grupo que o acolhe, Pete é quem experimenta isolamento.

A dinâmica do conto é a seguinte: Sucker espelha-se em seu primo-irmão Pete, que não lhe trata bem e o despreza durante anos. Pete, por sua vez, se apaixona por Maybelle Watts, uma garota mais velha que corresponde por um tempo ao afeto de Pete, mas depois passa a se interessar por um garoto loiro do time de futebol americano da escola e o rejeita. Durante o tempo em que se encontra com Maybelle e que sua relação com a garota se estreita,

¹¹⁹ Na tradução: “Não tinha muitos amigos na vizinhança, e seu rosto era o de uma criança que assiste a um jogo, esperando ser chamada para jogar”. (S, p. 27-28)

Pete abandona o velho desprezo e torna-se afetuoso com Sucker, mas pouco antes da rejeição final de Maybelle, depois de já ter sofrido pequenos e numerosos episódios de rejeição da garota, Pete humilha brutalmente o irmão.

Tendo em vista que a própria Carson McCullers definiu que a base da maioria de seus temas é “o amor de uma pessoa incapaz de correspondê-lo ou recebê-lo” (MCCULLERS, 2010, p.319), destaco uma passagem do conto em que Pete corresponde ao afeto de Sucker, quando os dois conversam numa noite fria como uma das passagens mais importantes da narrativa. Antes disso, porém, um comentário.

Robert Phillips, no artigo “Freaking Out: The Short Stories of Carson McCullers”¹²⁰(CLARK; FRIEDAN, 1996, p.173) afirma que, à primeira vista, “Sucker” parece contar a história do narrador, Pete, e a questão entre *Agape* (Pete e Sucker) e *Eros* (Pete e Maybelle). Para Robert Phillips, após o confronto na noite em que Pete humilha Sucker dizendo que não se preocupa com ele em absoluto, os leitores percebem que o conto tem um título apropriado; pois narra a história de Sucker, nas palavras de Phillips, “a história de um *outsider* que tenta se encaixar. Em uma epifania ele é forçado a perceber que nunca irá se encaixar, e portanto ele se apavora e torna-se um rebelde endurecido.”¹²¹ (PHILLIPS, Robert In: CLARK; FRIEDMAN, 1996, p. 173).

Discordo da interpretação de Robert Phillips na passagem anterior, pois Sucker consegue encontrar uma turma e, nesse sentido, encaixa-se em um grupo. Ele pode estar fora de outros grupos de garotos populares na escola e fora do círculo da amizade com Pete, mas entre seus amigos, ele é um *insider*. Creio que a teoria mimética pode ser útil como uma perspectiva de análise que evita soluções esquemáticas. Temos aqui uma narrativa sobre um *outsider*, se pensarmos em Sucker como o irmão mais novo que quer participar da vida do irmão mais velho e termina rejeitado, mas reage desprezando o irmão mais velho e encontrando para si um grupo de amigos, tornando-se, nesse sentido, integrado a um grupo.

Na atitude tomada por Sucker, que abandona Pete e substitui a relação com Pete pela relação com um grupo de amigos, o que vemos é vingança, ou, em termos girardianos, a reciprocidade violenta e portanto, a ausência da inteligência da vítima. Explico: Maybelle desprezou Pete. Pete assumiu o mesmo comportamento e desprezou Sucker, e Sucker agora

¹²⁰ Reimpresso de *Southwest Review* 63 (Winter 1978) e publicado também por Beverly Lyon Clark e Mervin J. Friedman (eds.) em *Critical Essays on Carson McCullers*. (Nova York, Simon & Shuster Macmillan, 1996, p.173).

¹²¹ No original: “(...) the story of an outsider who tries to fit in. In one epiphany he is made to realize he never will, and thus he freaks out and becomes a hardened rebel”. (PHILLIPS, Robert In: CLARK; FRIEDMAN, 1996, p.173).

despreza Pete de volta. A vingança não permite aos dois irmãos se reconciliarem, e a tensão permanece insolúvel. Oposta à vingança, James Alison em *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* propõe o termo inteligência da vítima que nos conduz a observar os acontecimentos sob a perspectiva da vítima e convida-nos a conhecer o ponto de vista da autodoação gratuita personificada por Jesus Cristo.¹²² Quando a vítima recorre à inteligência, portanto, ela não recorre à reciprocidade violenta, ela não se vingna na mesma moeda, e sim recusa a vingança, evitando que um eterno ciclo de vinganças seja aberto entre ela e o agressor.

Como já citado, os personagens de Carson McCullers não são encaixados em rótulos como “vilão” e “mocinho”. Um crítico apressado veria Pete como o agressor e Richard/Sucker como a vítima, o caçula que idolatra o irmão e que após ser humilhado, cresce e transforma-se em um rebelde endurecido. Essa perspectiva ressalta a luta entre os “bons” e os “maus”, e ignora as nuances propostas pela autora ao longo de suas narrativas.¹²³

Vejamos então, como anunciado, a passagem em que Pete e Sucker estão unidos na mesma cama em um momento amistoso, quando Pete recebe afeto de Maybelle e corresponde ao afeto do irmão. Nessa passagem, Sucker pergunta a Pete, “Do you like me as/ much as if I was your own brother, don’t you, Pete?”¹²⁴ (MCCULLERS, 1987, p. 3) Pete confessa: “I couldn’t get over the surprise of everything and it was like this was the real dream instead of the other”.¹²⁵ (MCCULLERS, 1987, p. 4) Sucker pergunta novamente: “You have liked me

¹²² James Alison, em *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011) assinala: “Paulo apresenta Jesus como aquele que oferece uma série de ensinamentos sobre como romper com os ciclos de reciprocidade violenta, mostrando-nos, passo a passo, o caminho para não sermos condicionados pela violência do outro. Tal liberdade, quando vivida, permite-nos viver gratuitamente em relação aos outros, mesmo quando nos perseguem e nos fazem suas vítimas”. (ALISON, 2011, p. 245)

¹²³ Em *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961), Girard demarca muito bem a distinção entre escritores *românticos* e *romancescos*. Os escritores *românticos*, percebendo o desejo humano como original e independente de fatores externos, podem facilmente cair na armadilha de pensar que os seres humanos e, por extensão, também seus personagens agem seguindo seus desejos autênticos e enfrentam opositores à sua felicidade. Já os escritores *romancescos* percebem que o desejo humano é fundamentalmente mimético, ou seja, imitativo, e que, portanto, as variações dos desejos são produzidas nas interações dinâmicas entre sujeitos e modelos. Dentro dessas interações, não existem bandidos e mocinhos, mas o território chamado por Dostoiévski de subsolo, o interior perturbado de cada sujeito, e seus ímpetos de ciúme, inveja, ressentimento e vingança contra o modelo, quando este não corresponde a suas expectativas. A perspectiva dessa pesquisa é observar se Carson McCullers é uma escritora *romanesca*, portanto, atenta às flutuações de desejos de seus protagonistas. Possivelmente ao longo de sua obra, McCullers tornou-se cada vez mais consciente das dinâmicas do desejo humano e, ao invés de retratar suas personagens como boas e más, retratou suas facetas positivas e sombrias, em consonância com as reflexões propostas por Girard.

¹²⁴ Tradução: “Você realmente gosta de mim como se eu fosse seu próprio irmão, não gosta, Pete?” (MCCULLERS, 2010, p. 29).

¹²⁵ Tradução: “Eu não podia me recuperar da surpresa de tudo, e era como se esse fosse o sonho verdadeiro, e não o outro”. (MCCULLERS, 2010, p. 29).

all the time like I was your own brother, haven't you?"¹²⁶(MCCULLERS, 1987, p. 4). Então Pete lhe responde afirmativamente: "Sure"¹²⁷ (MCCULLERS, 1987, p. 4). A passagem a seguir cria uma experiência de leitura interessante por retratar um momento de conciliação entre Pete e Sucker que será rompido mais à frente, mas que foi vivenciado pelos dois de forma muito tênue e afetuosa:

"No matter what you did I always knew you liked me."

I was wide awake and my mind seemed mixed up in a strange way. There was this happiness about Maybelle and all that – but at the same time something about Sucker and his voice when he said these things made me take notice. Anyway I guess you understand people better when you are happy than when something is worrying you. It was like I had never really thought about Sucker until then. I felt I had always been mean to him. One night a few weeks before I had heard him crying in the dark. He said he had lost a boy's beebie gun and was scared to let anybody know. He wanted me to tell him what to do. I was sleepy and tried to make him hush and when he wouldn't I kicked at him. That was just one of the things I remembered. It seemed to me he had always been a lonesome kid. I felt bad.

There is something about a dark cold night that makes you feel close to someone you're sleeping with. When you talk together it is like you are the only people awake in town.

"You're a swell kid, Sucker", I said.

It seemed to me suddenly that I did like him more than anybody else I knew – more than any other boy, more than my sisters, more in a certain way even than Maybelle. I felt good all over and it was like when they play music in movies. I wanted to show Sucker how much I really thought of him and make up for the way I had always treated him.

We talked for a good while that night. His voice was fast and it was like he had been saving up these things to tell me for a long time. He mentioned that he was going to try to build a canoe and that the kids down the block wouldn't let him in on their football team and I don't know what all. I talked some too and it was a good feeling to think of him taking in everything I said so seriously. I even spoke of Maybelle a little, only I made out like it was her who had been running after me all this time. He asked questions about high school and so forth. His voice was excited and he kept on talking fast like he could never get the words out in time. When I went to sleep he was still talking and I could still feel his breathing on my shoulder, warm and close. (MCCULLERS, 1987, p.4-5)¹²⁸

¹²⁶ Tradução: "Você sempre gostou de mim como se eu fosse seu próprio irmão, não foi?" (MCCULLERS, 2010, p. 29)

¹²⁷ Tradução: "Claro" (MCCULLERS, 2010, p. 29)

¹²⁸ "Tradução: - Não importava o que você fizesse, eu sempre soube que você gostava de mim.

Eu estava bem acordado, e minha mente parecia bagunçada de um jeito estranho. Havia a alegria com Maybelle e tal – mas ao mesmo tempo, algo em Sucker e em sua voz me chamou a atenção. De qualquer forma, acho que você entende melhor as pessoas quando está feliz do que quando tem alguma coisa te preocupando. Era como se eu nunca tivesse pensado em Sucker de verdade até então. Senti que sempre havia sido malvado com ele. Uma noite, algumas semanas antes, eu o tinha escutado chorando no escuro. Ele disse que tinha perdido uma espingarda de ar comprimido de um garoto e estava com medo de que alguém descobrisse. Queria que eu lhe dissesse o que fazer. Eu estava com sono e tentei fazê-lo se calar, mas ele continuou e eu o chutei. Isso foi só uma das coisas que lembrei. Parecia-me que ele sempre tinha sido um menino solitário. Eu me senti mal.

Tem alguma coisa nas noites frias e escuras que faz você ficar mais próximo de alguém que dorme com você. Quando vocês conversam, é como se fossem as únicas pessoas acordadas em toda a cidade.

. – Você é um menino ótimo, Sucker.

Carson McCullers afirma que o isolamento espiritual está na base da maioria de seus temas, a dificuldade de corresponder ao amor ou de recebê-lo. Essa é a dificuldade de Pete com Sucker e ecoa as flutuações do desejo discutidas por Girard em livros como *Shakespeare: Teatro da Inveja* (2010). O longo trecho destacado acima retrata um momento em que Pete conversa e acolhe o irmão, escuta suas histórias e conta um pouco de si mesmo. É o momento mais significativo do conto considerando o tema do isolamento espiritual que norteia a ficção da autora, e a amizade¹²⁹ que é vivenciada entre os irmãos, mesmo que durante um curto período de tempo.

Robert Phillips, ainda no artigo “Freaking Out: The Short Stories of Carson McCullers” (CLARK; FRIEDAN, 1996) compara a passagem de “Sucker”, em que Pete descreve seu fascínio com Maybelle e o desprezo da garota com relação a ele com outra passagem famosa e muito citada da ficção da autora, que pertence à novela *The Ballad of the Sad Café*. Para Phillips, a passagem citada anteriormente¹³⁰, contém as sementes da filosofia do amor apresentada em *Ballad*:

First of all, love is a joint experience between two persons – but the fact that it is a joint experience does not mean that it is a similar experience to the two people involved. There are the lover and the beloved, but these two come from different countries. (...) It is for this reason that most of us would rather love than be loved. Almost everyone wants to be the lover. And the curt truth is that, in a deep secret way, the state of **being loved** is intolerable to many. The beloved fears and hates the

De repente, parecia que eu realmente gostava mais dele do que de qualquer outra pessoa que cohecia, mais do que qualquer outro garoto, mais do que das minhas irmãs, até mesmo mais, de certo modo, do que de Maybelle. Eu me senti completamente bem e era como quando tocava música nos filmes. Queria mostrar a Sucker o quanto eu pensava nele e compensá-lo pelo jeito que sempre o tinha tratado.

Nós conversamos por um bom tempo aquela noite. Sua voz estava rápida, como se ele estivesse guardando essas coisas para me contar há um longo tempo. Ele mencionou que ia tentar construir uma canoa e que as crianças do quarteirão de baixo não o deixavam jogar no time de futebol e não sei o que mais. Eu falei um pouco também, e era bom pensar nele absorvendo tão seriamente tudo o que eu dizia. Até falei algo de Maybelle, mas fingi que era ela que tinha corrido atrás de mim por todo esse tempo. Ele me perguntou sobre o ensino médio e por aí foi. Sua voz estava agitada e ele continuava falando rápido, como se nunca pudesse arrumar as palavras na hora. Quando eu fui dormir, ele ainda estava falando e eu ainda podia sentir sua respiração em meu ombro, quente e próxima. (MCCULLERS, 2010, p. 30-31)

¹²⁹ O tema da amizade reaparecerá de forma marcante dos romances *Reflections in a Golden Eye* e *The Member of the Wedding*. Talvez possamos pensar que os efeitos mais marcantes da ficção da autora são momentos semelhantes a essa noite de afeto entre Pete e Sucker, momentos em que as personagens não estão mergulhadas nem em sonhos nem em momentos de profunda solidão e podem viver instantes plenos de alegria dentro de relações amistosas.

¹³⁰ There is one thing I have learned, but it makes me feel guilty and is hard to figure out. If a person admires you a lot you despise him and don't care – and it is the person who doesn't notice you that you are apt to admire. This is not easy to realize. Maybelle Watts, this senior at school, acted like she was the Queen of Sheba and even humiliated me. Yet at this same time I would have done anything in the world to get her attentions. All I could think about day and night was Maybelle until I was nearly crazy. When Sucker was a little kid and on up until the time he was twelve I guess I treated him as bad as Maybelle did me. (MCCULLERS, 1987, p. 2)

lover, and with the best of reasons. For the lover is forever trying to strip bare his beloved. The lover craves any possible relation with the beloved, even if this experience can cause him only pain. (MCCULLERS, 1987, p.216)¹³¹

Aqui, notamos que McCullers consegue descrever diversos conflitos da mediação entre as personagens, mas em sua teorização, não é muito precisa quando afirma que o amor é uma experiência entre duas pessoas. Na perspectiva girardiana, a dinâmica do desejo implica ao menos três elementos, sujeito, modelo e objeto, um modelo que sugere ao sujeito o que desejar e um objeto que será disputado por ambos, como, por exemplo, o afeto de uma mulher, disputado por dois amigos.

É preciso então reconhecer que uma autora pode teorizar sobre determinado assunto e sua escrita tomar um rumo na direção oposta. Nessa teorização sobre o amor temos o amante e o amado, falta o objeto disputado por ambos; no entanto, em sua ficção, a autora consegue complexificar a dinâmica do mimetismo e das triangulações, como fica explícito em “The Ballad of the Sad Café” (Amélia gosta de Lymon que ao final despreza Amélia, Lymon fica fascinado e se une a Macy, que costumava gostar de Amélia e era desprezado por ela) e em “Sucker” (Mabel, depois do afeto declarado de Pete, trata Pete mal, se interessando pelo capitão do time de futebol da escola, Pete repete o comportamento de Mabel, tratando Richard/Sucker igualmente mal), destacando que o afeto declarado do amante pode vir a não ser correspondido pelo amado, que passa a desprezá-lo. Em sua teorização, fica claro que o amante (o sujeito) torna-se escravo do amado (o modelo).

René Girard, no capítulo quatro de *Mentira romântica*, intitulado “O amo e o escravo”, comenta a figura da *coquette*, aquela que imita o desejo que outro sente por ela e dirige esse desejo para si mesma: “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*”. (GIRARD, 2009, p. 133). Girard define a mediação dupla nos seguintes termos:

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. (GIRARD, 2009, p. 136) [...] Na mediação dupla cada um aposta sua liberdade

¹³¹ Na tradução de Caio Fernando Abreu da edição de *A Balada do Café Triste e Outras Histórias* (Ed. Globo, 1993, p.35), temos: “Antes de mais nada, o amor é uma experiência conjunta entre duas pessoas, mas o fato de ser uma experiência conjunta não significa que seja uma experiência semelhante para as duas pessoas envolvidas. Há o amante e o amado, e cada um vem de mundos diferentes. (...) Por essa razão, a maioria de nós prefere amar a ser amada. Quase todas as pessoas querem ser amantes. E a dura verdade é que, secretamente, a condição de ser amado é insuportável para muitos. O amado teme e odeia o amante, e com toda a razão. Pois o amante está sempre tentando desnudar seu amado. O amante necessita desesperadamente da relação com o amado, mesmo que essa experiência não lhe cause senão sofrimento. (MCCULLERS, 1993, p. 35-36)

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. (GIRARD, 2009, p. 137)

No conto, Maybelle despreza Pete e dirige o desejo de Pete para si mesma, como uma verdadeira *coquette*. Pete, por sua vez, percebe que está escravo de Maybelle na seguinte passagem: “The more ashamed I felt for making a fool of myself the more I ran after her” (S, p.6)¹³² Assim, parece que Carson McCullers retrata em “Sucker” as dinâmicas e flutuações dos relacionamentos humanos aproximando-se das reflexões sobre a mediação interna por Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca*.

O afeto que Pete expressa por Sucker na época em que Pete era correspondido por Maybelle me parece a chave para esse conto. Nessa época alegre, Pete encontra-se com ela e ao mesmo tempo não abandona o irmão, como se estivesse “contagiado” pelos bons sentimentos amorosos da história com Maybelle e pudesse liberar seu afeto para Sucker. Pete presenteia Sucker com luvas de boxe, livros do Tom Swift e equipamento de pesca. A descrição do rosto de Sucker à época é a seguinte:

His face seemed different now. He used to look timid and sort of like he was afraid of a whack over the head. That expression was gone. His face, with those wide-open eyes and his ears sticking out and his mouth never quite shut, had the look of a person who is surprised and expecting something swell. (S,5)¹³³

Essa atmosfera de harmonia muda completamente quando Maybelle passa a não corresponder ao afeto de Pete. Nesse momento, Pete confessa que Sucker começou a irritá-lo. Pete faz outra descrição do rosto de Sucker: “Every afternoon it would be the same – him in my room with this waiting expression on his face”. (S, p.6)¹³⁴ Por mais que Sucker fosse bom para Pete e tenha feito um porta-revista na aula de Práticas Manuais ou guardado o dinheiro do almoço de uma semana e comprado três maços de cigarro para o irmão, Pete continua

¹³² Tradução: “Quanto mais sentia envergonhado por me fazer de tonto, mais eu corria atrás dela.” (S, p. 33)

¹³³ Tradução: “Seu rosto parecia diferente agora. Ele costumava parecer tímido e meio com medo de uma pancada na cabeça. Essa expressão tinha ido embora. Seu rosto, com aqueles olhos bem abertos e as orelhas destacando-se e sua boca nunca completamente fechada, tinha a aparência de uma pessoa que está surpresa e esperando algo excelente.” (S., p. 31)

¹³⁴ Tradução: “Toda tarde era a mesma coisa – ele no meu quarto com aquela expressão de quem espera algo.” (S, p. 33)

irritado, espelhando a dinâmica entre aquele que ama e aquele que é amado e as flutuações da mediação. Maybelle anda saindo com o garoto do time de futebol e ora corresponde aos olhares de Pete, ora não corresponde. Afinal, ela diz estar cansada de Pete e ainda revela que nunca tinha se importado com ele.

Algumas noites antes de Maybelle lhe dizer aquelas palavras, Pete sonha com Maybelle e aperta tão forte o braço de Sucker que o acorda. Sucker pergunta a Pete o que ele tem, e Pete se lembra de todas as vezes em que fora humilhado por Maybelle. Ele confessa que por um instante parecia que ninguém gostava dele além de Sucker. Nesse instante, Sucker lhe pergunta por que os dois não são mais amigos como antes, e Pete o manda logo calar a boca: “Why aren’t we buddies? Because you’re the dumbest slob I ever saw! Nobody cares anything about you! And just because I felt sorry for you sometimes and tried to act decent don’t think I give a damn about a dumb-bunny like you!” (S, p. 8)¹³⁵ Pete descreve então o rosto e a reação do irmão diante dessa fala:

Afterward I could remember the change in Sucker’s face. Slowly that blank look went away and he closed his mouth. His eyes got narrow and his fists shut. There had never been such a look on him before. It was like every second he was getting older. There was a hard look to his eyes you don’t see usually in a kid. A drop of sweat rolled down his chin and he didn’t notice. He just sat there with those eyes on me and he didn’t speak and his face was hard and didn’t move. (S, p. 8)¹³⁶

O relacionamento entre os dois irmãos prossegue, ganhando agora uma tonalidade mais sombria. Os dois praticamente não se falam mais. Arrependido de sua atitude, Pete passa a chamar Sucker de seu verdadeiro nome, Richard. A história acontece dois ou três meses depois desse conflito e Pete relata que nesse tempo Richard cresceu vertiginosamente como nenhum outro garoto que ele já viu, e está quase tão alto quanto Pete, com ossos fortes e maiores. Richard deixou de usar as roupas do irmão e comprou sua primeira calça, com um suspensório de couro. Além disso, ele arrumou um grupo de amigos, e agora quando não estão escavando trincheiras em algum terreno baldio ou brigando, eles estão sempre no quarto

¹³⁵ Tradução: “- ‘Por que não somos amigos? Porque você é a pessoa mais idiota que eu já vi! Ninguém se importa com você! E só porque eu senti pena de você algumas vezes e tentei agir decentemente, não pense que me preocupo com um tolinho como você!’” (S, p. 35)

¹³⁶ Tradução: “Mais tarde eu pude lembrar a mudança no rosto de Sucker. Aos poucos aquele olhar no vazio foi embora, e sua boca se fechou. Seus olhos se estreitaram e as mãos se fecharam. Ele tinha feito aquela expressão antes. Era como se a cada segundo ele estivesse envelhecendo. Seu olhar era duro, desses que você não vê geralmente em uma criança. Uma gota de suor escorreu por seu queixo e ele nem percebeu. Só ficou lá, sentado, com aqueles olhos em mim, silencioso, o rosto sério, não se mexia. (S, p. 35-36)

de Pete. Na porta, uma mensagem foi colada em que está escrito “Woe to the Outsider who enters” (S, p.9).¹³⁷

3.3.2 Uma onda irresistível: disputas fora de controle

Na mediação interna, quando sujeito e modelo estão próximos, ambos vivenciam flutuações de sentimentos: ora estão se sentindo ressentidos, vingativos e ciumentos ora afetuosos e passionais. No próprio apelido “Sucker” já está inscrita essa tensão entre um modelo (Pete) que é seguido de forma quase servil por um sujeito (Richard) que acredita cegamente em tudo o que Pete lhe diz, e por isso ganha o apelido de “Sucker”.

McCullers descreve muito bem as tensões da mediação ao narrar a história de um pré-adolescente que é humilhado pelo irmão e se torna adolescente quase de um dia para o outro. O crescimento do corpo de Richard/Sucker é acelerado e quase vertiginoso, em três meses ele cresce fisicamente e muda de comportamento. Essa mudança relatada por Pete tangencia os elementos absurdos que McCullers costuma usar para colorir suas histórias.¹³⁸ Essa aceleração no crescimento físico de Sucker retrata a alternância de admiração e servidão entre os dois irmãos. Sucker sente o impacto de ser totalmente rejeitado e humilhado por seu modelo durante a conversa noturna em que Pete perde o controle e o agride verbalmente, antecipando a humilhação final de Maybelle quando ela o dispensa.

Richard reage contra a hostilidade de Pete; torna-se um *insider* em seu grupo de amigos e vinga-se do desprezo do irmão utilizando esse mesmo desprezo contra ele, adicionando a essa nova fase uma pequena ameaça com o cartaz na porta do quarto, onde está escrito “Woe to the Outsider who Enters” (S, p.9). Richard, portanto, ao empreender sua vingança, não apenas despreza o irmão, espelhando o desprezo que Pete nutriu por ele tantas

¹³⁷ Na tradução: “Desgraças ao estranho que entra” (S, p. 37), mas a frase poderia também ser traduzida como “Ai do estranho que entrar.”

¹³⁸ No artigo “Carson McCullers: Variations on a theme” (*College English*, Vol. 13, October 1951, Number 1, p. 3). Dayton Kohler comenta que os escritos de Carson McCullers misturam realismo e simbolismo imaginativo, e essa mistura permite à sua imaginação operar ao mesmo tempo com o nível do real e do dramático e com o nível do simbólico e do poético. No original: “Her writing develops interesting juxtapositions; the simple and the elusive, realism and imaginative symbolism. To the realist’s strict regard for appearances and sense experience she has joined the symbolist’s preoccupation with meaning and value. This fusion allows her imagination to operate simultaneously on two levels – one real and dramatic, the other poetic and symbolic. The quality of dualism in her work is best illustrated by her handling of character. The men and women in her novels exist as clearly realized human beings, even while they function as symbols of the human predicament. (*College English*, Vol. 13, October 1951, Number 1, p. 3)

vezes, mas adiciona uma ameaça *a mais*, o cartaz que augura infortúnios, ou seja, ele aumenta o nível de violência entre os dois.

Essa pequena ameaça do cartaz inverte o domínio do quarto, que antes era de Pete e agora passa a ser de Richard e de sua turma. Pete perde o controle do quarto, e nesse sentido torna-se um *outsider* por comparação com o clube de amigos do irmão. Pete perde também sua paz de espírito, pois termina o conto, segundo ele mesmo está narrando, angustiado, arrependido, sem conseguir estudar direito e querendo fazer as pazes com Richard. Mais dramático ainda é o fato de que essa briga pode alternar-se ao infinito. Se Richard perdoar Pete, Pete pode voltar a desprezá-lo, e esse desprezo pode suscitar outra vingança de Richard, e assim sucessivamente. Se o perdão não ocorrer, a trégua vivida pelos dois na noite em que conversam juntos na cama, como dois amigos, poderá não ser revivida.

A noite em que Pete e Richard conversam e dividem um pouco de suas vidas é um momento de trégua, uma noite serena em que os irmãos rivais se tornam iguais e felizes, felizes talvez de modo delirante já que a instabilidade da igualdade é palpável e os dois experimentam vertiginosas mudanças de sentimentos um pelo outro durante a história, mas ainda assim eles sentem-se felizes durante aquela noite.

A queda de “Sucker” do telhado da garagem, quando ele pula com um guarda-chuva pensando que isso poderá amortecer sua queda, (como Pete lhe havia indicado), sugere a perda da inocência, a passagem de Richard da infância para a adolescência. John B. Vickery, no artigo “Carson McCullers: a map of love”, faz um comentário valioso sobre a questão do amante e do amado. Lembrando que Carson afirma que o amante e o amado vêm de “países diferentes”, John B. Vickery aponta que a qualidade do país do amante e do país do amado é apresentada através de contrastes entre sonho e realidade e entre infância e idade adulta.

Por um lado, a perspectiva *romântica* (nos termos girardianos) sobre a vida guarda algo de infantil, no sentido de sempre apontar para o *outro* como a causa dos problemas do sujeito, desconsiderando todo o subsolo de desejos e ciúmes que atormentam o interior do sujeito em seus relacionamentos com o modelo. “Cair na real” de certa forma liga-se à queda de “Sucker”, parar de confiar em tudo o que ele escuta de Pete, perceber a lei da gravidade e as leis da física que não vão permitir que ele flutue, e reconhecer que a ânsia pelo reconhecimento e admiração recíproca por parte do modelo também pode ser delirante. De forma análoga, o leitor é convidado a não acreditar em tudo o que lhe conta o narrador da história, Pete, e de forma ainda mais ampla, a não acreditar numa correspondência direta entre vida e arte que leitores costumam projetar em escritores e em seus textos. Tal tema será desenvolvido em contos como “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia” e “A Tree, A Rock,

A Cloud”, em que McCullers brinca com as noções de verdade, mentira e ficção e realidade, como será comentado mais adiante.

René Girard, no capítulo 6 de *A violência e o sagrado*, “Do desejo mimético ao duplo monstruoso”, fala sobre o momento em que a rivalidade entre sujeito e modelo torna-se tão aguda que ela mesma dispensa objetos concretos e toma a si mesma como objeto. Esse objeto é o *kydos*, que pode ser traduzido como glória e que Benveniste, em *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, traduz como “talismã de supremacia”. Girard explicita: “Enquanto houver *kydos*, ou seja, o objeto de disputa supremo e inexistente que os homens roubam sem cessar uns dos outros, não existe transcendência efetiva para restabelecer a paz”. (GIRARD, 2010, p. 192). Para Girard, a oscilação do *kydos* não é nem objetiva nem subjetiva, “ela é a relação de dominante a dominado, que nunca deixa de se inverter”. (GIRARD, 2010, p. 192) Girard também apresenta o termo *thymós*, que significa alma, espírito, cólera e explica:

Os antagonistas não estão disputando um troféu esportivo ou uma divindade de segunda mão qualquer, mas sua alma, seu sopro vital, o próprio ser que cada um assimila à violência do outro, em razão da convergência mimética para um único objeto.

A presença e a ausência alternativas de *thymós* definem aquilo que a psiquiatria nomeia *ciclotimia*. Por detrás de qualquer ciclotimia há sempre o desejo mimético e a compulsão de rivalidade. A psiquiatria engana-se considerando a ciclotimia um fenômeno essencialmente individual. Esta ilusão é de ordem mítica; ela coincide com a ilusão que consiste, em Édipo Rei, em reservar unicamente ao herói as reviravoltas do “destino”, da “fortuna”, ou da “cólera”. Toda ciclotimia individual é somente a metade de uma relação com o outro: a relação da diferença oscilante. Não há ciclotimia sem um jogo de gangorra em que um dos elementos está no alto, enquanto o outro está em baixo, e reciprocamente. (GIRARD, 2010, p. 194)

Carson McCullers não demoniza Pete, o irmão mais velho, nem idealiza Sucker, o irmão mais novo. A violência que Pete infringe ao irmão, ele mesmo também acaba sofrendo quando Maybelle diz não se preocupar com ele. McCullers cria uma história de suspense usando clichês: Maybelle, a garota popular da escola, Sucker, o menino tímido e frágil que usa as roupas do irmão, o garoto loiro do time de futebol americano com quem Maybelle se envolve e Pete, o adolescente que fuma cigarros e quer parecer forte. Ao mesmo tempo, temos a impressão de que McCullers brinca com a ideia de descrever o processo de “formação” de um *outsider*. Ao final do conto, Pete confessa:

More than anything I want to be easy in my mind again. And I miss the way Sucker and I were for a while in a funny, sad way that before this I never would have believed. But everything is so different that there seems to be nothing I can do to get it right. I've sometimes thought if we could have it out in a big fight that would help. But I can't fight him because he's four years younger. And another thing –

sometimes this look in his eyes makes me almost believe that if Sucker could he would kill me. (S., p.10)¹³⁹

“Sucker” é cheio de inversões. Pete começa desprezando Sucker, depois acolhe o irmão, os dois passam por momentos fraternos na época em que Pete saía com Maybelle, em seguida Pete, depois de muito humilhado por Maybelle, despreza-o brutalmente. Em seguida, Pete é dispensado por Maybelle e termina desprezado por Richard/Sucker e arrependido. A briga estancou, mas a tensão continua. O leitor tem a impressão de que a angústia de Pete pode continuar por muito tempo, mas novas inversões também podem acontecer. A briga pode durar anos. Ao perdoar Pete, Richard pode ser novamente desprezado, e esse desprezo pode alimentar outra vingança de Richard. Sem o perdão de Richard, a amizade entre os dois não é possível, mas a relação pode continuar, prosseguindo na rivalidade da ciclotimia. Essa perspectiva trágica aumenta a importância do perdão e da recusa à reciprocidade violenta.

Podemos perceber assim que mesmo no início de sua carreira, Carson McCullers já possuía uma noção bastante concreta sobre a dinâmica dos relacionamentos humanos e sobre as alternâncias entre afeto e desprezo discutidas por Girard através das reflexões sobre a *coquette* e sobre a dinâmica entre amo e escravo. A amizade entre os irmãos durante a noite fria aparece como um momento de paz, de trégua e fraternidade, e parece servir de antídoto contra os momentos em que os protagonistas adentram a zona sombria da mediação interna.

O amor entre Pete e Richard ecoa a história de Caim e Abel. Na história de Caim e Abel, há efetivamente um assassinato. Caim era lavrador e Abel, pastor de ovelhas. Caim oferece os frutos do campo a Deus, Abel oferta os primogênitos do rebanho e da gordura. O Senhor gostou mais de Abel e de sua oferta do que de Caim e de sua oferta. Caim, perturbado com essa preferência, chama Abel para o campo e o mata. O Senhor torna o campo infértil e diz que Caim andarará errante e vagabundo pelo mundo (Gênesis 4:10) Caim se arrepende, dizendo “Se hoje me expulsas da superfície da terra e tenho de me ocultar de tua presença, andarei errante e vagando pelo mundo, e quem me encontrar me matará”.(Gênesis, 4:14) O Senhor responde: “Não é assim. Quem matar Caim pagará multiplicado por sete”. (Gênesis, 4:15) e marca Caim para que ninguém o mate. Ao final, Caim se afasta e vai habitar Eres Nod, a leste de Éden.

¹³⁹ Tradução: “Mais do que qualquer coisa, quero ficar com a consciência tranquila de novo. Sinto falta de como Sucker e eu ficamos por um tempo, de um jeito engraçado e triste que, antes disso, eu não teria acreditado. Mas tudo está tão diferente que parece não haver nada que eu possa fazer para consertar as coisas. Algumas vezes pensei que se pudéssemos ter uma grande briga, ajudaria. Mas não posso brigar com ele, porque ele é quatro anos mais novo. E outra coisa – às vezes o seu olhar me faz quase acreditar que, se pudesse, Sucker me mataria. (S, p. 38)

Na leitura de René Girard, em *A violência e o sagrado*, Caim mata Abel porque Caim não possui o sacrifício animal como um artifício contra a violência (GIRARD, 1990, p. 15). Observando que tanto no Antigo Testamento quanto nos mitos gregos “os irmãos são quase sempre irmãos inimigos” (GIRARD, op.cit., p. 15), Girard afirma que a violência que irmãos parecem estar destinados a infringir sobre o outro só pode ser dissipada quando é aplicada a vítimas terceiras, ou seja, as vítimas que estão fora do conflito, as vítimas sacrificiais. (GIRARD, op.cit., p. 15). Girard percebe que Caim não sacrificava os primogênitos de um rebanho, como fazia seu irmão Abel, ou seja, não possuía uma válvula de escape para dissipar sua própria violência, o que fez com que seus ciúmes do irmão o levassem a assassinar Abel.

No conto de McCullers, também temos irmãos rivais, mas o assassinato fica sugerido, não acontece de fato. Pete deseja voltar a ter a consciência tranquila e sente falta dos bons momentos com o irmão. Pete não quer brigar com Richard e resolver a tensão entre os dois com um duelo. Podemos pensar que ele quer evitar essa briga por ser mais forte, por medo de perder a briga ou por saber que essa briga poderia acabar em morte ou ao menos em uma nova vingança ou revanche por parte de Richard.

Na frase final do conto, Pete afirma “E outra coisa – às vezes o seu olhar me faz quase acreditar que, se pudesse, Sucker me mataria” (S, p. 38); no entanto, como leitores, devemos reconhecer que este é o ponto de vista de Pete que, como narrador, conta toda a história a partir de sua própria perspectiva. Nós, leitores, não podemos acreditar em tudo o que esse narrador diz, especialmente porque esse narrador conta a versão que lhe convém. Pete é quem engana o irmão com mentiras, diz que ele poderá pular de guarda-chuva da garagem e ter a queda amortecida. Aqui, não podemos agir como Sucker e acreditar em tudo o que o narrador está contando. McCullers acaba sugerindo, mesmo que sutilmente, que não podemos acreditar em tudo o que ouvimos. Ou acreditar que o que um escritor narra é a verdade. Pete, como personagem não contará toda a verdade e sim a sua própria versão dos fatos.

Apesar de Pete encerrar a narrativa dizendo que o olhar de Sucker às vezes dava a impressão de que se pudesse ele o mataria, essa é uma impressão de Pete que pode ser motivada por um sentimento de arrependimento. No final, Pete desconta sua violência em Sucker, mas Sucker não encontra uma vítima terceira para aliviar sua violência, e sim um grupo de novos amigos com quem passar o tempo. Pete, após ser humilhado por Maybelle, reproduziu o mesmo comportamento da garota com o irmão, e passou a desprezar Sucker. Sucker após ser humilhado pelo irmão, repetiu o mesmo comportamento, e passou a desprezá-lo. Fica assim sugerida uma cadeia de repetições de comportamentos de desprezo por parte de pessoas que são admiradas por outras, e ao mesmo tempo uma cadeia de pessoas desprezadas

por seus modelos que ou encontram uma vítima mais frágil contra quem vão reproduzir o mesmo comportamento (Pete contra Sucker) ou repetem o mesmo comportamento de desprezo contra o modelo, em um gesto de vingança (Sucker contra Pete). O arrependimento de Pete sugere que ele vai passar a evitar conflitos diretos com o irmão, possivelmente tentando uma trégua.

James Alison, em *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* explicita que o ato de se arrepender, na chave da (real e concreta) “alegria de descobrir-se equivocado” (“*the joy of being wrong*”, no título original), pode ser libertador por retirar nossa consciência da reciprocidade violenta e do contágio mimético. Assim, o arrependimento de Pete orienta a consciência dos leitores para vias não-reativas de comportamento, rumo à possibilidade de nos relacionarmos com os outros não através de uma comparação que instaure superioridade ou inferioridade, mas dentro de uma relação mais harmoniosa. Pensando que Richard/Sucker vive isolado (*outsider*), aspirando a um contato maior com o irmão, e depois encontra seu próprio grupo (*insider*) e contrapõe-se a Pete, ameaçando-o com o cartaz do quarto, podemos pensar que definir-se como o irmão preferido de Pete (o discípulo favorito do modelo) ou como o líder de um grupo que exclui Pete não gera para Sucker uma possibilidade de ser novamente amigo (e irmão) de Pete.

Duas citações de Alison ilustram com perfeição este argumento. Na primeira, temos a possibilidade de irmandade, conquistada apenas quando a identidade de um indivíduo não se contrapõe à de outro, sendo esse indivíduo parte de um grupo; ou conquistada quando esse indivíduo e não se contrapõe a um grupo, sustentando determinada identidade por oposição a esse grupo:

Ou o sujeito é parte de um grupo que constituiu sua unidade à custa de um outro, ou o sujeito é um indivíduo que constrói sua identidade em contrariedade ao grupo, tornando-se uma vítima mitológica, ou seja, um herói. Na hipótese societária falida não pode haver qualquer superação real da tensão dialética entre o grupo e o indivíduo, entre uniformidade e liberdade, porque os dois aspectos estão prisioneiros entre si, como contrapartidas negativas.

Quando dizemos isso, significa que não existe qualquer fraternidade real possível nesse tipo de hipóstase, uma vez que os papéis atuados pelas pessoas são sempre, perpetuamente, os de vítimas e heróis, todos os quais dependem do outro “social” como algo essencialmente hostil, algo a partir do qual a identidade deve ser agarrada como um prêmio, não recebida como uma dádiva. É somente a hipóstase eclesial que possibilita o aparecimento da fraternidade real, uma vez que a ordem social é, em si mesma, portadora de gratuidade, na medida em que o discipulado gera o desfazimento do desejo distorcido. Nesse caso, a identidade do grupo flui sem rivalidade de um indivíduo particular a vítima autodoadora. Dessa forma, não existe mais a dialética fatal entre grupo e indivíduo. Aí também se encontra a superação da tensão entre a uniformidade e a liberdade. Se o grupo é visto como possibilidade concreta da gratuidade que flui da vítima autodoadora, então o grupo passa a ser também o que dá ao individual sua identidade e, portanto torna possível a liberdade.

A liberdade, em vez de se fazer como liberdade das restrições que o grupo impõe, torna-se liberdade constituída por meio da gratuita dependência em relação ao grupo. À medida que a pessoa em questão aprende a não derivar sua identidade contra a identidade de um outro qualquer, os papéis existenciais de vítima e herói entram em colapso e formam o único e singular papel do irmão. (ALISON, 2011, p. 271-272)

Por fim, retomo o comentário de Alison sobre (a alegria d) o arrependimento, que entra para sintetizar o problema da rivalidade mimética na chave da autoanálise, da conversão não estritamente religiosa, da percepção de nosso próprio engajamento no mimetismo e do reconhecimento de que se está errado, um reconhecimento que liberta. Nessa perspectiva, o conto “Sucker” não é exatamente um conto “triste”, embora dramático, na medida que nos leva a considerar nosso próprio enredamento na reciprocidade violenta e ilumina assim certa possibilidade de superação da própria violência rumo à amistosidade através do arrependimento de Pete.

Uma vez que a teoria mimética postula a inelutável natureza mimética da estrutura humana de relacionamento, ela consegue abrir espaço tanto para que os humanos vejam o quanto estão errados e, não obstante, para que os humanos consigam encontrar a verdade e praticá-la, mesmo quando uma revelação explícita não *está* disponível. A possibilidade, ao menos abstrata, de os humanos chegarem à verdade é a manutenção vital da possibilidade de os humanos estarem errados. Se os humanos não pudessem chegar à verdade sem uma mudança na natureza essencial, significaria que os humanos não poderiam estar, propriamente falando, errados. Eles poderiam ter sido apenas ludibriados por alguém ou aprisionados num canto escuro. Uma conversão real seria impossível, pois apenas mudanças extrínsecas seriam possíveis. Que os humanos sejam capazes de se equivocarem e que os humanos tenham a possibilidade – relacionada ao tipo de animal que somos – de chegar ao conhecimento da verdade se torna a mesma coisa. Procurei, à luz da teoria mimética, descrever a doutrina do pecado original inteiramente dentro da moldura da alegria de descobrir-se equivocado. Apesar do aparente (e real) radicalismo da distorção que propõe sobre nossa natureza, sugiro que seja uma versão fundamental para a manutenção das possibilidades da razão humana. (ALISON, 2011, p. 469-470)

Até agora, neste trabalho, o problema do mimetismo foi descrito em detalhe, sendo apresentados o seu funcionamento e suas consequências, e pudemos percorrer todo um caminho filosófico que relaciona literatura e conhecimento, percebendo como estamos submergidos na reciprocidade violenta e, ao mesmo tempo, como é possível “colocar a cabeça para fora da d’água” e enxergar nossa violência e a possibilidade de superá-la, a questão da alegria de reconhecer nossas próprias falhas certamente é mais do que fundamental.

É interessante comentar que vivemos atualmente em um mundo que insiste em valores como a originalidade, e a individualidade, (e não na emulação e na *interdividualidade*) e que está profundamente arraigado na reciprocidade violenta e na busca por aquisição e no instinto

de posse denunciados por Woolf. Somos convidados, de diversas formas, a acreditar em ideais deturpados de sucesso, a afundar em comportamentos individualistas e competitivos, muitas vezes quase predatórios, rumo a uma suposta e fantasiosa superação de rivais e inimigos que aparece o tempo todo como uma tentação. O desejo metafísico, querer *ser quem nosso modelo é*, vem sendo vivido como uma tentação diária não só em nosso mundo psíquico, mas também através das mídias sociais, em que expomos nossa vida como se fôssemos personalidades famosas de capa de revista, a cada dia conquistando mais sucesso e prestígio, e incitamos os outros a sentirem admiração e/ou inveja de nossos feitos (sejam tais feitos banais como o preparo de um prato de macarrão, ou frutos de grandes esforços, como uma defesa de tese).

Considerando este cenário de narcisismo extremo, um trabalho teórico como o de James Alison, que discute e valoriza a possibilidade de “estar errado”, me parece bem-vindo porque caminha na direção oposta de um narcisismo ilimitado, de uma corrida desenfreada para o sucesso e para a fama, orientando nossa consciência para o que realmente importa: tentar viver em comunhão com as pessoas, fora dos delírios de inferioridade e de superioridade, em direção de uma vivência mais pacífica e feliz e em harmonia com nós mesmos e com os outros.

Carson McCullers, quando representa o drama interno da percepção de um jovem sobre seu próprio enredamento no mimetismo e sua percepção sobre as conseqüências de seus atos violentos e miméticos, abre para nossa consciência uma janela, oferece uma bússola, sugere que a escuridão do subsolo pode receber um pouco de luz.

Finalmente, seguindo o método girardiano desenvolvido em *Dostoiévski: do duplo à unidade*, alguma ancoragem em fatos biográficos poderia caber aqui, no sentido de verificar se dados da experiência de vida de Carson McCullers teriam influenciado a composição do conto “Sucker”. Recorrendo à biografia mais famosa sobre McCullers, a pesquisa de Virginia Spencer Carr, intitulada *The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers* (2003), encontramos alguns comentários a respeito de uma possível rivalidade entre Carson McCullers e sua irmã Rita, que, segundo Carr, era mais bonita e sofisticada do que a irmã.

Carr destaca que embora houvesse grande amor entre as duas, o relacionamento ao longo do tempo transformou-se em uma ambivalente relação de amor e ódio, na qual “Carson always needed Rita Smith more than her sister gave evidence of needing her.”¹⁴⁰ (CARR, 2003, p. 415) Pessoalmente, por mais que esse comentário permita uma analogia entre a

¹⁴⁰ Tradução: “Carson sempre precisava de Rita Smith mais do que sua irmã dava evidências de precisar dela”. (CARR, 2003, p. 415)

figura de “Sucker” e a própria Carson McCullers, de posse do conhecimento da teoria mimética, não me atrevera a fazer ou endossar esse tipo de comentário, já que entre irmãos, a rivalidade mimética partiria de ambas as partes. Virginia Spencer Carr indica que Rita era dedicada à irmã, mesmo, na visão de Carr, quando Rita não gostava das demandas ou quando não era agradecida o suficiente. Carr argumenta que as duas eram mulheres de personalidade forte mas que, da mesma forma que Carson contribuiu para a autodestruição de Reeves, (fato, aliás, bastante questionável), outras pessoas estariam em perigo ao firmar uma aliança com a autora, a menos que essas pessoas fossem fenomenalmente fortes. Carr ainda afirma que mesmo que Carson fosse uma pessoa fisicamente fraca devido às suas enfermidades, ela era mais forte em sua psique e personalidade dos que as pessoas ao seu redor. (CARR, 2003, p. 416) Creio que tais comentários se apoiam em juízos de valor que não consideram as dinâmicas do mimetismo, e prefiro aproveitar as informações mais factuais sobre Rita Smith concedidas por Carr.

Segundo Virginia Spencer Carr, Rita Smith embora não fosse tão forte quanto a irmã, ganhou mais força e independência depois de ir morar a certa distância de Carson e sua mãe, e ao manter seu próprio apartamento em Nova York. Rita Smith teria, segundo Carr, criado uma identidade para si, encontrando dificuldade para ter uma carreira significativa em Nova York sem o sentimento de que ela estava à sombra do sucesso de Carson. Dispensando tais julgamentos, podemos destacar algumas informações relevantes sobre a irmã de McCullers, que era, por sua vez, uma talentosa escritora. (CARR, 2003, p. 416)

As histórias de Rita Smith apareceram na revista *Mademoiselle* antes que ela integrasse a equipe da revista, e ela teve uma carreira brilhante na referida revista por dezesseis anos como editora de ficção assistente e depois como editora de ficção. Esse sucesso como editora foi vivenciado por uma protagonista de um conto de Carson, Marian, a esposa de Ken Harris no conto “Who Has Seen the Wind?” que será analisado ainda neste trabalho. Em 1960, Rita Smith mudou-se para outra revista de prestígio, a *Redbook Magazine*, trabalhando como editora de ficção. Ao mesmo tempo, Rita Smith desenvolveu uma carreira brilhante conduzindo *workshops* de contos na New School for Social Research em Nova Iorque e na Columbia University, além de ser convidada para ministrar palestras e cursos de verão em diversas universidades. (CARR, 2003, p. 416) Depois de tais informações, Carr insiste em dizer que “Carson continued to be a weighty shadow with which her sister reckoned”.¹⁴¹ (CARR, 2003, p. 416) Sem desprestigiar ou diminuir as conquistas de Rita

¹⁴¹ Tradução: “Carson continuou a ser uma pesada sombra com a qual sua irmã contou.” (CARR, 2003, p. 416)

Smith, destacaria que Carson McCullers não teria esse tipo de carreira construída por Rita porque Carson vivia exclusivamente como uma escritora, estrita e fervorosamente.¹⁴²

3.4 “Wunderkind”: a violência entre mestre e discípulo

A consciência emerge da resistência primária, quando o ser está em jogo

William A. Johnsen

Em “Wunderkind”¹⁴³, Carson McCullers utiliza uma técnica de sugerir logo no início do conto qual será seu final. Isso ocorre de maneira sutil no parágrafo de abertura da narrativa:

She came into the living room, her music satchel ploping against her winter-stocking legs and her other arm weighted down with schoolbooks, and stood for a moment listening to the sounds from the studio. A soft procession of piano chords and the tuning of a violin. Then Mister Bilderbach called out to her in his clunky, guttural tones:

“That you, Bienchen?”

As she jerked off her mittens she saw that her fingers were twitching to the motions of the fugue she had practiced that morning. “Yes,” she answered. “It’s me.”

“I”, the voice corrected. “Just a moment.”¹⁴⁴ (MCCULLERS, 1998, p. 58)

Logo no início da história, McCullers indica como o conto irá terminar, através da frase “As she jerked off her mittens she saw that her fingers were twitching to the motions of the fugue she had practiced that morning”.¹⁴⁵ (MCCULLERS, 1998, p. 58). De fato,

¹⁴² Entre as biografias sobre McCullers, um trabalho que ilustra muito bem o que seria viver de arte, viver como artista nos anos 1940 nos Estados é a biografia *February House* (2005), de Sherill Tippins, que narra toda a história da célebre casa de artistas em que McCullers morou na Middagh Street, no Brooklyn, junto com o editor George Davis, o poeta Wystan Auden e diversos outros artistas, poetas, pintores e performers que moraram ou frequentaram a casa, como Klauss Mann, Erika Mann e Gypsy Rose Lee, entre outros.

¹⁴³ “Wunderkind” foi publicado na revista *Story*, em dezembro de 1936.

¹⁴⁴ Tradução: “Ela entrou na sala, a pasta de música batendo em suas pernas com meias de inverno, o outro braço caído com o peso dos livros escolares, e ficou por um momento ouvindo os sons que vinham do estúdio. Uma suave procissão de acordes de piano e o afinar de um violino. Então o sr. Bilderbach chamou-a com sua voz grossa e gutural:

– É você, Bienchen?

Ao tirar as luvas, ela viu que seus dedos estavam contraídos com os movimentos da fuga que havia praticado naquela manhã.

– Sim – respondeu.- Sou eu. (MCCULLERS, 1993, p. 79)

¹⁴⁵ Tradução: Ao tirar as luvas, ela viu que seus dedos estavam contraídos com os movimentos da fuga que havia praticado naquela manhã. (MCCULLERS, 1993, p. 79)

“*Wunderkind*” termina com uma fuga, agora em sentido literal, da personagem principal para fora do estúdio de música e das aulas de música e toda a narrativa se desenvolve renunciando esse momento em que a jovem Bienchen desiste do piano.

Através da descrição das mãos da jovem aluna de piano, McCullers continua introduzindo o problema central do conto, a dificuldade de aprendizado de Bienchen e o método de ensino a que a aluna é submetida, a relação entre as performances e necessidades da aluna e as exigências e práticas do professor. O narrador descreve suas mãos na seguinte passagem: “Again she saw her hands – the quivering tendons that stretched down from her knuckles, the sore finger tip cupped with curled, dingy tape. The sight sharpened the fear that had begun to torment her for the past few months”.¹⁴⁶ (MCCULLERS, 1998, p. 58) Toda a narrativa está repleta de momentos de tensão vivenciados pela estudante de piano. A próxima passagem evoca sutilmente um sombrio conto de fadas ou mesmo um conto de terror, com o suspense característico de uma figura amedrontadora prestes a aparecer:

Noiselessly she mumbled a few phrases of encouragement to herself. A good lesson – a good lesson – like it used to be – Her lips closed as she heard the stolid sound of Mister Bilderbach’s footsteps across the floor of the studio and the creaking of the door as it slid open.¹⁴⁷(MCCULLERS, 1998, p. 58)

Quando Bienchen chega, seu professor, o sr. Bilderbach pergunta-lhe se não é muito cedo, e olha para um relógio que há um mês marcava doze e cinco. Esse relógio parado evocando a sensação de tempo estagnado sugere que dentro do estúdio de música o tempo era outro. Bilderbach diz que Josef estava ali e que os dois estavam examinando uma sonata de um conhecido dele. Tentando sorrir, Bienchen responde que também vai ouvir, e a narrativa continua reforçando seu nervosismo. “She could see her fingers sinking powerless into a blur of piano keys. She felt tired – felt that if he looked at her much longer her hands might tremble.”¹⁴⁸(MCCULLERS, 1998, p. 59)

¹⁴⁶ Tradução: Outra vez olhou para as mãos: os tendões palpitantes que desciam tensos até os dedos, a ferida num dos dedos coberta por um esparadrapo amassado e sujo. A visão aumentou o medo que tinha começado a atormentá-la nos últimos meses. (MCCULLERS, 1993, p. 79)

¹⁴⁷ Tradução: Sem ruído, murmurou para si mesma algumas frases de encorajamento. Uma boa lição, uma boa lição, como costumava ser. Comprimiu os lábios ao ouvir o pesado som dos passos do sr. Bilderbach atravessando o chão do estúdio, e a porta abriu-se com um rangido. (MCCULLERS, 1993, p. 79)

¹⁴⁸ Tradução: Ela podia ver seus próprios dedos afundando sem forças nas teclas do piano. Sentiu-se cansada, sentiu que se ele a olhasse mais demoradamente as mãos dela começariam a tremer. (MCCULLERS, 1993, p. 80)

Bilderbach pergunta a Bienchen se ela está com fome e lhe oferece torta de maçã e leite mas Frances agradece e diz que comeria mais tarde. O sr. Bilderbach responde: “After you finish with a very fine lesson eh? – His smile seemed to crumble at the corners”.¹⁴⁹(MCCULLERS, 1998, p. 59)

Outro professor, o sr. Lafkowitz, aproxima-se, fica parado na porta, pergunta a Frances como está indo o trabalho e continua, com um sorriso, dizendo que supõe que Frances está trabalhando muito agora, embora ela nada tenha respondido. Ela olha para seu professor, o sr. Bilderbach, que vira o corpo e empurra a porta aberta enquanto o sol ilumina o ambiente. A jovem estudante responde: “No”, she Said to Mister Lafkowitz, “I’m doing terribly.” Her thin fingers flipped at the pages of her music. “I don’t know what’s the matter,” she said, looking at Mister Bilderbach’s stopped muscular back that stood tense and listening”¹⁵⁰ (MCCULLERS, 1998, p. 60)

Sorrindo, o sr. Lafkowitz esboça um comentário mas é interrompido pelo sr. Bilderbach que monta um acorde rude no piano e pergunta se não seria melhor que eles prosseguissem; então o sr. Lafkowitz concorda, caminha até a porta e, prestes a sair, pergunta a Bienchen se ela havia visto a foto de Heime, seu colega de estudo, que estava em cima da mesa. Essa sequência de acontecimentos recortados e interrompidos fortalece a visão do leitor sobre a falta de diálogo entre Bienchen e seus professores. A jovem estudante de piano confessa reconhecer que sua performance não está boa, e no entanto, nada é dito a esse respeito, nenhuma palavra de consolo ou de orientação é proferida. Esse silêncio deixa a aluna perdida em dúvidas sobre a causa de sua possível baixa performance mas seus professores não a ajudam a resolver esse quebra-cabeça.

Quem são os dois professores do estúdio de música? Através das descrições dessas duas personagens, Carson McCullers reforça a atmosfera de tensão que envolve a aluna de piano. No início do conto, tanto o sr. Bilderbach quanto o sr. Lafkowitz são descritos para o leitor. Sobre o sr. Bilderbach, temos o seguinte trecho:

For a moment she had the peculiar feeling that during most of the fifteen years of her life she had been looking at the face and shoulders that jutted from behind the door, in a silence disturbed only by the muted, blank plucking of a violin string.

¹⁴⁹ Tradução: Depois de você terminar uma lição muito bem estudada, hein? – O sorriso dele pareceu desmoronar nos cantos da boca. (MCCULLERS, 1993, p. 80)

¹⁵⁰ Tradução: – Não – ela disse para o sr. Lafkowitz. – Eu ando péssima. – Seus dedos delicados emaranharam-se nas páginas da partitura. – Não sei o que está acontecendo – ela falou, olhando as costas musculosas do sr. Bilderbach, que parecia tenso e atento. (MCCULLERS, 1993, p. 81)

Mister Bilderbach. Her teacher, Mister Bilderbach. The quick eyes behind the horn-rimmed glasses; the light, thin hair and the narrow face beneath; the lips full and loose shut and the lower one pink and shining from the bites of his teeth; the forked veins in his temples throbbing plainly enough to be observed across the room.¹⁵¹(MCCULLERS, 1998, p. 59)

A descrição do sr. Bilderbach ressalta o tempo de dedicação que Bienchen tem passado no estudo de piano e os detalhes físicos de seu professor, o lábio inferior mais rosado e úmido pelo hábito de mordiscá-lo e as veias bifurcadas e latejantes, observáveis à distância. O sr. Lafkowitz também é descrito no início do conto, no seguinte trecho:

Without meaning to, Mister Lafkowitz always made her feel clumsy and overgrown. He was such a small man himself, with a weary look when he was not holding his violin. His eyebrows curved high above his shallow, Jewish face as though asking a question, but the lids of his eyes drowsed languorous and indifferent. Today he seemed distracted. She watched him come into the room for no apparent purpose, holding his pearl-tipped bow in his still fingers, slowly gliding the white horsehair through a chalky piece of rosin. His eyes were sharp bright slits today and the linen handkerchief that flowed down from his collar darkened the shadows beneath them.¹⁵² (MCCULLERS, 1998, p. 59)

Tanto o sr. Bilderbach, com suas veias saltadas nas têmporas quanto o sr. Lafkowitz, com suas pálpebras lânguidas e indiferentes parecem figuras um tanto caricatas, estereotipadas, dois professores que se dedicam ao estudo de música durante toda a sua vida e que sem a música parecem perder o encanto, como comenta o narrador ao especificar que quando não empunhava o violino, o sr. Lafkowitz era um homem baixo e de aspecto cansado.

O sr. Lafkowitz acaba de evitar fazer um comentário de estímulo a Bienchen, censurado pelo sr. Bilderbach, e em seguida comenta com a aluna sobre a foto de Heime, um garoto que era seu único amigo e também estudava no estúdio. Sem provavelmente considerar o drama da mediação, esse professor comenta que Heime saiu fotografado no *Musical Courier*. Tal comentário obviamente provocaria comparações entre a aluna e Heime, já que

¹⁵¹ Tradução: Por um momento ela teve a estranha sensação de que tinha passado a maior parte dos seus quinze anos de vida olhando os rostos e ombros que surgiam detrás daquela porta, num silêncio perturbado apenas pelo tanger abafado e vago de uma corda de violino. Sr. Bilderbach. Seu professor, sr. Bilderbach. Os olhos vivos por trás dos óculos de aro de chifre; os cabelos claros e macios sobre o rosto estreito; os lábios cheios que se tocavam suavemente, o inferior mais rosado e úmido pelo hábito de mordiscá-lo; as veias bifurcadas da testa, latejando tanto que podiam ser observadas do outro lado da sala. (MCCULLERS, 1993, p.79-80)

¹⁵² Tradução: Sem querer, o sr. Lafkowitz sempre a fazia sentir-se desajeitada e grande demais. Era um homem baixo, de aspecto cansado quando não empunhava o violino. Suas sobrancelhas curvavam-se para cima na testa amarelada de judeu, como se estivesse fazendo uma pergunta, mas as pálpebras de seus olhos fechavam-se lânguidas e indiferentes. Hoje, parecia distraído. Ela o viu entrar na sala sem propósito aparente, segurando o arco incrustado de madrepérolas, passando lentamente os dedos nos cabelos lustrosos. Hoje, seus olhos eram fendas agudas e brilhantes, e o lenço que enrolara no pescoço escurecia mais suas olheiras. (MCCULLERS, 1993, p. 80)

Bienchen acaba de reconhecer que não estava tocando bem ultimamente. Não parece ser esse o momento oportuno para ressaltar o sucesso de outro aluno, meses mais novo do que ela.

There Heime was – in the left-hand comer. Holding his violin with his fingers hooked down over the strings for a pizzicato. With his dark serge knickers strapped neatly beneath his knees, a sweater and rolled collar. It was a bad picture. Although it was snapped in profile his eyes were cut around toward the photographer and his finger looked as though it would pluck the wrong string. He seemed suffering to turn around toward the picture-taking apparatus. He was thinner – his stomach did not poke out now – but he hadn't changed much in six months.

*Heime Israelsky, talented young violinist, snapped while at work in his teacher's studio on Riverside Drive. Young Master Israelsky, who will soon celebrate his fifteenth birthday, has been invited to play the Beethoven Concerto with –*¹⁵³(MCCULLERS, 1998, p. 60)

Depois de reproduzir a legenda sobre a foto de Heime, a narrativa recebe outro corte, e parte para uma cena cotidiana sobre o café da manhã de Frances Bienchen. McCullers vai reforçando seu estado interior perturbado através de detalhes.

That morning, after she had practiced from six unto eight, her dad had made her sit down at the table with the family for breakfast. She hated breakfast; it gave her a sick feeling afterward. She would rather wait and get four chocolate bars with her twenty cents lunch money and munch them during school – bringing up little morsels from her pocket under cover of her handkerchief, stopping dead when the silver paper rattled. But this morning her dad had put a fried egg on her plate and she had known that if it burst –so that the slimy yellow oozed over the white – she would cry. And that had happened. The same feeling was upon her now. Gingerly she laid the magazine back on the table and closed her eyes.¹⁵⁴(MCCULLERS, 1998, p. 60-61)

A imagem do ovo frito partindo-se usada para ilustrar o estado de fragilidade de Bienchen é bem escolhida. Sob a pressão de executar uma excelente performance que acredita não ser capaz de apresentar, e pressionada pelas próprias expectativas, pelo sucesso de Heime,

¹⁵³ Tradução: Ali estava Heime, no canto esquerdo. Segurava o violino com os dedos curvados para baixo nas cordas, na posição de um *pizzicato*. Com suas bombachas escuras presas cuidadosamente nos joelhos, um suéter de gola rolê. Era uma foto feia. Embora estivesse de perfil, os olhos estavam voltados para o fotógrafo e o dedo parecia tocar a corda errada. Ele aparentava estar sofrendo por ter de olhar para a máquina fotográfica. Estava mais magro, a barriga já não era saliente, mas não tinha mudado muito nos últimos seis meses.

Heime Israelsky, talentoso jovem violinista, fotografado enquanto ensaiava no estúdio de seu professor em Riverside Drive. O jovem virtuose Israelsky, que vai completar seu décimo quinto aniversário, foi convidado para tocar o Concerto de Beethoven com... (MCCULLERS, 1993, p. 81)

¹⁵⁴ Tradução: Naquela manhã, depois de estudar das seis às oito, seu pai a obrigara a sentar na mesa com a família para o café da manhã. Ela odiava o café da manhã, sentia-se enjoada depois. Preferia esperar e, com os vinte centavos do almoço, comprar quatro barras de chocolate e comê-las durante a aula, apanhando pedacinhos no bolso do casaco e parando cada vez que o papel prateado estalava. Mas nessa manhã o pai colocara um ovo frito em seu prato e ela sentira que, se o ovo se partisse e então o amarelo viscoso escorresse sobre o branco, começaria a chorar. E foi isso que aconteceu. A mesma sensação voltava agora. Cuidadosamente, colocou a revista de volta na mesa e fechou os olhos. (MCCULLERS, 1993, p. 82).

seu companheiro de estudo, Bienchen avança cada vez mais para um estado de crise. A expressão no rosto do sr. Bilderbach assombra a jovem estudante. Mesmo que o sr. Bilderbach não tenha feito nenhum comentário sobre a performance de sua aluna, Bienchen acredita que seu desempenho não é suficiente. Por um lado, temos as expectativas da aluna sobre seu próprio desempenho e provavelmente a esperança de receber um elogio ou palavras de estímulo. Ao mesmo tempo, a ausência de palavras de apoio por parte de seus professores existe. Não se sabe o quanto o sr. Bilderbach desaprova o desempenho de Bienchen, mas os leitores encontram repetidas vezes durante o conto descrições sobre a fragilidade da aluna e seu sentimento de frustração.

A narrativa evidencia ainda mais o sofrimento da aluna através da imagem de um círculo vertiginoso que expressa sua vida interior. Bienchen não consegue esquecer a lembrança do rosto de seu professor quando ele a olhara há pouco. Mas como leitores, não sabemos nada sobre a gravidade desse olhar, apenas sabemos que ele não sorriu. Tal reação de silêncio (ausente de estímulo por si só) pode despertar mais temores na aluna. A imagem do círculo de vertigem reforça sua angústia e um estado de possível exaustão.

Tired, she was. And with a circling, sinking away feeling like the one that often came to her just before she dropped off to sleep on the nights when she had over-practiced. Like those weary half-dreams that buzzed and carried her out into their own whirling space.

A Wunderkind – a Wunderkind – a Wunderkind. The syllables would come out rolling in the deep German way, roar against her ears and then fall to a murmur. Along with the faces circling, swelling out in distortion, diminishing to pale blobs – Mister Bilderbach, Mrs. Bilderbach, Heime, Mister Lafkowitz. Around and around in a circle revolving to the guttural Wunderkind. Mister Bilderbach looming large in the middle of the circle, his face urging – with the others around him.

Phrases of music seesawing crazily. Notes she had been practicing falling over each other like a handful of marbles dropped downstairs. Bach, Debussy, Prokofieff, Brahms – timed grotesquely to the far off throb of her tired body and the buzzing circle.¹⁵⁵(MCCULLERS, 1998, p. 61)

A partir do final dessa descrição de crise, a narrativa retoma o tema do potencial de Frances Bienchen de ser uma estudante de piano prodígio e uma possível pianista concertista

¹⁵⁵ Tradução: Cansada, ela estava. E com aquela sensação de girar e afundar em ondas que costumava vir justamente antes de dormir, nas noites em que tinha estudado demais. Como aqueles meios-sonhos exaustivos que zumbiam e a arrastavam consigo para seus espaços rodopiantes.

Uma *Wunderkind*... Uma *Wunderkind*... Uma *Wunderkind*... As sílabas vinham rolando naquele profundo jeito germânico, batendo contra os ouvidos dela para depois quebrarem-se num murmúrio. E os rostos girando, inchando até ficarem distorcidos, diminuindo em bolhas pálidas. Sr. Bilderbach, Sra. Bilderbach, Heime, Sr. Lafkowitz... Dando voltas e voltas num círculo em torno da gutural *Wunderkind*. O sr. Bilderbach, enorme no meio do círculo, o rosto cheio de urgência, com todos os outros em volta dele.

Frases musicais balançavam loucamente. Notas que ela havia tocado caindo umas sobre as outras como bolinhas de gude escada abaixo. Bach, Debussy, Prokofiev, Brahms, levados grotescamente para as pulsações de seu corpo cansado e o círculo vertiginoso. (MCCULLERS, 1993, p. 82-83)

no futuro. McCullers vai equilibrar a descrição da crise com a promessa que o título “*Wunderkind*” sugere ao leitor, destacando pontos favoráveis a um possível sucesso da parte de Bienchen. Há também a sugestão de que o método e as exigências do aprendizado de piano estavam pesando sobre a jovem.

Sometimes – when she had not worked more than three hours or had stayed out from high school – the dreams were not so confused. The music soared clearly in her mind and quick, precise little memories would come back – clear as the sissy “Age of Innocence” picture Heime had given her after their joint concert was over.
¹⁵⁶(MCCULLERS, 1998, p. 61)

A autora explica a origem do apelido “*Wunderkind*”, que significa criança prodígio em alemão, e passa a apresentar comentários do sr. Bilderbach, seguidos de um comentário sobre o nome simples e americano, Frances, sobre como o professor a chamava, e inclui uma observação sobre a vontade de Bienchen de não ter nascido em Cincinnati e suas dificuldades com a língua holandesa e alemã.

A Wunderkind – a Wunderkind. That was what Mr. Bilderbach had called her when, at twelve, she first came to him. Older pupils had repeated the word. Not that he had ever said the word to her. “Bienchen –” (She had a plain American name but he never used it except when her mistakes were enormous.) “Bienchen,” he would say,” I know it must be terrible. Carrying around all the time a head that thick. Poor Bienchen – ”
 Mr. Bilderbach’s father had been a Dutch violinist. His mother was from Prague. He had been born in this country and had spent his youth in Germany. So many times she wished she had not been born and brought up in just Cincinnati. How do you say *cheese* in German? Mister Bilderbach, what is Dutch for *I don’t understand you?*
¹⁵⁷(MCCULLERS, 1998, p. 62)

A narrativa parte então para a descrição sobre o primeiro dia de aula de Frances Bienchen no estúdio do professor Bilderbach.

¹⁵⁶ Tradução: De vez em quando, nas ocasiões em que não havia estudado mais que três horas ou não havia ido à escola, os sonhos não eram tão confusos. A música recompunha-se com clareza em sua cabeça, e voltavam rápidas e precisas pequenas memórias, claras como essa tola gravura, *A Idade da Inocência*, que Heime dera a ela depois daquele concerto em que tocaram juntos. (MCCULLERS, 1993, p. 83)

¹⁵⁷ Tradução: Uma *Wunderkind*... Uma *Wunderkind*... Foi assim que o sr. Bilderbach a chamara quando, com doze anos, ela veio ao estúdio pela primeira vez. Os alunos mais velhos tinham repetido a palavra. Não que ele tivesse jamais dito a palavra a ela. “Bienchen”, ele costumava dizer, “eu sei que deve ser terrível. Carregar todo o tempo uma cabeça tão cheia de coisas. Pobre Bienchen...”
 O pai do sr. Bilderbach fora um violonista holandês. A mãe dele era de Praga. Tinha nascido nessa cidade e passara a juventude na Alemanha. Quantas vezes ela desejava não ter nascido e crescido apenas em Cincinnati... Como se diz *queijo* em alemão? Sr. Bilderbach, como se diz em holandês eu *não compreendo você?*
 (MCCULLERS, 1993, p. 83)

The first day she came to the Studio. After she played the whole *Second Hungarian Rhapsody* from memory. The room grayed with twilight. His face as he leaned over the piano.

“Now we begin all over,” – he said that first day. “It – playing music – is more than cleverness. If a twelve-year-old girl’s fingers cover so many keys to a second – that means nothing.”

He tapped his broad chest and his forehead with his stubby hand. “Here and here. You are old enough to understand that.” He lighted a cigarette and gently blew the first exhalation above her head. “And work – work – work –. We will start now with these Bach Inventions and these little Schumann pieces.” His hands moved again – this time to jerk the cord of the lamp behind her and point to the music. “I will show you how I wish this practiced. Listen carefully now.”¹⁵⁸ (MCCULLERS, 1998, p. 62)

Na sequência, pela primeira vez McCullers sugere o desejo erótico de Frances Bienchen por seu professor no seguinte trecho:

She had been at the piano for almost three hours and was very tired. His deep voice sounded as though it had been straying inside her for a long time. She wanted to reach out and touch his muscle-flexed finger that pointed out the phrases, wanted to feel the gleaming gold band ring and the strong hairy back of his hand.
¹⁵⁹(MCCULLERS, 1998, p. 62)

Não há, no entanto, nenhum tipo de tensão sexual entre a aluna e seu professor neste conto a não ser o desejo erótico que Bienchen nutre pelo professor e que é mencionado apenas uma vez, e a narrativa prossegue, deixando claro que não há tensão sexual porque nenhuma outra observação de cunho sensual ou erótico é feita e a narrativa menciona a esposa do sr. Bilderbach, a sra. Bilderbach e seu afeto por Bienchen.

Frances tinha aulas às terças-feiras depois da escola e aos sábados à tarde e muitas vezes depois da lição de sábado ela jantava e dormia na casa do casal Bilderbach e tomava um ônibus de volta para casa na manhã seguinte. Segundo o narrador, “Mrs. Bilderbach liked her in her calm, almost dumb way. She was much different from her husband. She was quiet and

¹⁵⁸ Tradução: O primeiro dia em que ela veio ao estúdio. Depois de ter tocado inteira a *Segunda Rapsódia Húngara* de memória. A sala escurecia no crepúsculo. O rosto dele curvou-se sobre o piano.

– Agora vamos começar tudo de novo – ele disse, naquele primeiro dia. – Isso de tocar música é mais do que uma esperteza. Se os dedos de uma menina de doze anos cobrem tantas teclas num segundo, isso não significa nada.

Ele bateu no peito largo e na testa com a mão enorme.

– Aqui e aqui. Você já tem idade suficiente para compreender. – Ele acendeu um cigarro e suavemente soprou a primeira tragada sobre a cabeça dela. – E trabalho, trabalho, trabalho. Vamos começar agora, com estas invenções de Bach e estas pecinhas de Schumann. – As mãos dele moveram-se outra vez, para afastar o fio da lâmpada atrás dela e apontar-lhe a música. – Eu vou mostrar a você como quero que estude. Escute cuidadosamente agora. (MCCULLERS, 1993, p. 83)

¹⁵⁹ Tradução: Ela ficara quase três horas ao piano, estava muito cansada. A voz profunda dele soava como se estivesse estado dentro dela há muito tempo. Ela queria alcançar e tocar seu dedo poderoso que apontava as frases, queria sentir o anel de ouro fulgurante e as costas peludas da mão forte dele. (MCCULLERS, 1993, p. 84)

fat and slow”.¹⁶⁰ (MCCULLERS, 1998, p. 62) Como uma esposa tranquila, a sra. Bilderbach cozinhava pratos apreciados por todos, lia revistas ou olhava algo com um meio sorriso e era cantora de *Lieder* na época em que os dois se casaram, mas não cantava mais, diziam que por conta de um problema na garganta. Quando era chamada pelo sr. Bildebach para ouvir algum aluno, ela sempre sorria e dizia que era *gut*, muito *gut* (ou seja, muito bom)

Neste momento, a narrativa apresenta uma cena entre a sra. e o sr. Bilderbach que enfoca o sofrimento não da aula, mas do professor, ao sentir raiva de um aluno que provavelmente estava com dificuldades de performance. Essa passagem mostra de maneira bem humorada que o professor se esforçou um dia para controlar a própria raiva de um determinado aluno.

When Frances was thirteen it came to her one day that the Bilderbachs had no children. It seemed strange. Once she had been back in the kitchen with Mrs. Bilderbach when he had come striding in from the studio, tense with anger at some pupil who had annoyed him. His wife stood stirring the thick soup until his hand groped out and rested on her shoulder. Then she turned – stood placid – while he folded his arms about her and buried his sharp face in the white, nerveless flesh of her neck. They stood that way without moving. And then his face jerked back suddenly, the anger diminished to a quiet inexpressiveness, and he had returned to the studio.¹⁶¹ (MCCULLERS, 1998, p. 63)

Esse trecho, como outros trechos de contos de Carson McCullers retrata um momento de possível conflito atenuado através de uma resolução imprevista. Aqui, temos um professor de piano irritado com seu aluno, um professor que possivelmente pressentiu que estava chegando ao limite, ao ponto de poder extravasar sua raiva cometendo algum tipo de violência. Então, esse mesmo professor sai do estúdio, vai até a cozinha, onde sua esposa está trabalhando, abraça a esposa e repousa o rosto em seu pescoço por alguns momentos, até a raiva passar e então retorna à aula. É uma cena bonita que tem em si a mesma inteligência que McCullers está trabalhando repetidas vezes em suas narrativas, uma inteligência em torno do tema da violência que é atenuada ou evitada através de sentimentos amorosos, fraternos e compassivos. A cena é importante também por revelar que o sr. Bilderbach não era um

¹⁶⁰ Tradução: A sra. Bildebach gostava dela de uma maneira calma, quase silenciosa. Era muito diferente do marido. Ela era quieta e gorda e lenta. (MCCULLERS, 1993, p. 84)

¹⁶¹ Tradução: Quando Frances tinha treze anos, percebeu um dia que os Bilderbachs não tinham filhos. Isso pareceu estranho. Uma vez ela estava na cozinha com a sra. Bilderbach quando ele entrou, vindo do estúdio, tenso e com raiva de algum aluno que o enervava. A mulher continuou mexendo a sopa densa, até que ele colocou a mão no ombro dela. Ela voltou-se, e continuava plácida, enquanto ele colocava os braços em torno dela e escondia o rosto áspero na carne branca e sem nervos do seu pescoço. Ficaram assim sem se mover. Então ele levantou bruscamente o rosto, a raiva diminuiu para dar lugar a uma serena falta de expressão, e voltou ao estúdio. (MCCULLERS, 1993, p. 84)

homem insensível, mas tinha sua própria técnica ou pelo menos sua própria estratégia para não explodir de raiva com os estudantes que vinham aprender com ele. Não se trata de um vilão ou de uma figura nefasta.

Isso posto, o conto prossegue retornando a Frances e a seus pensamentos sobre seu amigo Heime. Os estudos com o professor Bilderbach exigiam dedicação, e Frances ficou sem tempo de ver os amigos da escola. Heime tornou-se seu único amigo da mesma idade, era aluno do sr. Lafkowitz e ia à casa do sr. Bilderbach nas tardes em que Bienchen estava por lá. Os dois amigos ouviam seus professores tocarem juntos sonatas de Mozart ou Bloch na sala de música.

O narrador revela que assim como Bienchen, Heime também era um *wunderkind*, e tocava violino desde os quatro anos. Heime não ia à escola, aprendia com o irmão de seu professor Lafkowitz, que entendia de geometria, história da Europa e verbos franceses. Com treze anos, Heime já possuía uma técnica apuradíssima que poderia ser comparada à técnica do melhor violinista de Cincinnatti, como todos costumavam dizer. Frances pensava com seus botões que tocar violino devia ser mais fácil do que tocar piano e o narrador afirma: “She knew it must be.” (MCCULLERS, 1998, p. 63), na tradução, “Ela sabia que devia ser” (MCCULLERS, 1993, p. 85), ou seja, Frances se comparava a Heime e torcia para que tocar piano fosse mais difícil, procurando justificativas para as falhas na própria performance.

Uma das dores de Bienchen foi o resultado do concerto em que ela e Heime tocaram juntos. Diversos aspectos dessa história são encontrados na citação a seguir:

In the dreams, as when she was awake, she could remember the concert only in a blur. She had not known it was unsuccessful for her until months after. True, the papers had praised Heime more than her. But he was much shorter than she. When they stood together on the stage he came only to her shoulders. And that made a difference with people, she knew. Also, there was the matter of the sonata they played together. The Bloch.

“No, no – I don’t think that would be appropriate,” Mister Bilderbach had said when the Bloch was suggested to end the programme. “Now that John Powell thing – the Sonate Virginianesque.”

She hadn’t understood then; she wanted it to be the Bloch as much as Mister Lafkowitz and Heime.

Mister Bilderbach had given in. Later, after the reviews had said she lacked the temperament for that type of music, after they called her playing thin and lacking in feeling, she felt cheated.

“That oie oie stuff,” said Mister Bilderbach, crackling the newspapers at her. “Not for you, Bienchen. Leave all that to the Heimes and vitses and skys.”

A *Wunderkind*. No matter what the papers said, that was what he had called her.

Why was it Heime had done so much better at the concert than she? At school sometimes, when she was supposed to be watching someone do a geometry problem on the blackboard, the question would twist knife-like inside her. She would worried about it in bed, and even sometimes when she was supposed to be concentrating at the piano. It wasn’t just the Bloch and her not being Jewish – not entirely. It wasn’t

that Heime didn't have to go to school and had begun his training so early, either. It was – ?
Once she thought she knew. ¹⁶²(MCCULLERS, 1998, p. 63-64)

A passagem seguinte é bastante explícita a respeito da tensão entre o esforço da aluna para alcançar o resultado esperado por ela e pelos professores e o tipo de resposta violenta que ela recebe após sua prática. Depois de montar todo o cenário com a descrição dos professores, os momentos de fragilidade de Bienchen, seu possível fracasso no concerto, as duras críticas que recebera dos jornais, McCullers começa a ser mais explícita na ilustração do sofrimento da aluna, descrevendo a diferença entre o esforço que ela imprime na performance e o retorno, o *feedback* que recebe, não só das críticas de jornais, mas de seus professores, primeiro com o sr. Lafkowitz.

“Play the Fantasia and Fugue,” Mister Bilderbach had demanded one evening a year ago – after he and Mister Lafkowitz had finished reading some music together. The Bach, as she played, seemed to her well done. From the tail of her eye she could see the calm, pleased expression on Mister Bilderbach's face, see his hands rise climactically from the chair arms and then sink down loose and satisfied when the high points of the phrases had been passed successfully. She stood up from the piano when it was over, swallowing to loosen the bands that the music seemed to have drawn around her throat and chest. But –
“Frances – ” Mister Lafkowitz had said then, suddenly, looking at her with his thin mouth curved and his eyes almost covered by their delicate lids. “Do you know how many children Bach had?”
She turned to him, puzzled. “A good many. Twenty some odd.”
“Well then – ” The corners of his smile etched themselves gently in his pale face. “He could not have been so cold – then.”
Mister Bilderbach was not pleased; his guttural effulgence of German words had *Kind* in it somewhere. Mister Lafkowitz raised his eyebrows. She had caught the point easily enough, but she felt no deception in keeping her face blank and immature because that was the way Mister Bilderbach wanted her to look.

¹⁶² Tradução:

Dormindo ou acordada, ela só se lembrava do concerto como algo nebuloso. Apenas muitos meses depois foi saber que não obtivera sucesso. Verdade, os jornais elogiaram mais Heime do que ela. Mas ele era muito mais baixo do que ela. Quando estavam juntos no palco, ele mal batia em seus ombros. E isso fazia diferença para as pessoas, ela sabia. Além disso, havia a sonata que tocaram juntos. A sonata de Bloch.

– Não, não. Não creio que isso seja apropriado – tinha dito o sr. Bilderbach quando Bloch foi sugerido para terminar o programa. – Melhor tocar aquela coisa de John Powell, a Sonata Virginianesca. Ela não tinha compreendido então. Queria que fosse Bloch, concordando com o sr. Lafkowitz e Heime.

O sr Bilderbach cedera. Mais tarde, quando as críticas disseram que ela não tinha temperamento para aquele tipo de música, depois que chamaram sua maneira de tocar de “diluída e carente de sentimento”, ela se sentira uma impostora.

– Esse negócio de oi oi não é para você, Bienchen. – disse o sr. Bilderbach, sacudindo os jornais na cara dela. – Deixe para o Heime os vitres e os skys.

Uma Wunderkind... Não importava o que os jornais diziam, era assim que ele e a tinha chamado.

Por que Heime havia tocado muito melhor que ela no concerto? Às vezes, na escola, enquanto fingia observar algum colega resolvendo um problema de geometria no quadro-negro, a pergunta retorcia-se como uma faca dentro dela. Na cama, continuava a preocupar-se, e mesmo outras vezes, quando devia estar concentrada no piano. Não era culpa de Bloch nem dela que não fosse judia; não completamente. Seria, talvez, porque Heime não precisava ir à escola e tinha começado a tocar muito cedo? Seria por isso? Certa vez, achou que sabia. (MCCULLERS, 1993, p. 85-86)

Yet such things had nothing to do with it. Nothing very much, at least, for she would grow older. Mister Bilderbach understood that, and even Mister Lafkowitz had not meant just what he said.¹⁶³ (MCCULLERS, 1998, p.64-65)

A narrativa fica mais solar, quando Bienchen lembra-se do dia em que a sra. Bilderbach a ajudou a cerzir uma de suas meias que estava furada. Em outro momento de afeto, a sra. Bilderbach pergunta a Bienchen o que ela vai usar na formatura do curso médio, durante um café da manhã de domingo, quando Bienchen contou como tinham ensaiado a entrada no auditório. Bienchen responde que usaria um vestido de noite que sua prima havia usado no ano passado, e o sr. Bilderbach a interrompe, dizendo que aposta que sabe o que ela quer. Ele insiste e não acredita quando a aluna explicou que honestamente não se importava com aquilo tudo.

No sábado seguinte, depois da aula, o sr. Bilderbach leva Bienchen até as lojas da cidade. O professor acaricia tafetás e rendas estendidos pelas balconistas e coloca as cores perto do rosto de Bienchen até decidir-se pelo rosa e gostou de uns sapatos brancos de menina que Bienchen achou parecidos com sapatos de velha, acompanhados de uma etiqueta em forma de cruz vermelha no salto que lembravam coisa de beneficiência, mas o narrador acentua que na verdade não tinha importância. Quando a sra. Bilderbach começou a encurtar o vestido e a prendê-lo com alfinetes, o sr. Bilderbach interrompeu a aula para ver Bienchen e sugeriu pregas na cintura e no pescoço e uma rosa de fantasia no ombro, mas segundo o narrador, a música estava indo bem naquela época e roupas e festas não tinham feito diferença.

Mais uma vez a narrativa retorna ao tema da crise de performance de Frances, mudando de momentos doces e afetuosos como a compra do vestido para momentos de crise.

¹⁶³ Tradução:

- Toque a *Fantasia e Fuga* – pedira o sr. Bilderbach uma tarde, um ano atrás, depois que ele e o sr. Lafkowitz tinham terminado de fazer uma leitura musical juntos.

Enquanto ela tocava, parecia que Bach ia saindo bem. Com o canto dos olhos, podia ver a expressão calma e satisfeita no rosto do sr. Bilderbach, podia ver as mãos dele erguerem-se dos braços da poltrona nos momentos culminantes para depois deixá-las caírem satisfeitas quando os pontos altos das frases musicais tinham sido executados satisfatoriamente. Ao terminar, ela levantou-se do piano engolindo, como se a música tivesse sufocado sua garganta e peito. Mas...

– Frances – disse então o sr. Lafkowitz, de repente, olhando para ela com a boca fina crispada e os olhos quase cobertos pelas pestanas delicadas. – Você sabe quantos filhos tinha Bach?

Ela se voltou para ele, confusa.

– Um monte. Vinte e tantos.

– Bem, então... – os vincos do sorriso dele marcaram suavemente o rosto pálido – então ele não deve ter sido tão frio.

O sr. Bilderbach não ficara satisfeito. Sua resplandecente pronúncia gutural de palavras alemãs parecia incluir *Kind* em algum lugar. O sr. Lafkowitz levantou as sobrancelhas. Ela percebeu, mas não viu simulação nenhuma em manter o rosto vago e imaturo, porque era assim que o sr. Bilderbach gostava que ela parecesse.

Mas essas coisas não importavam. Nada importava muito, enfim, porque em breve ela seria adulta. O sr. Bilderbach compreendia isso e mesmo o sr. Lafkowitz não pretendia ser desagradável ao dizer aquilo. (MCCULLERS, 1993, p. 86)

O tema da chegada da adolescência aparece como uma hipótese para a queda na performance. Frances se compara com outros músicos e com seu colega Heime e continua angustiada. Aqui, percebemos a zona sombria da mediação em que o sujeito despenca, desejando ser quem seu modelo é.

Nothing mattered much except playing the music as it must be played, bringing out the thing that must be in her, practicing, practicing, playing so that Mister Bilderbach's face lost some of its urging look. Putting the thing into her music that Myra Hess had, and Yehudi Menuhim – even Heime!

What had begun to happen to her four months ago? The notes began springing out with a glib, dead intonation. Adolescence, she thought. Some kids played with promise – and worked, and worked until, like her, the least little thing would start them crying, and worn out with trying to get the thing across – the longing thing they felt – something queer began to happen – But not she! She was like Heime. She had to be. She –

Once it was there for sure. And you didn't lose things like that A *Wunderkind*... *A Wunderkind*... Of her he said it, rolling the words in the sure, deep German way. And in the dreams ever deeper, more certain than ever. With his face looming out at her, and the longing phrases of music mixed in with the zooming, circling round, round, round – A *Wunderkind*... A *Wunderkind*...

¹⁶⁴(MCCULLERS, 1998, p. 66)

O suspense retorna em uma tarde em que o sr. Bilderbach não acompanha o sr. Lafkowitz até a porta, como de costume, e fica no piano, repetindo suavemente uma única nota. Frances comenta que recebera uma carta de Heime há dois meses e que seu amigo lhe contara que tinha ouvido Schnabel e Huberman, e contando do Carnegie Hall e das coisas de comer na casa de chá russa. No fim daquela tarde, Frances pensou que a casa nunca tinha parecido tão escura e silenciosa. Quando Frances entrou no estúdio, seu professor levantou-se do piano e observou-a aproximar-se do instrumento dizendo que eles iriam começar tudo de novo e orientando-a a esquecer os últimos meses.

He looked as though he were trying to act a part in a movie. His solid body swayed from toe to heel, he rubbed his hands together, and even smiled in a satisfied, movie way. Then suddenly he thrust this manner brusquely aside. His heavy shoulders

¹⁶⁴ Tradução:

Nada importava muito, a não ser tocar a música como devia ser tocada, expressando as coisas que estavam dentro dela, tocando, tocando e tocando até que o rosto do sr. Bilderbach perdesse aquela expressão de urgência. Tentando fazer com a música aquilo que Myra Hess fazia, e Yehudi Menuhin, e até Heime.

O que tinha começado a acontecer nos últimos quatro meses? As notas pareciam sair com uma entonação morta, volúvel. A adolescência, pensou. Algumas crianças tocam promissoramente e trabalham e trabalham até que, como ela, qualquer coisa as faz chorar, e querem tocar direito, e começam a desejar que qualquer coisa aconteça... Mas não ela! Ela era como Heime. Ela tinha que ser. Ela... Antigamente, estava segura de seu talento. E essas coisas não podem se perder assim. Uma *Wunderkind*... Uma *Wunderkind*... Foi isso o que ele dissera dela, arrastando as palavras naquele profundo e seguro jeito germânico. E nos sonhos, ainda mais profundamente, mais seguro do que nunca. O rosto indistinto dele e as ardentes frases musicais misturavam-se num zumbido dentro de um círculo, e giravam, giravam, giravam... Uma *Wunderkind*... Uma *Wunderkind*....(MCCULLERS, 1993, p. 87-88)

slouched and he began to run through the stack of music she had brought in. “The Bach – no, not yet,” he murmured. “The Beethoven? Yes. The Variation Sonata. Opus 26.”

The keys of the piano hemmed her in – stiff and white and dead-seeming.

“Wait a minute,” he said. He stood in the curve of the piano, elbows propped, and looked at her. “Today I expect something from you. Now this sonata – it’s the first Beethoven sonata you ever worked on. Every note is under control – technically – you have nothing to cope with but the music. Only music now. That’s all you think about.” (...) “Now we begin,” he said with a peremptory dart of his eyes in her direction.

Her hands rounded over the keys and then sand down. The first notes were too loud, the other phrases followed dryly.

Arrestingly his hand rose up from the score. “Wait! Think a minute what you’re playing. How is this beginning marked?”

“*An-andante*.”

“All right. Don’t drag it into an *adagio* then. And play deeply into de keys. Don’t snatch it off shallowly that way. A graceful, deep-toned *andante* –” She tried again. Her hands seemed separate from the music that was in her.

“Listen,” he interrupted. “Which of these variations dominates the whole?”

“The dirge,” she answered.

“Then prepare for that. This is an *andante* – but it’s not salon stuff as you just played it. Start out softly, piano, and make it swell out just before the arpeggio. Make it warm and dramatic. And down here – where it’s marked *dolce* make the counter melody sing out. You know all that. We’ve gone over all that side of it before. Now play it. Feel it as Beethoven wrote it down. Feel that tragedy and restraint.”

She could not stop looking at his hands. They seemed to rest tentatively on the music, ready to fly up as a stop signal as soon as he would begin, the gleaming flash of his ring calling her to halt. “Mister Bilderbach – maybe if I – if you let me play on through the first variation without stopping I could do better.”

“I won’t interrupt,” he said.

Her pale face leaned over too close to the keys. She played through the first part, and, obeying a nod from him, began the second. There were no flaws that jarred on her, but the phrases shaped from her fingers before she had put into them the meaning that she felt.

When she had finished he looked up from the music and began to speak with dull bluntness: “I hardly heard those harmonic filings in the right hand. And incidentally, this part was supposed to take on intensity, develop the foreshadowings that were supposed to be inherent in the first part. Go on with the next one, though.”

She wanted to start it with subdued viciousness and progress to a feeling of deep, swollen sorrow. Her mind told her that. But her hands seemed to gum in the keys like limp macaroni and she could not imagine the music as it should be.

¹⁶⁵(MCCULLERS, 1998, p. 67-68)

¹⁶⁵ Tradução:

Ele parecia estar tentando representar um papel num filme. Seu corpo sólido balançava sobre os pés, esfregava as mãos, e chegou até a sorrir, de uma maneira satisfeita, cinematográfica. Então, subitamente, mudou de atitude. Deixou cair os ombros pesados e começou a olhar para a pilha de músicas que ela trouxera.

– Bach, não.... Ainda não... – murmurou. – Beethoven? Sim, a Sonata com Variações, Opus 26.

As teclas do piano a aprisionavam, rígidas e brancas como se estivessem mortas.

– Espere um minuto – ele disse. Estava com os cotovelos apoiados no piano e olhava para ela. – Hoje espero algo de você. Esta sonata é a primeira de Beethoven que você estudou. Tecnicamente, todas as notas estão sob controle, você não precisa fazer nada além de lidar com a música. Só a música agora. É tudo em que você deve pensar. (...)

– Agora vamos começar – ele disse, com um peremptório dardejar de olhos em sua direção.

As mãos dela curvaram-se sobre as teclas, depois desabaram. As primeiras notas foram muito barulhentas, as frases seguintes muito secas.

Ele levantou a mão rosada.

– Espere! Pense por um minuto no que está tocando. Como está marcado esse início?

– *An-andante*.

A passagem da resolução e do final do conto é a seguinte:

When the last note stopped vibrating, he closed the book and deliberately got up from the chair. He was moving his lower jaw from side to side – and between his open lips she could glimpse the pink healthy lane to his throat and his strong, smoke-yellowed teeth. He laid the Beethoven gingerly on top of the rest of her music and propped his elbows on the smooth, black piano top once more “No,” he said simply, looking at her.

Her mouth began to quiver. “I can’t help it. I – ”

Suddenly he strained his lips into a smile. “Listen, Bienchen,” he began in a new, forced voice. “You still play the Harmonious Blacksmith, don’t you? I told you not to drop it from your repertoire.”

“Yes,” she said. “I practice it now and then.”

His voice was the one he used for children. “It was among the first things we worked on together – remember. So strongly you used to play it – like a real blacksmith’s daughter. You see, Bienchen, I know you so well – as if you were my own girl. I know what you have – I’ve heard you play so many things beautifully. You used to –”

He stopped in confusion and inhaled from his pulpy stub of cigarette. The smoke drowsed out from his pink lips and clung in a gray mist around the lank hair and childish forehead.

“Make it happy and simple,” he said, switching on the lamp behind her and stepping back from the piano.

For a moment he stood just inside the bright circle the light made. Then impulsively he squatted down to the floor. “Vigorous,” he said.

She could not stop looking at him, sitting on one heel with the other foot resting squarely before him for balance, the muscles of his elbows staunchly propped on his knees. “Simply now,” he repeated with a gesture of fleshy hands. “Think of the blacksmith – working out in the sunshine all day. Working easily and undisturbed.”

She could not look down at the piano. The light brightened the hairs on the backs of his outspread hands, made the lenses of his glasses glitter.

“All of it,” he urged. “Now!”

She felt that the marrows of her bones were hollow and there was no blood left in her. Her heart that had been springing against her chest all afternoon felt suddenly dead. She saw it gray and limp and shriveled at the edges like an oyster.

- Muito bem. Não transforme isso num *adágio*, então. E toque mais fundo nas teclas. Não pressione tão raso desse jeito. Um gracioso e expressivo *andante*...

Ela tentou outra vez. Suas mãos pareciam separadas da música que havia dentro dela.

– Escute – ele interrompeu. – Qual dessas variações domina o conjunto?

– A marcha fúnebre – ela respondeu.

– Então prepare-se para ela. Isto é um *andante*, não uma peça de salão, como você tocou. Comece suavemente, *piano*, e faça ir crescendo até antes do *arpeggio*. Torne-o quente e dramático. E aqui embaixo, onde está marcado *dolce*, faça a contramelodia cantar. Você já sabe tudo isso. Já vimos tudo isso antes. Agora toque. Sinta como Beethoven escreveu. Sinta essa tragédia e contenção.

Ela não conseguia parar de olhar para as mãos dele. Pareciam pousar, de propósito, sobre a música, prontas para levantar-se e mandá-la parar com um sinal, assim que ela começasse, com o brilho do anel avisando-a do alto.

– Sr. Bilderbach... talvez se eu... Se o senhor me deixasse tocar a primeira variação sem interromper, eu poderia tocar melhor.

– Não vou interromper – ele disse.

Ela afundou o rosto pálido sobre as teclas. Tocou a primeira parte e, obedecendo a um sinal dele, começou a segunda. Não havia falhas graves, mas as frases saíam de seus dedos antes que pudesse colocar nelas o que sentia.

Quando terminou, ele olhou por cima da música e começou a falar num tom cinzento e vagaroso:

– Raramente ouvi esses acordes com a mão direita. E essa é justamente a parte que devia crescer em intensidade, desenvolvendo os temas supostamente incluídos na primeira parte. Vamos para a próxima.

Ela queria começar com uma tristeza contida, depois evoluir para uma expressão profunda e transbordante de mágoa. Sua cabeça dizia isso, mas as mãos grudavam-se nas teclas como macarrão mole, e ela não conseguia imaginar como a música deveria ser. (MCCULLERS, 1993, p. 88,89,90)

His face seemed to throb out in space before her, come closer with the lurching motion in the veins of his temples. In retreat, she looked down at the piano. Her lips shook like jelly and a surge of noiseless tears made the white keys blur in a watery line. “I can’t,” she whispered. “I don’t know why, but I just can’t – I can’t anymore.”

His tense body slackened out and, holding his hand to his side, he pulled himself up. She clutched her music and hurried past him.

Her coat. The mittens and galoshes. The schoolbooks and the satchel he had given her on her birthday. All from the silent room that was hers. Quickly – before he would have to speak.

As she passed through the vestibule she could not help but see his hands – held out from his body that leaned against the studio door, relaxed and purposeless. The door shut to firmly. Dragging her books and satchel she stumbled down the stone steps, turned in the wrong direction, and hurried down the street that had become confused with noise and bicycles and the games of other children. ¹⁶⁶(MCCULLERS, 1998, p. 68, 69,70)

¹⁶⁶ Tradução:

Quando a última nota parou de vibrar, ele fechou o livro e levantou-se da cadeira de maneira estudada. Ele movia o maxilar inferior para os lados, e, através dos lábios abertos, ela podia ver o túnel vermelho da garganta e os dentes fortes, amarelados pelo fumo. Deixou o livro de Beethoven no topo da pilha de músicas e apoiou novamente os cotovelos sobre o preto liso do piano.

– Não – disse simplesmente, olhando para ela.

A boca de Frances começou a tremer.

– Eu não consigo evitar. Eu...

Subitamente, ele abriu os lábios num sorriso.

– Escute, Bienchen – começou, numa voz diferente, forçada. – Você ainda toca O Ferreiro

Harmonioso, não? Eu disse que você não o tirasse de seu repertório.

– Sim – ela disse. – Eu ainda toco de vez em quando.

A voz dele era daquele tipo que se usa para falar com crianças.

– Foi uma das primeiras coisas que tocamos juntos, lembra? Você costumava bater nas teclas com muita força, como se fosse realmente a filha de um ferreiro. Veja só, Bienchen, eu a conheço tão bem como se fosse minha própria filha. Eu sei o que você sente. Já ouvi você tocar tantas coisas lindamente. Você costumava...

Ele ficou confuso e parou, sugando a fumaça do cigarro úmido. A fumaça parecia adormecida e, ao sair dos lábios rosados, envolveu numa névoa cinza os cabelos lisos e o rosto de criança dele.

– Toque com alegria e simplicidade – ele disse, acendendo a lâmpada atrás dela e afastando-se do piano.

Por um momento, ele ficou justamente dentro do círculo brilhante de luz. Então, impulsivamente, curvou-se até quase o chão.

– Vigorosamente – disse.

Ela não conseguia parar de olhar para ele, sentado sobre um dos pés, com o outro estendido para manter o equilíbrio, os músculos de suas pernas fortes tensos sob o pano das calças, as costas eretas, os cotovelos apoiados firmemente nos joelhos.

– Agora com simplicidade – ele repetiu com um gesto das mãos carnudas. – Pense no ferreiro trabalhando o dia inteiro sob o sol. Trabalhando tranquilamente, sem preocupações.

Ela não podia olhar para o piano. A luz iluminava os pêlos nas costas das mãos estendidas dele, fazia brilhar as lentes dos óculos.

– Do começo ao fim – ele ordenou. – Agora!

Ela sentiu que sua medula óssea se esvaziava e não havia mais sangue em seu corpo. O coração, que durante toda a tarde golpeará contra o peito, de repente estava morto. Ela o via, cinza, murcho e arrepiado nos cantos, como uma ostra.

O rosto dele parecia vibrar no espaço, aproximando-se no mesmo ritmo da pulsação das veias nas têmporas. Ela retraiu-se, baixou os olhos para o piano. Seus lábios tremiam como geléia, lágrimas silenciosas pingaram sobre as teclas brancas.

– Não posso – ela suspirou. – Não sei por quê, mas simplesmente não posso. Não posso nunca mais.

O corpo tenso dele relaxou e, estendendo a mão para o lado, levantou-se. Ela apanhou as músicas e passou correndo por trás dele.

O casaco. As luvas e galochas. Os livros da escola e a pasta que ele dera a ela no seu aniversário. Tudo o que pertencia a ela na sala silenciosa. Rapidamente, antes que ele pudesse falar.

O conto termina como anunciado, com a fuga de Frances Bienchen da aula de piano, uma fuga atrapalhada que faz com que ela siga para casa na direção contrária, mas ainda assim uma fuga bem-sucedida, no sentido de preservar a saúde emocional da jovem e poupá-la de mais frustrações em relação ao seu desempenho.

3.4.1 Vida e obra: Carson McCullers como *Wunderkind*

Acessando biografias de Carson McCullers, descobrimos alguns fatos que podem e foram relacionados por muitos críticos ao conto “*Wunderkind*”. Em primeiro lugar, consta que a mãe de Carson McCullers recebeu sinais de que sua filha seria uma prodígio, o que pode ter alimentado certa expectativa materna em relação ao desenvolvimento da filha em algum campo artístico. Carson McCullers dedicou-se ao piano por muitos anos durante a adolescência, sob orientação de sua professora Mary Tucker. Quando o marido de Tucker foi transferido de cidade, as aulas foram interrompidas, e isso pode ter causado um grande sentimento de perda na aluna brilhante, como especulam alguns de seus críticos.

Paralelamente, Carson McCullers decidiu que trocaria a carreira de pianista concertista pela carreira de escritora e perseguiu este sonho com fervor durante toda a sua vida. Entre os motivos para a desistência do piano, além da transferência de sua professora de piano para outra localidade, devemos considerar também que a própria Carson McCullers pode ter chegado à conclusão de que não teria preparo físico e mesmo o talento suficiente para tornar-se uma pianista devido à sua saúde frágil. Nessa chave, o conto “*Wunderkind*” poderia ser lido como um conto sobre o fracasso pessoal da própria autora. Tal visão aparece nos comentários de sua principal biógrafa, Virginia Spencer Carr, em *Understanding Carson McCullers*, quando Carr considera “Sucker” e “*Wunderkind*” como adolescentes que ainda não estão prontos para a vida adulta. Para Carr, Frances, de “*Wunderkind*” percebe que ela mesma não era mais uma criança prodígio enquanto seu professor, o sr. Bilderbach resiste a admitir que o talento da aluna não é promissor, já que esse professor a ama. “Through her teacher, Frances

Ao atravessar o vestibulo, não pôde deixar de olhar as mãos dele, afastadas do corpo, que ele apoiara contra a porta do estúdio, relaxado e sem nenhum propósito. Bateu a porta com firmeza. Arrastando os livros e a pasta, ela desceu correndo os degraus de pedra, virou-se na direção errada e apressou-se pela rua, que tinha se transformado numa confusão com o barulho, as bicicletas e as brincadeiras das outras crianças. (MCCULLERS, 1993, p. 90, 91, 92)

becomes aware not only of her own musical ineptitude, but also of her evolving sexuality.”¹⁶⁷
(CARR, 1990, p. 134)

Creio que o diálogo com a teoria mimética enriquece a leitura desse conto, evitando essa ligação direta entre vida e obra e norteadando nosso olhar para outros problemas mais complexos ligados a essa narrativa. Mesmo que uma aluna não seja um prodígio ao piano, ela pode, sob o estímulo de seus professores, desenvolver bem seus talentos e alcançar níveis de prazer com sua performance e de desenvolvimento na música. Além disso, um olhar que considere tanto as questões miméticas quanto as questões de gênero cabe como uma leitura interessante, já que há uma comparação entre Frances e seu colega Heime, que recebe estímulos e elogios positivos da parte de seus professores. Essa questão é pertinente aqui quando pensamos no problema das mulheres artistas, que precisam desbravar contextos tradicionalmente organizados e dominados por homens e se desenvolver enfrentando não apenas os dramas das relações miméticas e os sentimentos baixos da zona sombria da mediação tais como inveja e ciúme, rancor, raiva e ressentimento da parte de homens e mulheres, mas também precisam de força interior e confiança para continuar trabalhando e de equilíbrio emocional face a situações adversas.

Mesmo sabendo que tanto homens quanto mulheres estão sujeitos aos enredamentos na reciprocidade violenta, um olhar orientado para as questões de gênero reconhece que a arena de conflitos vivenciados por homens e mulheres é diferente, no sentido que as mulheres desbravam um mundo socialmente hostil aos seus talentos. Tais questões ficarão mais claras nas próximas análises, mas também ecoam a vida pessoal de Carson McCullers e suas dificuldades como escritora em um contexto predominantemente masculino.

Se pensarmos que socialmente os homens “dominam tudo menos o clima”, como disse Virginia Woolf, mas comportam-se de forma agressiva, protegendo essa autoimagem que construíram para si, e que depende de enxergar as mulheres como espelhos que duplicam os homens de tamanho como Woolf comenta em *A Room*, e se considerarmos que toda uma estrutura social foi erguida sob o preconceito de gênero, adicionar na equação a teoria mimética significa destacar que as mulheres, nos dramas da mediação estão também em desvantagem, porque ao exporem seus talentos, são muitas vezes vistas como ameaçadoras e ameaças a essa autoimagem masculina de superioridade. A inveja masculina, nesse contexto, é potencialmente mais violenta, como será discutido a seguir, pois para proteger sua própria autoimagem, os homens são capazes de silenciar e de inclusive extinguir a existência das

¹⁶⁷ Tradução: “Através de seu professor, Frances torna-se consciente não apenas de sua inaptidão musical, mas também de sua sexualidade incipiente”. (CARR, 1990, p. 134)

mulheres (ou dos representantes do “feminino”) de seu campo de visão, como fica evidente nos contos analisados a seguir, se levarmos em conta o desejo metafísico, nos contos “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen The Wind”.

Nesta chave, considero o conto “*Wunderkind*” um conto dramático, pois nele, o potencial desenvolvimento artístico de uma jovem pianista é arruinado através de comentários irônicos e subentendidos que sempre colocam em cheque sua performance, ao invés de avaliar seus reais progressos e de fortalecer a confiança da aluna em si mesma.

3.5 “Instant of the Hour After”: o álcool no subsolo

Tiñes mis días de fatal melancolía
Eres el hacha que astilló toda mi vida
Premeditada y divina

Aterciopelados, “Maligno”

Em *The Girard Reader* (1996), pontua-se que René Girard promoveu um simpósio na Universidade Johns Hopkins, enquanto ocupava a cadeira de *Romance Languages*, que foi importante para a emergência da teoria crítica na América. Em outubro de 1966, Girard, com Richard Macksey e Eugenio Donato, organizou uma conferência internacional chamada “*The Languages of Criticism and the Sciences of Man*” que incluía participantes célebres como Roland Barthes, Jacques Derrida, Lucien Goldman, Jean Hyppolite, Jacques Lacan, George Poulet, Tsvetan Todorov, Jean-Pierre Vernant, entre outros. Neste evento, Derrida apresentou seu famoso ensaio “*La structure, le signe, et le jeu dans le discours des sciences humaines*” (*A estrutura, o signo e o jogo nas ciências humanas*). Tal texto confirma para Girard que Derrida era um crítico digno de reconhecimento, e Girard considerou o subsequente ensaio de Derrida, “*La Pharmacie de Platon*” (“*A farmácia de Platão*”) particularmente significativo. Girard desenvolve o aspecto do *pharmakós* ou do bode expiatório da análise de Derrida de escrita/veneno situando o *pharmakós*/bode expiatório dentro da história e do espectro social atual sem restringir os termos aos domínios da linguagem e da intertextualidade como fez Derrida. (WILLIAMS, 1996, p. 7)

Esse diálogo entre Derrida e Girard fica ainda mais interessante no caso de Carson McCullers, considerando o ensaio de Ellen Lansky, “Miss Amelia’s Pharmacy: Carson

McCullers and the Influence of Alcohol” (LANSKY, *In: WITT*, 2008, p. 61-75). Ellen Lansky retoma o trabalho de Derrida no ensaio *A farmácia de Platão* relacionando-o com a própria Carson McCullers, definida como uma escritora e também como uma produtora e promotora de desejos *queer* e de corpos *queer*, e uma consumidora de sherry e bourbon, que poderia ser compreendida como uma “female *pharmakeus* – a user and manipulator of the *pharmakon*”.¹⁶⁸(LANSKY, *In: WITT*, 2008, p. 62) A imagem de consumidora e de manipuladora de um *pharmakon* vem da personagem Miss Amelia Evans, da novela *The Ballad of the Sad Café*. O texto de Lansky pode ser relacionado com uma cadeia de significados que os textos de Derrida, de Girard e de McCullers podem manter entre si, se considerarmos os significados, associações e relações em torno do álcool, da escrita e das relações miméticas.

Em setembro de 1934, Carson McCullers ainda é Lula Carson Smith e reúne toda a sabedoria de seus dezessete anos para viajar deixando Savannah, Georgia, por navio a vapor para Nova York, uma viagem que só foi possível com a venda de um diamante e um anel de esmeralda da família. (CARR, 1975, p. 569) Assim que chega em Nova York, Lula Carson Smith perde seu dinheiro e é obrigada a fazer serviços temporários para guardar dinheiro e poder estudar escrita criativa nas Universidades de Columbia e de Nova Iorque. Ela vive primeiro em *Parnassus Club*, depois no *Three Arts Club*. Enquanto isso, dia 2 de novembro, Reeves McCullers completa três anos de alistamento como soldado e se realista para mais três anos. Por ser amigo próximo de Peacock, Reeves conhece a família Smith e a senhora Smith o recebe afetosamente, como recebeu Peacock. (CARR, 1975, p. 569)

O sonho de Carson começa a tomar forma em fevereiro de 1935, quando ela se matricula nos cursos de escrita criativa da Universidade de Columbia. Em junho, no final do semestre, Carson volta para Columbus, sua cidade natal, e trabalha por um curto período no *Columbus Ledger*. Sua família é forçada a se mudar depois que um incêndio atinge a casa dos Smiths da Starke Avenue, e esperar dois meses para retornar à casa. Durante o verão de 1935, Carson conhece Reeves através de Peacock, e eles tornam-se três amigos. Apesar de Carson ter escrito muito durante todo o verão, a maior parte de seu trabalho dessa fase permaneceu não publicado durante o tempo em que ela esteve viva. Em setembro, mais uma vez na cidade de Nova York, ela se matricula na Square College of New York University, e estuda escrita criativa por dois semestres com Sylvia Chatfield Bates (CARR, 1975, p. 569), que escreveu

¹⁶⁸ Tradução: “uma *pharmakeus* feminina – uma consumidora e manipuladora do *pharmakon*” (LANSKY, *In: WITT*, 2008, p. 62)

comentários críticos interessantes após os contos de Carson, também publicados na coleção póstuma *The Mortgage Heart*¹⁶⁹(1972).

O conto a seguir, “Instant of the Hour After”, publicado pela *Redbook*, em outubro de 1971, foi escrito durante essa época de estudo de escrita criativa com Sylvia Chatfield Bates, em 1935, e será analisado como exemplo de um conhecimento sobre os efeitos do álcool nas relações pessoais por parte de McCullers, que será desenvolvido em profundidade no conto “Who Has Seen the Wind?”. Entre esses dois contos, “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen the Wind?”, Carson escreve uma de suas obras primas em 1941, “The Ballad of the Sad Café”.

Com todo o cuidado possível que um crítico pode ter ao falar de pessoas reais que ele não conheceu e das quais tenta se aproximar através de textos de ficção e de não ficção, podemos dizer com segurança que o álcool fazia parte da vida de Carson McCullers e da vida de Reeves McCullers. Por motivos de espaço e também porque relacionar vida e obra exige um trabalho de profunda investigação biográfica (e bibliográfica), não aprofundarei aqui o tema da relação de Carson McCullers com a bebida de forma prosaica e descuidada. Cito, no entanto, que o pai de Carson McCullers consumia álcool, a mãe de Carson McCullers defendia o consumo de bebidas alcoólicas e tanto Carson quanto Reeves bebiam muito, segundo testemunhas, amigos e biógrafos da escritora.

Uma investigação mais profunda a respeito da relação entre conflitos miméticos, violência e o consumo de bebidas alcoólicas também caberia aqui, especialmente se pensarmos que originalmente o termo codependência designava parceiros de alcoolistas que acabavam completamente envolvidos com o vício de seus esposos e esposas, de forma a tornarem-se enredados em dinâmicas adoecidas que envolviam cuidar de alcoolistas. Posteriormente, o termo passou a abarcar pessoas que possuíam comportamentos codependentes em suas relações pessoais e/ou profissionais. Tal comentário é importante aqui porque podemos relacionar certas dinâmicas e conflitos interpessoais com as dinâmicas de parceiros codependentes com parceiros narcisistas, como estudado por muitos psicólogos e psicanalistas renomados.¹⁷⁰ Não nos aprofundaremos neste assunto aqui, mas a própria análise dos próximos contos caminha na direção da investigação da mecânica de certos conflitos que envolvem atores codependentes e atores narcisistas.

¹⁶⁹ Traduzida por Adriana Oliveira como *O coração hipotecado* (Novo Século, 2010).

¹⁷⁰ Um exemplo desse tipo de estudo é o livro de Ross Rosenberg, *The Human Magnet Syndrome: Why we love people who hurt us* (2013).

Os contos “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen the Wind?” possuem, ao lado dos contos “A Domestic Dilemma”, “The Sojourner” e da novela “The Ballad of the Sad Café”, a presença do álcool.¹⁷¹ Mas em cada um de seus textos, o álcool muda de significado.

Carson McCullers usa o álcool para falar de violência (“Instant of the Hour After”, “Who Has Seen the Wind?”), de contemplação e fraternidade (“The Ballad of the Sad Café”) e de perdão (“The Sojourner” e “A Domestic Dilemma”). Por um lado, McCullers explora a ambivalência do álcool como veneno e ligado à vaidade, ao orgulho, ao ódio e às relações miméticas em “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen the Wind?”. Por outro lado, McCullers retrata as facetas mais sutis e positivas do efeito do álcool em “The Ballad of the Sad Café”, com o uísque da srta. Amélia, em que o álcool é comparado a um remédio curativo que conduz à contemplação.

The whiskey they drank that evening (two big bottles of it) is important. Otherwise, it would be hard to account for what followed. Perhaps without it there would never have been a café. For the liquor of Miss Amelia has a special quality of its own. It is clean and sharp on the tongue, but once down a man it glows inside him for a long time afterward. And that is not all. It is known that if a message is written with lemon juice on a clean sheet of paper there will be no sign of it. But if the paper is held for a moment to the fire then the letters turn brown and the meaning becomes clear. Imagine that the whiskey is the fire and that the message is that which is known only in the soul of a man – then the worth of Miss Amelia’s liquor can be understood. Things that have gone unnoticed, thoughts that have been harbored far back in the dark mind, are suddenly recognized and comprehended. A spinner who has thought only of the loom, the diner pail, the bed, and then the loom again – this spinner might drink some on a Sunday and come across a marsh lily. And in his palm he might hold this flower, examining the golden dainty cup, and in him suddenly might come a sweetness keen as pain. A weaver might look up suddenly and see for the first time the cold, weird radiance of midnight January sky, and a deep fright at his own smallness stop his heart. Such things as these, then, happen when a man has drunk Miss Amelia’s liquor. He may suffer, or he may be spent with joy – but the experience has shown the truth; he has warmed his soul and seen the message hidden there.¹⁷² (MCCULLERS, 2001, p. 403)

¹⁷¹ A escolha por analisar “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen the Wind?” juntos se justifica por serem textos que deflagram as rivalidades miméticas e a zona sombria da mediação no espectro das relações amorosas violentas, por isso estão no capítulo III. Já “A Domestic Dilemma” e “The Sojourner” fazem parte do capítulo V, “Da redenção” porque mostram os temas fraternos que McCullers consegue desenvolver também quando aborda o tema do álcool.

¹⁷² Tradução: É importante falar das duas garrafas grandes de uísque que beberam naquela noite; caso contrário, seria difícil avaliar o que aconteceu depois. Talvez porque, sem o uísque, o Café não teria existido. O uísque da Srta. Amélia tem uma qualidade peculiar: é limpo e penetrante na língua, mas, depois de bebido, continua a arder por dentro durante muito tempo. E isso não é tudo. Todo mundo sabe que, se uma mensagem for escrita numa folha de papel com sumo de limão, não ficará nenhum sinal dela. Mas, se o papel for exposto ao fogo durante um momento, as letras tornam-se castanhas e a mensagem começa a clarear. Imagine-se que o uísque é o fogo e que a mensagem é aquilo conhecido somente pela alma de um homem; então pode-se compreender o valor do uísque da Srta. Amélia. Coisas que acontecem em segredo, pensamentos perdidos no fundo escuro da mente subitamente são reconhecidos e compreendidos. Um fiandeiro que durante a semana pensou apenas nos teares, na marmitta do almoço, na cama e nos teares outra vez, no domingo esse fiandeiro bebe um pouco e de repente tropeça num lírio silvestre. E toma esse lírio nas mãos, e fica contemplando a delicada corola dourada, e

Em “Ballad”, o álcool também está presente nos remédios caseiros que a srta. Amélia produzia para os moradores da cidade. A abertura do café também está ligada ao álcool, quando Amélia serve seu uísque aos moradores da cidade não mais pela porta dos fundos. O próprio espaço do café, onde os moradores da cidade se encontram e se divertem evoca o valor da vida comunitária e da compaixão. Por fim, a autora retrata o álcool ligado ao tema do perdão e da compaixão em “A Domestic Dilemma” e “The Sojourner”.

Nesta análise, veremos como McCullers, ainda uma aprendiz de escritora, aborda o tema do álcool e a violência em “Instant of the Hour After” e os comentários de sua professora Sylvia Chatfield Bates, que corrigia seus textos quando ela estudava escrita criativa na New York University.

Antes das duas análises, porém, torna-se importante revisar o tema do *desejo mimético* e posteriormente o tema do *desejo metafísico* discutidos por Girard. Em *Mentira romântica*, Girard discute a fundo o desejo mimético, mostrando os perigos de considerar que nosso desejo é autônomo e não mediado por outros. Ignorar o modelo na constituição de si mesmo é um erro, uma distorção da percepção que pode afundar uma pessoa ainda mais na rivalidade com o outro, já que quanto mais compreendermos como funciona a mediação interna, mais estaremos potencialmente “convertidos” no sentido de evitar conflitos com nossos modelos. Girard adverte-nos sobre essa questão a seguir:

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. (GIRARD, 2009, p. 39-40)

Depois de esclarecer mais uma vez a importância de tomarmos consciência sobre a mediação, sobre o desejo mimético e, em suma, sobre o fato de que nos constituímos a partir do outro, torna-se importante ressaltar que os sentimentos dos personagens Marshall (em “Instant of the Hour After”) e de Ken Harris (em “Who Has Seen the Wind?”) de ciúme e inveja dos outros – Marshall expressa hostilidade por Phillip e devaneia sobre Joyce, e Ken Harris é hostil com todos que encontra – estão também retratando a mediação interna. Girard esclarece essa questão na seguinte passagem: “Não desconfiamos, por exemplo, de que o

subitamente sente-se tomado por uma doçura tão pungente quanto uma dor. Ou um tecelão que de súbito olha para o alto, e pela primeira vez percebe a fria e misteriosa transparência de um céu de janeiro, e sente então um estremecimento ao pensar na sua pequenez. Coisas assim acontecem quando um homem bebe o uísque da Srta. Amélia. Ele pode sofrer ou consumir-se de prazer, mas a experiência revelou a verdade, aqueceu sua alma e o fez ver a mensagem oculta nela. (MCCULLERS, 1993, p. 21-22)

ciúme e a inveja, tal como o ódio, não passam de nomes tradicionais dados à mediação interna, nomes que escondem de nós, quase sempre, sua verdadeira natureza”. (GIRARD, 2009, p. 35) O pensador francês explicita:

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 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. (GIRARD, 2009, p. 34)

Girard prossegue:

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 denegrado 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. (GIRARD, 2009, p. 34-35)

Sobre o desejo metafísico, o desejo que o sujeito nutre pelo *ser* do modelo, por ser quem seu modelo é, Girard afirma: “O desejo segundo o *Outro* é sempre o desejo de ser um *Outro*”. (GIRARD, 2009, p. 109) É interessante como nos contos violentos de McCullers, “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen the Wind?”, quase não há prazer sensual ou sexual. São também os contos em que podemos perceber com muita clareza a mediação interna e suas dinâmicas, o *desejo metafísico* assolando os personagens, que estão mergulhados em vaidade, orgulho, inveja. Girard comenta que o prazer sexual vai desaparecendo progressivamente conforme a doença ontológica se agrava.

No desejo, o “físico” e o “metafísico” variam sempre à custa um do outro. Essa lei representa 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. (GIRARD, p. 113-114)

Nos dois contos analisados a seguir, o prazer sexual é muito vago, inscrito mais nos gestos da mulher ao acariciar Marshall (“Instant of the Hour After”) e na companhia que Marian faz a Ken Harris quando estão juntos na cama (“Who Has Seen the Wind?”). O álcool está presente nas duas histórias, e, não por coincidência, os dois personagens masculinos que estão mergulhados no *desejo metafísico* falam de escritores. Marshall sente ciúmes de Phillip, um amigo do casal (que segundo Marshall parece, pelo modo de falar, alguém que só lê George Moore e G.K. Chesterton) e Ken Harris está obsessivo por tornar-se um grande escritor. Girard observa: “O álcool, os entorpecentes, a dor física muito intensa, os excessos eróticos podem destruir ou embotar o desejo”. (GIRARD, 2009, p. 304)

Girard afirma que “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”. (GIRARD, 2009, p. 219) O que Girard ressalta aqui é o trabalho interior do escritor de superar o próprio orgulho, os próprios movimentos violentos em relação a seus modelos. “A superação é o fruto de uma luta interior cujos vestígios ficam sempre no próprio romance.” (GIRARD, 2009, p. 219)

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 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. (GIRARD, 2009, p. 221)

Vejamos como nos contos de McCullers o gênio romanesco pode ser identificado e como a autora parece conhecer perfeitamente o *desejo metafísico* e suas dinâmicas.

O título do conto “Instant of the Hour After” (1971)¹⁷³ remete obviamente ao tempo. No entanto, não temos nesta história a ilustração do tempo que passa, da instabilidade da vida. É justamente o tempo estagnado, o tempo que demora para passar que é evocado no conto. A sensação de tempo parado é reforçada pela restrição da cena a um mesmo espaço.

¹⁷³ “Instant of the hour after” foi publicado pela *Redbook* em 1971, e traduzido como “O instante da hora seguinte” por Adriana Oliveira na coleção póstuma *The Mortgaged Heart*, traduzida como *O coração hipotecado* (Novo Século, 2010)

Não há muitos acontecimentos nem muitos personagens na história, apenas um casal dentro de uma casa que acabou de receber uma visita e está retornando à rotina da vida a dois. Philip, o amigo do casal já havia saído quando o conto começa. Trata-se de um conto curto, de apenas seis páginas, mas que traz para os leitores e leitoras uma sensação de tempo e espaço sufocantes. O conto começa com uma mulher acariciando a cabeça de seu parceiro e o clima de afeto da descrição é interrompido por uma frase insólita dele, que está aparentemente bêbado:

Light as shadows her hands fondled his head and then came placidly to rest; the tips of her fingers hovered on his temples, throbbed to the warm slow beat inside her body, and her palms cupped his hard skull.
 “Reverberating va-cuity,” he mumbled so that the syllables lollopped ponderously into each other.¹⁷⁴(MCCULLERS, 1987, p. 40)

De início, o conto não traz nenhuma referência sobre os nomes dos personagens, onde moram, o que fazem, quais são os seus desejos, necessidades e expectativas. O leitor é quase traído em sua expectativa por afeto, pois a cena das mãos de uma mulher acariciando a cabeça de um homem, que evoca esse afeto, é cortada por uma afirmação sem sentido que não conduz ou engaja o ouvinte a uma resposta ou a um diálogo.

Em seguida, McCullers reproduz esse mesmo procedimento, contrastar uma cena sensual e delicada, uma cena que chama a atenção para sensações físicas e com afirmações estranhas, desta vez, incluindo uma troca de frases entre os dois:

She looked down at his lax, sound body that stretched the length of the couch. One foot – the sock wrinkled around the ankle – hung limp over the edge. And as she watched his sensitive hand left his side and crept up drunkenly to his mouth – to touch his lips that had remained pursed out and loose after his words. “Immense hollowness –” he mouthed behind his feeling fingers.
 “Enough out of you tonight – my darling,” she said. “The show’s over and the monkey’s dead.”¹⁷⁵(MCCULLERS, 1987, p. 41)

¹⁷⁴ Tradução: Leves como a sombra, as mãos dela acariciaram sua cabeça e então descansaram placidamente. As pontas de seus dedos movimentavam-se nas têmporas dele, pulsavam com a batida lenta e aquecida de seu corpo, e as palmas dela tocavam sua cabeça.

– Reverberante vácuo – ele murmurava, de forma que as sílabas reclinavam-se pesadamente umas sobre as outras. (MCCULLERS, 2010, p. 78)

¹⁷⁵ Tradução: Ela olhou para o corpo dele, forte e relaxado, estendido por todo o sofá. Um pé – a meia enrugada no tornozelo – pendia sem energia pela beirada. E enquanto ela o observava, a delicada mão dele deixou o lado de seu corpo e deslizou trêmula até a boca – para tocar os lábios que permaneciam frouxamente franzidos após suas palavras.

– Imenso vazio – ele balbuciou por trás de seus dedos ternos.

– Você já fez o suficiente esta noite, querido – ela respondeu. – O espetáculo acabou, e o macaco está morto. (MCCULLERS, 2010, p. 78)

Não sabemos ainda, como leitores, muito bem o que está acontecendo, mas já temos a impressão de desarmonia. Um homem é acariciado e consegue apenas dizer frases sobre a vacuidade e o vazio, como se não se afetasse emocionalmente por aquele gesto de carinho. Tudo indica que ele está alcoolizado, mas não temos certeza ainda. A mulher censura suas frases insólitas mas essa censura não será acatada.

A narrativa passa para a descrição do apartamento do casal, que começava a esfriar porque o aquecedor havia sido desligado há uma hora atrás. A mulher olha para o relógio, que marca uma hora da manhã e pensa que de qualquer forma naquele horário não fazia muito calor. Sem correntes de ar, faixas de fumaça paravam próximas do teto, reforçando no leitor uma sensação de aprisionamento.

A mulher passa o olhar pela garrafa de uísque e vê as peças confusas de xadrez em cima da mesa de cartas, repara num livro que estava virado para baixo no chão e em uma folha de alface também no chão, no canto, que Marshall (pela primeira vez sabemos seu nome) havia perdido quando sacudiu seu sanduíche. A descrição desoladora do apartamento termina com pequenas pontas de cigarro e fósforos usados espalhados pelo chão. A mulher desdobra um cobertor no sofá e sugere que Marshall se cubra, argumentando que ele é sensível a correntes de ar. Esse gesto de cuidado não surte um efeito de gratidão ou contentamento.

Dessa vez, o narrador é direto: “His eyes opened and stared stolidly up at her – blue-green, the color of the sweater he wore”.¹⁷⁶(MCCULLERS, 1987, p. 41) Para quebrar esse efeito de frieza, McCullers prossegue com o narrador dizendo que um dos olhos de Marshall tinha frágeis fibras de rosa, o que de certa forma dava a ele a aparência ingênua de um coelhinho da Páscoa. Como leitores, não sabemos se ficamos tristes com Marshall ou se rimos da descrição dos olhos vermelhos de coelho. As frases evocam emoções contrastantes no leitor, lembrando o estilo dos escritores russos e a mistura entre o trágico e o cômico que eles promoveram em sua prosa.

Em seguida, o narrador comenta que Marshall sempre parecera ter menos que vinte anos, largando a cabeça nos joelhos dela com seus cabelos negros. De novo, temos uma suavização: o apelo ao corpo e aos estímulos sensuais e a evocação de afeto da imagem da cabeça de Marshall sobre os joelhos da mulher. Mas o desprezo vai continuar no diálogo dos dois sobre a visita de Phillip ao apartamento do casal:

¹⁷⁶ Tradução: Os olhos dele se abriram e a fitaram indiferentes – verde-azulados, a cor do suéter que ele vestia. (MCCULLERS, 2010, p. 79)

“Vacant majesty –”

As he spoke his eyelids drooped until the eyes beneath had been narrowed to a slit that seemed to sneer at her. And she knew with a sudden start that he was not as drunk as he pretended to be.

“You needn’t hold forth any longer”, she said. “Phillip’s gone home and there’s just me.”

“It’s just the na-a-ture of things – that such a viewpoint – view” ¹⁷⁷(MCCULLERS, 1987, p. 41)

A percepção da mulher sobre Marshall não estar tão bêbado quanto ele fingia estar cria uma sensação desconfortável no leitor. Por qual motivo Marshall fingiria que estava mais bêbado do que realmente estava? Qual a necessidade dessa performance? No contexto de um casal que tem uma visita, provavelmente para afastar o visitante, ou, ao menos é isso o conto parece indicar.

A parceira de Marshall começa a comentar os episódios da noite e nós, como leitores, ficamos sabendo que uma situação constrangedora entre o casal e o visitante aconteceu. Para a mulher, Phillip foi para casa porque Marshall o fez sair, e ao dizer isso, vem à sua mente a imagem de Phillip se curvando para recolher as pontas de cigarro e jogá-las no lixo, com um corpo pequeno, ágil e olhos calmos, e ficamos sabendo que o visitante lavou a louça que o casal sujou, e queria varrer o chão, mas foi impedido pela mulher. Todas essas informações, juntas, criam uma impressão de boa vontade da parte de Phillip, que, como acontece quando visitamos amigos que não conseguem manter suas casas limpas, se prontificou a ajudá-los a manter o lugar minimamente arrumado, num gesto de amizade e cuidado.

As falas de Marshall parecem evasivas até aqui. O diálogo a seguir vai revelando aos poucos alguns sentimentos hostis de Marshall em relação a Phillip. Esses sentimentos e julgamentos não parecem bem fundamentados ou baseados em nenhuma ação concreta e perturbadora que Phillip possa ter executado. Então, vamos percebendo que é Marshall quem está coberto de raivas e antipatias secretas pelo visitante.

“He’s a – started Marshall.

“Seeing *you* – and how tired I was – he even offered to pull out the couch and get you to bed.”

“A cute procedure –” he mouthed.

“I made him run along.” She remembered for a moment his face as she shut the door between them, the sound of his footsteps going down stairs, and the feeling – half of

¹⁷⁷ Tradução: – Glória vazia...

A falar, suas pálpebras se estreitaram em fendas que pareciam desdenhar dela. E ela entendeu, de sobressalto, que ele não estava tão bêbado quanto fingia estar.

– Você não precisa mais levar isso adiante – ela pronunciou. – Phillip já foi para casa, só eu estou aqui.

– Está na na-a-tureza das coisas... que tal ponto de vista... de vista...

pity for loneliness, half of warmth – that she always felt when she listened to the sounds of others going out into the night away from them.

“To listen to him – one would think his reading were rigidly narrowed to – to G. K. Chesterton and George Moore,” he said, giving a drunken lilt to the words. “Who won at chess – me or him?”

“You, she said. “But you did your best work before you got so drunk.”

“Drunk –” he murmured, moving his long body laxly, changing the position of his head. “God! your knees are bony. Bo-ony!”¹⁷⁸ (MCCULLERS, 1987, p. 41)

No diálogo acima, a mulher conta que Phillip ofereceu-se para abrir o sofá e colocar Marshall para dormir. Ao saber dessa oferta, Marshall não fica feliz, não expressa gratidão e ironicamente chama o gesto de Phillip de “cute procedure” (MCCULLERS, 1987, p. 41), ou seja, de um “procedimento fofo”. A mulher faz Phillip sair, e depois de fechar a porta, e ouvir os passos da visita indo embora, sente solidão e ao mesmo tempo uma sensação de acolhimento por ficar apenas com Marshall. Parece que a relação dos dois tem também momentos felizes e calorosos, mas a essa altura, nós, enquanto leitores, não podemos precisar. Marshall ataca Phillip verbalmente, insinuando que o modo de falar de Phillip dá a impressão de que ele só lia Chesterton e George Moore, como se conhecer esses autores fosse um demérito e não uma qualidade, o que já indica o comportamento subterrâneo do invejoso.

De forma mais atenuada do que em “Who Has Seen the Wind?”, este conto, “Instant of the Hour After”, também trabalha sobre o tema do desejo metafísico. A raiva infundada que Marshall sente de Phillip parece indicar que Marshall não se sente bem na própria pele e que conviver com uma pessoa educada, solícita e bem articulada como Phillip o inquieta. Aqui, ainda que Marshall não queira ser Phillip, sua irritação com a visita sugere inveja e ciúme.

A reclamação de que os joelhos da mulher são ossudos não ecoa afeto e cuidado e sugere não uma simples constatação de um fato ou de um dado real, mas a violência gratuita e extrema típica dos relacionamentos abusivos. Há uma relação muito próxima entre os contos “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen the Wind?”, pois ambos abordam o tema da

¹⁷⁸ Tradução:

– Ele é um... – Marshall começou.

– Vendo você... e como eu estava cansada... ele até se ofereceu para puxar o sofá e levar você para cama.

– Que gesto adorável... – ele balbuciou.

– Eu o fiz ir embora.

Ela se lembrou por um instante do rosto dele enquanto ela fechava a porta entre eles, o som de seus passos descendo as escadas, e a sensação – metade solidão, metade entusiasmo – que ela sempre tinha ao escutar os barulhos dos outros se afastando deles pela noite.

– Quem o escuta, pensa que ele lê apenas... G. K. Chesterton e George Moore – ele disse, dando uma cadência embriagada às palavras. – Quem ganhou no xadrez... eu ou ele?

– Você – ela respondeu. – Mas você jogou melhor antes de ficar tão bêbado.

– Bêbado... – ele resmungou, mexendo frouxamente seu corpo comprimido, mudando a posição da cabeça. – Deus! Seus joelhos são ossudos. Ossu-dos. (MCCULLERS, 2010, p. 80)

violência psicológica entre os casais, mas enquanto o primeiro conto esboça de forma mais contida esse território do relacionamento abusivo, ressaltando o amargor da convivência com um parceiro agressivo, o segundo conto deflagra suas consequências em um nível extremo.

Voltemos então a esse território sombrio. A mulher comenta que tinha certeza de que Marshall entregaria o jogo de xadrez fazendo um movimento idiota com a rainha, e Marshall responde com uma frase desconectada, sem ligação com esse comentário: “Lousy smile” – he mumbled. “Granted about the mountain. Joyce climbed laboriously – O-O-Ok – but when he reached the top – top reached – ” ¹⁷⁹ (MCCULLERS, 1987, p. 42) A menção a um dos maiores escritores modernos evoca a vontade de escalar o cume, de chegar ao topo da montanha, de forma mais simplória, de alcançar a glória como escritor, de atingir um nível de excelência na arte literária que talvez fosse o sonho de Marshall, mas que com certeza era o sonho de Ken Harris, o escritor de “Who Has Seen the Wind?”. ¹⁸⁰

Acariciando o queixo do companheiro, a mulher lhe diz que ele não aguenta beber daquele modo. Marshall continua com seus devaneios sem sentido e ela prossegue ordenando que ele fique quieto: “Hush, she said. “You’ve talked about that long enough. You get on one subject and go on and on ad infinitum. And don’t land anywhere”. ¹⁸¹(MCCULLERS, 1987, p.42) A resposta de Marshall ecoa novamente o infernal subsolo dostoiévskiano: “A crater –” he breathed huskily. “And at least after the immensity of his climb he could have expected – some lovely leaps of Hell fire – some –” (MCCULLERS, 1987, p. 42)

No próximo diálogo, todos os elementos são reunidos: o desconforto da mulher, o mal-estar com o visitante, a raiva infundada de Marshall contra Phillip que, educado, prestativo e conhecedor de Chesterton e George Moore, pode ter despertado sua inveja:

¹⁷⁹ Tradução: -- Sorriso abominável... – ele murmurou. Com certeza em relação à montanha. Joyce a escalou arduamente... tudo bem... mas quando ele alcançou o cume...cume alcançado... (MCCULLERS, 2010, p. 80)

¹⁸⁰ Não podemos nos estender em dados biográficos, mas não podemos também ignorar o fato de Reeves McCullers, o marido de Carson McCullers, também ter tido o sonho de ser escritor. Reeves não escreveu nem publicou nenhum trabalho e envolveu-se com o vício em álcool enquanto sua esposa, que também bebia muito, alcançou um reconhecimento literário imprevisto aos 23 anos (com o sobrenome do marido) através de seu primeiro romance, *The Heart is a Lonely Hunter*. Reeves McCullers convida Carson a cometer suicídio duplo e termina tirando a própria vida, deflagrando o intenso sofrimento que ele deve ter sofrido ao viver à sombra do sucesso da esposa sem conseguir se manter em um emprego estável ou construir uma carreira para si além da carreira militar, na qual ele foi muito bem-sucedido e reconhecido durante a juventude. Dados biográficos sobre Reeves revelam seu esforço em sustentar Carson McCullers por um lado, e revelam episódios de violência física e psicológica que nos dão pistas sobre possíveis conflitos miméticos entre o casal.

¹⁸¹ Tradução: – Fique quieto – ela ordenou. – Você já falou sobre isso o bastante. Quando você pega um assunto, discorre sobre ele ad infinitum. E não chega a lugar algum. (MCCULLERS, 2010, p. 80)

Her hand clenched on his chin and shook it. “Shut up,” she said. “I heard you when you improvised on that so brilliantly before Phillip left. You were obscene. And I’d almost forgotten.”(MCCULLERS, 1987, p. 42)

A smile crept out across his face and his blue fringed eyes looked up at her. “Obscene? – Why should you put yourself in place of those symbols – sym –”

If it were with anyone but Phillip that you talk like that I’d – I’d leave you.”

“Immense va-cuity,” he said, closing his eyes again. “Dead hollowness. Hollowness, I say. With maybe in the ashes at the bottom a –”

“Shut up.”

“A squirming, fatbellied cretin.”¹⁸²(MCCULLERS, 1987, p. 42)

O narrador diz que a mulher percebeu que devia ter bebido mais do que ela mesma pensava, porque os objetos na sala pareciam apresentar um estranho sofrimento e todos os objetos vão lembrando uma pintura surrealista como *A persistência da memória*, de Salvador Dalí, com aqueles relógios amolecidos: “The butts of the cigarettes looked overmouthed and limp. The rug, almost brand new, seemed trampled and choked in design by the ashes. Even the last of the whiskey lay pale and quiet in the bottle.”¹⁸³(MCCULLERS, 1987, p. 42)

A imprevisibilidade da violência de Marshall, que está inscrita em suas atitudes irritantes (fingir que está mais bêbado do que realmente está, discursar indefinidamente sobre algum assunto, sem requerer a presença de outros participantes na conversa, responder um comentário da mulher com um devaneio, apontar que seus joelhos são ossudos, xingar a visita gratuitamente) eclode uma primeira vez depois de um comentário pessoal da mulher que sugere que ele poderia estar angustiado: “Does it relieve you any?” she asked with slow calm. “I hope that times like this –” She felt his body stiffen and, like an aggravating child, he interrupted her words with a sudden burst of unmelodic humming”.¹⁸⁴(MCCULLERS, 1987, p. 42-43)

¹⁸² Tradução: A mão dela apertou seu queixo e o sacudiu.

– Cale-se – ela repetiu. – Escutei você improvisar brilhantemente antes de Phillip sair. Você foi rude. E eu tinha quase esquecido.

Um sorriso arrastou-se através de seu rosto e seus olhos contornados de azul viraram-se para ela.

– Rude...? Por que você se colocaria no lugar daqueles símbolos... sim...

– Se você falasse desse jeito com qualquer um, menos com Phillip, eu deixava você.

– Imenso vácuo... – ele disse, fechando os olhos mais uma vez. – Vazio morto. Vazio, eu disse. Com, talvez, nas cinzas, no fundo um...

– Cale-se.

– Um cretino barrigudo, distorcido. (MCCULLERS, 2010, p. 81)

¹⁸³ Tradução: As pontas de cigarro pareciam frouxas e moles. O tapete, quase novo em folha, parecia pisado e sufocado pelas cinzas. Até o resto de uísque descansava pálido e quieto na garrafa. (MCCULLERS, 2010, p. 81)

¹⁸⁴ Tradução: “Isso alivia você de alguma forma? – ela quis saber com uma calma vagarosa. – Espero que momentos como esse...

Ela sentiu o corpo dele enrijecer-se e, como uma criança irritada, interrompeu as palavras dela com uma explosão repentina de zumbidos nada melancólicos. (MCCULLERS, 2010, p. 81)

A mulher tira a cabeça de Marshall de cima de suas coxas, se levanta e ordena que ele levante para tirar o sofá e arrumar a sala e Marshall cruza as mãos sobre o estômago e as deixa imóveis. A mulher lhe diz que ele é detestável e abre a porta do armário para pegar a roupa de cama.

É interessante como neste conto a questão do corpo e a questão da mente se alternam. Marshall fica preso a um devaneio mental praticamente todo o tempo, enquanto a mulher pega cobertores, e agora repara em seu rosto pálido, nas sombras e nos ossos visíveis em seu rosto, na artéria que palpita no pescoço quando ele estava bêbado ou cansado. Essa visão causa um impacto na personagem e ela suaviza sua fala e sugere que eles bebam menos, argumentando que eles ainda têm um tempo de vida pela frente, mas a resposta de Marshall é ácida. Ele parece estar preso em um tipo de hostilidade muito típica dos relacionamentos psicologicamente destrutivos em que cada frase guarda em si um teor violento. McCullers relata isso muito bem através de pequenos diálogos que nunca evoluem para uma conversa. No caso a seguir, Marshall usa o recurso da ironia.

“Oh Marshall, it’s bestial for us to get all shot like this. Even if you don’t have to work tomorrow – there are years – fifty of them maybe – ahead.” But the words had a false ring and she could only think of tomorrow. He struggled to sit up on the edge of the couch and when he had reached that position his head dropped down to rest in his hands. “Yes, Pollyana,” he mumbled. “Yes, my dear croaking Pol – Pol. Twenty is a lovely age Blessed God.”¹⁸⁵ (MCCULLERS, 1987, p. 43)

Mesmo que a mulher não tenha dito aquelas palavras de incentivo e tentado propor uma perspectiva mais positiva e saudável para os dois (beber menos, considerar o tempo de vida que os dois tinham disponível pela frente), o narrador pontua que essas palavras soaram falsas, muito provavelmente porque se a mulher não consegue manter uma conversa com Marshall, quanto mais imaginar um futuro juntos, sem a presença do álcool. A resposta de Marshall é de descrença, a ideia de se cuidar e pensar no futuro e na saúde é rotulada como exacerbadamente positiva quando ele cria o apelido de Poliana para a mulher. Essa escolha é de certa forma perversa, já que Poliana é conhecida pejorativamente por enxergar o lado positivo das coisas de forma exagerada e unilateral. Talvez, ou até muito provavelmente

¹⁸⁵ Tradução: – Ah, Marshall, é tolice ficarmos nos acabando dessa maneira. Mesmo que você não tenha que trabalhar amanhã, temos anos – cinquenta deles talvez – pela frente.

Suas palavras, no entanto, soaram falsas, e ela só conseguiu pensar no dia seguinte.

Ele esforçou-se para se sentar na beirada do sofá e, quando se ajeitou nessa posição, sua cabeça pendeu e a descansou entre as mãos.

– Sim, Pollyanna – Ele resmungou. – Sim, minha querida Pol... Pol rabugenta. Vinte é uma idade adorável, adorável. Deus abençoe. (MCCULLERS, 2010, p. 82)

Marshall esteja certo, não é possível pensar em beber menos e pensar no futuro no meio da noite, dentro de um apartamento cheio de fumaça, com pontas de cigarro espalhadas pelo chão e um companheiro que devaneia semi ou falsamente embriagado. De qualquer forma, é um apelido depreciativo, tornado ainda mais depreciativo (“croaking Pol”) e abreviado (“Pol”).

Marshall pega um cobertor vermelho e senta-se junto às peças de xadrez, tentando equilibrar uma peça sobre a torre de forma tediosa e a mulher diz que ele estava parecendo um rei pensativo em uma casa ruim. A reação de Marshall é dar um tapa nas peças, fazendo-o as cair no chão. Sua resposta continua agressiva: “That’s right,” he said. “Laugh your silly head off. That’s the way it’s always been done”.¹⁸⁶(MCCULLERS, 1987, p. 44) Aqui, Marshall parece inverter os papéis e forçar uma condição de vítima para si, inferindo que a mulher sempre ria dele. Nesse momento, o narrador diz: “The laughs shook her body as though every fiber of her muscles has lost its resistance”.¹⁸⁷(MCCULLERS, 1987, p. 44) A metáfora não deixa de sugerir perda de forças, quando indica que a risada da mulher sacudiu seu corpo a ponto de parecer que cada fibra deu seus músculos havia perdido a resistência. Perder a resistência é uma óbvia imagem de enfraquecimento.

Quando Marshall devaneia de novo sobre Joyce ser cego, e novamente sua parceira diz que quando ele começa a devanear ele não pára até esgotar os outros, Marshall diz que ela fica linda bêbada, a mulher responde que não fica bêbada nem se quisesse e começa a sentir uma dor por trás dos olhos.

Assim como em “Who Has Seen the Wind?”, o sonho de ter um bebê é frustrado e essa frustração é mostrada com a lembrança da fazenda de maçãs que o casal imaginava para si no início do relacionamento, em que Ken Harris havia esquecido que na fazenda eles teriam um filho e só lembrava do exemplar de seu livro, aqui, a possibilidade de ter uma criança também é frustrada e, aos poucos, a violência verbal de Marshall vai se intensificando.

“How ‘bout that night when we – ”

“I’ve told you,” she said stiffly between her teeth, “I wasn’t drunk. I was ill. And you would make me go out and – ”

“It’s all the same,” he interrupted. “You were a thing of beauty hanging on to that table. It’s all the same. A sick woman – a drunk woman – ugh.”

Nervelessly she watched his eyelids droop down until they had hidden all the goodness in his eyes.

¹⁸⁶ Tradução: —Está certo – ele retrucou. – Ria até morrer. É como sempre tem sido. (MCCULLERS, 2010, p. 83)

¹⁸⁷ Tradução: As gargalhadas chacoalhavam o corpo dela como se cada fibra dos músculos tivesse perdido sua resistência. (MCCULLERS, 2010, p. 83)

“And a pregnant woman,” he said. “Yeah. It’ll be some sweet hour like this when you come to simper your sweet sneakret into my ear. Another cute little Marshall. Ain’t we fine –
 Look what we can do. Oh, God, what dreariness.”
 “I loathe you,” she said, watching her hands (that were surely not a part of her?) begin to tremble. “This drunk brawling in the middle of the night –”
 As he smiled his mouth seemed to her to take on the same pink, slitted look that his eyes had. “You love it,” he whispered soberly. “What would you do if once a week I didn’t get soused. So that – glutinously – you can paw over me. And Marshall darling this and Marshall darling that. So you can run your greedy little fingers all over my face – Oh yes. You love me best when I suffer. You – You –”
¹⁸⁸(MCCULLERS, 1987, p. 45)

A mulher, enquanto Marshall se movimentava pelo quarto, tem a impressão de ter visto seus ombros tremerem. Então, pela primeira vez no conto, ela esboça a possibilidade de deixá-lo: “I’m leaving you –” she called hollowly when the noise from the coathangers had died down. But the words had no meaning to her. Limp, she sat on the bed and looked at the wilted lettuce leaf across the room”.¹⁸⁹ (MCCULLERS, 1987, p. 45)

A folha de alface murcha é uma imagem desoladora e perfeita para expressar o estado de ânimo de uma mulher enredada em um relacionamento abusivo, porque remete a algo esmaecido e sem vida. A dificuldade de sair de um relacionamento desse tipo é ilustrada perfeitamente a seguir:

“Leaving you,” she repeated to herself – still thinking about the late-at-night squalor around them.

¹⁸⁸ Tradução:

– E aquela noite em que nós...
 – Eu já disse – ela murmurou severamente entre os dentes –, não estava bêbada. Estava doente. E você me fez sair e...
 – Dá na mesma – ele interrompeu. – Você estava tão bonita naquela mesa. É a mesma coisa. Uma mulher doente... uma mulher bêbada... ugh.
 Sem forças, ela observou as pálpebras dele se fecharem até terem escondido toda a bondade naqueles olhos.
 – E uma mulher grávida – ele continuou. – É. Será em um momento maravilhoso como esse que você vem destilar seu doce veneno em meus ouvidos. Outro Marshallzinho adorável. Não estamos bem...olha o que podemos fazer. Ah, Deus, que deprimente.
 – Odeio você – ela disse, vendo as mãos (elas certamente não eram uma parte dela?) começarem a tremer.
 – Essa discussão bêbada no meio da noite...
 Quando ele ria, sua boca parecia, a ela, adquirir a mesma aparência fendida e rósea de seus olhos.
 – Você adora – ele sussurrou, sóbrio. O que você faria se, uma vez por semana, eu não ficasse bêbado? Para que você – grudenta – possa me acariciar. E Marshall querido isso e Marshall querido aquilo. Para que você possa correr esses ávidos dedinhos por todo meu rosto... Ah, sim. Você me ama mais quando eu sofro. Você... você...(MCCULLERS, 2010, p. 83-84)

¹⁸⁹ Tradução: – Vou deixá-lo... – ela o intimou de forma insincera, quando o barulho dos cabides havia sumido. Mas as palavras não faziam sentido para ela. Frouxa, sentou-se na cama e olhou para a folha murcha de alface no quarto. (MCCULLERS, 2010, p. 84)

She remembered the sound of Phillip's footsteps as he had descended. Nightlike and hollow. She thought of the dark outside and the cold naked trees of early spring. She wanted to picture herself leaving the apartment at that hour. With Phillip maybe. But as she tried to see his face, his small calm little body, the outlines were vague and there was no expression there. She could only recall the way his hands had poked at the sugar-grained bottom of a glass with the dishcloth – as they had done when he helped her with the dishes that night. And as she thought of following the empty sounds of the footsteps they grew softer, softer – until there was only black silence left. ¹⁹⁰(MCCULLERS, 1987, p. 45)

Cansada e sentindo dor nos olhos, a mulher entorna uma garrafa, sente a bebida percorrer o caminho até seu estômago mas continua com o corpo frio. Este é o momento-chave no conto, porque contém a imagem mais forte dessa narrativa sem muitos acontecimentos claros, mas recheada de cenas, gestos e diálogos mais ou menos violentos que retratam o relacionamento abusivo. Ela imagina uma garrafa onde ela e Marshall estão presos, uma imagem que impressiona sua professora de escrita criativa Sylvia Chatfield Bates:

“Oh, damn,” she whispered – thinking of picking up that lettuce leaf in the morning, of the cold outside, listening for any sound from Marshall in the bathroom. “Oh damn. I can never get drunk like that.”

And as she stared at the empty bottle she had one of those grotesque little imaginings that were apt to come to her at that hour. She saw herself and Marshall – in the whiskey bottle. Revolting in their smallness and perfection. Skeetering angrily up and down the cold blank glass like minute monkeys. For a moment with noses flattened and stares of longing. And then after their frenzies she saw them lying in the bottom – white and exhausted – looking like fleshy specimens in a laboratory. With nothing said between them. ¹⁹¹(MCCULLERS, 1987, p. 46)

O final de “Instant of the Hour After” apresenta uma declaração de Marshall para a mulher. A essa altura, os dois já estão deitados, prontos para dormir e ela percebeu, ao cobrir seus ombros, que o corpo dele estava tremendo. Ela pergunta se ele está com frio e ele

¹⁹⁰ Tradução: – Vou deixá-lo – ela repetia para si mesma, ainda pensando na imundície noturna em sua volta.

Ela lembrou-se dos sons dos passos de Phillip ao descer. Noturnos e vazios. Pensou na escuridão lá fora, as frias árvores nuas da primavera precoce. Queria se imaginar deixando o apartamento naquele momento. Com Phillip, talvez. Mas, ao tentar vislumbrar seu rosto, seu corpinho pequeno e calmo, os contornos eram vagos e inexpressivos. Ela conseguia apenas recordar o jeito com que as mãos dele haviam apalpado o fundo açucarado de uma garrafa com o pano de prato – como haviam feito quando ele a ajudou com a louça naquela noite. E enquanto ela pensava em seguir o som vazio dos passos, eles foram ficando fracos, fracos – até somente o escuro silêncio. (MCCULLERS, 2010, p. 85)

¹⁹¹ Tradução: – Droga – ela murmurou, pensando em recolher aquela folha de alface pela manhã, no frio lá de fora, escutando cada barulho de Marshall no banheiro. – Droga. Nunca conseguirei ficar bêbada desse jeito.

E, ao fitar a garrafa vazia, teve uma daquelas fantasiuzinhas grotescas que tendem a aparecer para ela em horas como aquela. Viu ela própria e Marshall – na garrafa de uísque. Repulsivos em sua pequenez e perfeição. Mosquitando raivosamente para lá e para cá na garrafa gelada e vazia como macacos diminutos. Por um instante com narizes achatados e olhares desejosos. E então, após o frenesi, ela os observou deitados no fundo da garrafa – brancos e exaustos – parecendo gordos espécimes em um laboratório. E nada sendo dito entre eles. (MCCULLERS, 2010, p. 85-86)

responde deixando a entender que tremia por causa de friagem (e não do álcool). Ela passa então a acariciar seu pescoço e suas têmporas e ele diz:

“Listen –” he repeated, turning his head upward so that she could sense his breath on her throat.

“Yes Marshall.”

His hands flexed into fists that beat tensely behind her shoulders. Then he lay so still that for a moment she felt a strange fear.

“It’s this –” he said in a voice drained of all tone. “My love for you, darling. At times it seems that – in some instant like this – it will destroy me.”

Then she felt his hands relax to cling weakly to her back, felt the chill that had been brooding in him all the evening make his body jerk with great shudders. “Yes,” she breathed, pressing his hard skull to the hollow between her breast. “Yes –” she said as soon as words and the creaking of the springs and the rank smell of smoke in the darkness had drawn back from the place where, for the moment, all things had receded.¹⁹²(MCCULLERS, 1987, p. 47)

A declaração de Marshall está implicitamente sugerindo que a culpa de tudo o que acontece é do amor que ele sente pela mulher, mas o amor, tomado em si mesmo é um sentimento construtivo, não destrutivo. Como o amor pela mulher poderia destruir Marshall? Se considerarmos, no entanto, a rivalidade mimética, o desejo metafísico, a possibilidade que cada um tem de ser violento com quem admira (com seus modelos), nas relações mais próximas (mediação interna), a falta ontológica de cada um, o vazio que sentimos e que muito de nós buscam preencher através dos outros, o conto começa a fazer sentido.

Nas biografias de Carson McCullers, diversos autores comentam um acordo feito por Carson e Reeves na época de seu casamento. No primeiro ano de casados, ficou combinado que Carson McCullers escreveria um livro e que Reeves a sustentaria, e em seguida, Reeves escreveria um livro e Carson sustentaria a casa. Porém, o sucesso do primeiro livro de Carson McCullers levou-a a permanecer no papel de escritora de prestígio, enquanto Reeves passou a ser conhecido como “o marido de Carson McCullers”.

¹⁹² Tradução:

– Escute – ele repetiu, inclinando sua cabeça para cima, a fim de que ela pudesse sentir sua respiração na garganta dela.

– Sim, Marshall.

As mãos dele se cerraram, palpitando tensas atrás dos ombros dela. Então ele ficou tão imóvel que ela sentiu um estranho medo.

– É o seguinte... – ele soltou com uma voz desprovida de tom. – Meu amor por você, querida. Às vezes parece – em momentos como este – que ele vai me destruir.

Ela sentiu as mãos dele relaxarem, coladas frouxamente em suas costas, sentiu a friagem, que o havia aborrecido durante toda a noite, fazer todo o corpo dele sacudir-se com enormes tremores.

– É – ela respirou, apertando a cabeça dele no vão entre seus seios. – É... – ela disse assim que as palavras e o rangido das molas e o cheiro putrefato de fumaça na escuridão tinham-se retirado do lugar onde, por um instante, tudo havia recuado. (MCCULLERS, 1987, p. 87-88)

O comentário de Sylvia Chatfield Bates, anexado ao conto “Instant of the Hour After” é o seguinte:

De todos os textos que você já produziu, este é o que menos aprecio; então veja que não elogio você sempre! Primeiro; os pontos bons: se nunca tivesse visto nada do que você fez, eu teria de comentar a grande vivacidade, a visibilidade precisa de sua escrita. A dramatização de cada mínimo detalhe é excelente, e nova. E as personagens atravessam as cenas objetivas graciosamente. A “vantagem” da história é o prazeroso “elemento artístico picante”, as duas pessoas na garrafa. Isso é memorável e ótimo.

Agora, pelo outro lado. Novamente devo insistir que a história deve possuir uma razão de ser. Deve crescer, provar um ponto de vista, que está por si próprio dentro do conto e, ao mesmo tempo, fora no mundo. Por que seríamos presenteados com todos esses detalhes particularmente agradáveis, para só no final escutar que o amor dele é tão grande que vai destruí-lo? Antes dessa linha, eu esperava algo interessante, maduro, vital, que sobressaísse, e tive apenas esse mero enunciado altamente pessoal, que posso considerar, de qualquer jeito, fruto de sua embriaguez. Você não sabe manter o que tem, mas sugerir ou mostrar como eles são pegos, e pelo quê? É uma questão séria. Eles estão realmente sendo destruídos pela paixão? Você usou as palavras sem perceber o seu significado total, e aquilo contribuiu para sentimentalidade, apesar de que o chamaria de qualquer coisa, menos sentimental. É possível ser sentimental a respeito da sofisticação!

Acredito que o que deve ser feito é elevar a importância dos bonecos na garrafa. Escreva sobre isso, e deixe a harmonia e o enredo se fortalecerem até que você atinja o efeito de clímax, embora esta seja de fato uma história temperamental. Talvez o motivo de você não ter prosseguido seja que o conflito não se definiu o bastante em sua mente e não se expressou.

Vale a pena revisar isso. E, a propósito, algumas partes não podem ser impressas em uma revista, Joyce ou não.

S.C.B.

Redbook, outubro de 1971
(MCCULLERS, 2010, p.88-89)

Sylvia Chatfield Bates, como professora de escrita criativa, analisa o conto sob seus aspectos técnicos. No início, ela elogia a visibilidade da escrita de Carson McCullers, os detalhes, a cena da garrafa. Depois, ela começa suas críticas dizendo que a história deve ter uma razão de ser. Aqui, discordo de Sylvia Chatfield Bates, pois a história de McCullers consegue descrever muito bem a situação de instabilidade de um relacionamento destrutivo atravessado pelo assédio moral. Os ataques sutis, discretos, velados, implícitos da parte de Marshall retratam esse tipo de assédio.

Bates argumenta que a história “Deve crescer, provar um ponto de vista, que está por si próprio dentro do conto, e, ao mesmo tempo, fora dele”. (MCCULLERS, 2010, p. 88) O comentário em si é válido, mas a análise de Bates sobre esse conto talvez tenha deixado de lado, por desconhecimento, o fato de que o ponto de vista do conto (o enredamento no relacionamento destrutivo e suas dinâmicas) vai sim crescendo, desde a descrição do cenário sufocante do apartamento, passando pelos devaneios de Marshall que vão progredindo ao

longo da narrativa, culminando na imagem fantasiosa que a mulher imagina do casal dentro de uma garrafa e terminando com o comentário que evoca certa chantagem emocional, quando Marshall argumenta que seu amor pela mulher vai destruí-lo (culpando seu sentimento de amor pela mulher e deixando de se responsabilizar por suas próprias atitudes hostis contra o visitante Phillip e contra a mulher).

Bates confessa a Carson “eu esperava algo interessante, maduro, vital, que sobressaísse, e tive apenas esse mero enunciado altamente pessoal, que posso considerar, de qualquer jeito, fruto de sua embriaguez”. (MCCULLERS, 2010, p. 88-89) Discordo novamente do comentário de Bates, pois, considero que McCullers soube traduzir de forma bastante contundente o cenário sufocante do relacionamento do casal, descrevendo o apartamento sujo, o livro de cabeça para baixo no chão, a folha de alface, os cigarros e fósforos, mostrando a falta de cuidado de Marshall com o espaço e com as palavras. A inveja de Marshall em relação a Phillip é flagrante, a ambição da escrita está sugerida na menção a Joyce, mas tudo isso fica mais claro se considerarmos, da perspectiva da teoria mimética, o desejo metafísico, e da perspectiva da psicologia, o assédio moral e as relações de abuso.

Não acredito que o comentário final de Marshall, argumentando que seu amor pela mulher iria destruí-lo, tenha sido fruto de uma embriaguez, vejo esse comentário como uma certa tendência dos abusadores de projetarem suas próprias falhas nas vítimas, como evidenciado no conto “Who Has Seen the Wind?”, quando Ken Harris revela a um policial que foi vítima das mesmas atitudes que ele mesmo cometeu contra a esposa.

“Instant of the Hour After” é um conto claustrofóbico em que a situação não se resolve, e isso é importante porque retrata a dificuldade de sair do enredamento e de uma situação de relacionamento abusivo e a dificuldade de superar o desejo metafísico. O controle psicológico que vai se estabelecendo e as dinâmicas doentias entre narcisistas e codependentes, que se alternam nos papéis de salvador, perseguidor e vítima, como indica o triângulo de Karplan¹⁹³, as acusações, cobranças, chantagens emocionais, ciúmes, misturados a declarações de amor enviesadas e deturpadas do sentido de amor compassivo e fraterno confundem as vítimas desse tipo de relação. Nesse sentido, a imagem do casal dentro da

¹⁹³ Stephen Karpman, filho do Dr. Bem Karpman, estudante do trabalho de Eric Berne, pai da Transactional Analysis, escreveu um artigo chamado “Karpman’s Triangle” (1968) e sistematizou esse modelo teórico nomeando-o “*The Drama Triangle*”. Karpman foi premiado com o *Eric Berne Memorial Scientific Award* em 1972 por este trabalho, segundo consta no livro *Corporate Emotional Intelligence: Being Human in a Corporate World*, de Gareth Chick (2018) Fonte: <https://books.google.com.br/books?id=YDdyDwAAQBAJ&pg=PT163&dq=stephen+karpman&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjjktqLv9XjAhWEB9QKHRJBDZAQ6AEIRDAE#v=onepage&q=stephen%20karpman&f=false>. Uma breve explicação sobre o triângulo de Karpman pode ser encontrada neste vídeo https://www.youtube.com/watch?v=E_XSeUYa0-8&t=50s Acesso: 27/02/2019.

garrafa resume todo o conto, um apartamento fechado, um relacionamento adoecido, em que a presença do álcool contribui para mais atitudes destrutivas retrata esse problema vivenciado por Carson em sua vida pessoal. Um olhar crítico informado pela teoria mimética contribui para percebermos o drama do desejo metafísico que assola Marshall, que tem inveja de Philip, deseja ser tão brilhante quanto Joyce mas não escreve uma linha sequer, e afunda no vício do álcool, espelhando a vida pessoal de Reeves McCullers em seu relacionamento com Carson. Essa temática é trabalhada em profundidade no conto analisado a seguir, “Who Has Seen the Wind?”.

3.6 “Who Has Seen the Wind?”: o desejo metafísico

O conto “Who Has Seen the Wind?”¹⁹⁴ (1956) aborda o tema da inspiração a partir da metáfora do vento. Nesse conto, além do tema da inspiração, temos também a presença do álcool. A história começa com o fantasma da página em branco assombrando o escritor Ken Harris, que sofre por ter vivido uma fase artística produtiva, em que conseguia escrever, mas no momento presente não consegue alcançar o fluxo contínuo de ideias que impulsionam a criação literária. Harris obteve sucesso e reconhecimento com seu primeiro livro, *The Night of Darkness*, mas os críticos não elogiaram seu segundo livro, *One Summer Evening*. Traumatizado pelas críticas negativas e por suas próprias expectativas, sensações e pensamentos, Harris é assolado por um bloqueio criativo.

O narrador, no início da história, descreve a dificuldade de Harris contrastando a fase profícua do sucesso de seu primeiro livro com o bloqueio atual. Esse primeiro bloco de comparação entre o passado produtor e o presente estagnado termina com um trecho de um poema que retorna à mente do escritor diversas vezes ao longo do conto, o poema “Who Has Seen the Wind?”, da escritora inglesa Christina Rossetti (1830-1894). O poema, na íntegra e no original, está apresentado a seguir e se repete algumas vezes durante a narrativa, quando Ken Harris recita alguns de seus versos em diferentes situações. A leveza do poema contrasta com o clima pesado de bloqueio criativo vivido pelo escritor e com seus sentimentos destrutivos:

¹⁹⁴ O conto “Who Has Seen the Wind?” foi terminado em 1955, uma versão em formato de conto de *The Square Root of Wonderful* e foi publicado em 1956, pela revista *Mademoiselle*. (CARR, 1975, p. 576) O conto foi traduzido como “Quem viu o vento?” por Adriana Oliveira (Novo Século, 2010)

Who has seen the wind?
 Neither I nor you:
 But when the leaves hang trembling,
 The wind is passing thro'.

Who has seen the wind?
 Neither you nor I:
 But when the trees bow down their heads,
 The wind is passing by.¹⁹⁵

Vejamos o início do conto e o contraste entre a fase produtiva e o bloqueio do escritor Ken Harris:

All afternoon Ken Harris had been sitting before a blank page of the typewriter. It was winter and snowing. The snow muted traffic and the Village apartment was so quiet that the alarm clock bothered him. He worked in the bedroom as the room with his wife's things calmed him and made him feel less alone. His prelunch drink (or was it an eye opener?) had been dulled by the can of chili con carne he had eaten alone in the kitchen. At four o'clock he put the clock in the clothes hamper, then returned to the typewriter. The paper was still blank and the white page blanched his spirit. Yet there was a time (how long ago?) when a song at the corner, a voice from childhood, and the panorama of memory condensed the past so that the random and actual were transfigured into a novel, a story – there was a time when the empty page summoned and sorted memory and he felt that ghostly mastery of his art. A time, in short, when he was a writer and writing almost every day. Working hard, he carefully broke the backs of sentences, x'd out offending phrases and changed repeated words. Now he sat there, hunched and somehow fearful, a blond man in his late thirties, with circles under his oyster blue eyes and a full, pale mouth. It was the scalding wind of his Texas childhood he was thinking about as he gazed out of this window at the New York falling snow. Then suddenly a valve of memory opened and he said the words as he typed them:

Who has seen the wind?
 Neither you nor I;
 But when the trees bow down their heads
 The wind is passing by.¹⁹⁶ (MCCULLERS, 1987 ou 1998, p. 171)

¹⁹⁵ Christina Rossetti, *Poems and Prose*. HUMPHRIES, Simon. (Ed.) New York: Oxford University Press, 2008, p. 205.

¹⁹⁶ Tradução: Durante toda a tarde, Ken Harris estivera sentado diante de uma folha em branco na máquina de escrever. Era inverno e nevava. A neve silenciava o trânsito, e o apartamento no Village estava tão silencioso que o despertador o incomodava. Ele trabalhava no quarto porque o aposento com as coisas de sua esposa o acalmava e o fazia sentir-se menos sozinho. Seu drinque antes do almoço (ou seria um abre-olhos?) fora aliviado pela lata de *chili con carne* que comera sozinho na cozinha. Às quatro horas, colocou o relógio no cesto de roupa suja, e retornou à máquina de escrever. O papel continuava vazio e a página branca alvejava seu espírito. Contudo, houve uma época (quanto tempo atrás?) em que uma canção no canto, uma voz da infância e o panorama da memória condensavam o passado, de forma que o casual e real fossem transfigurados em um romance, em uma história – houve um tempo em que a página vazia convocava e ordenava a memória, e ele sentia aquela fantasmagórica maestria de sua arte. Um tempo, em suma, em que era um escritor e escrevia quase todos os dias. Trabalhando arduamente, desarticulou com cuidado frases, excluiu algumas ofensivas e trocou palavras repetidas. Agora, sentava-se ali, arqueado e de algum jeito apreensivo, um homem loiro de quase quarenta anos, com olheiras sob seus olhos azul-ostra e uma boca farta, pálida. Ele pensava no vento escaldante da sua infância no Texas, enquanto olhava a neve nova-iorquina que caía do lado de fora de sua janela. Então, repentinamente, uma válvula de sua memória abriu-se e ele pronunciou as palavras enquanto as datilografava:

O narrador prossegue: “The nursery verse seemed to him so sinister that as he sat thinking about it the sweat of tension dampened his palms”.¹⁹⁷ (MCCULLERS, 1987, p. 172). O fato de um verso tão doce aparecer sinistro para o escritor é digno de nota. Esse poema “Who Has Seen the Wind?”, de Christina Rossetti, não evoca em si um tom sinistro, pelo contrário. O poema recupera o mundo da curiosidade infantil, a época em que investigamos o mundo lançando perguntas para os adultos sobre o motivo de uma chuva, sobre a natureza de uma estrela, sobre o estado, o nome e a função dos elementos naturais da vida.¹⁹⁸

O fato de esse tema, da contemplação das coisas em si mesmas e do encantamento com seu mistério e a curiosidade com sua origem assustarem Ken Harris vem reforçar sua dificuldade criativa e seu momento de crise. Harris puxa a folha de papel da máquina de escrever e a rasga em pedaços, depois a deixa cair no cesto de lixo e sente alívio por ter uma festa às seis horas e poder deixar o apartamento silencioso e o verso rasgado e andar pela rua.

Em seguida, Carson McCullers faz seu personagem entrar no metrô. Essa passagem evoca *Memórias do Subsolo* (2000) de Dostoiévski e a zona sombria da mediação, com seus sentimentos baixos de rancor e ódio. Aqui, Ken Harris encontra um homem anônimo deitado em um banco e, segundo o narrador, não mais inventa, como faria um escritor, (o escritor que ele mesmo foi antigamente) uma história sobre ele:

The subway had the dim light of underground and after the smell of snow the air was fetid. Ken noticed a man lying down on a bench, but he did not wonder about the stranger’s history as he might have done another time. He watched the swaying front car of the oncoming express and shrank back from the cindery wind. He saw the doors open and close – it was his train – and stared forlornly as the subway ground noisily away. A sadness fretted him as he waited for the next one. (MCCULLERS, 2010, p. 172)

Quem viu o vento?/ Nem tu nem eu:/ Mas quando as árvores curvam suas cabeças/ O vento está passando. (MCCULLERS, 2010, p. 220-221)

¹⁹⁷ Tradução: O verso infantil parecia-lhe tão sinistro que, ao se sentar pensando sobre ele, o suor da tensão umedecia as palmas de suas mãos. (MCCULLERS, 2010, p. 221)

¹⁹⁸ Essa ideia foi encontrada na seguinte análise: “So in a way, Rossetti’s poem reopens our days of a more innocent imagination that knew no boundaries. Her singsong rhymes tickle our memories of being a kid and hearing all sorts of new ideas and questions that many of us still haven’t answered. We might even look at the trees as they “bow down their heads” with the same sort of curiosity that makes us wonder why we can’t actually see the force that makes gigantic trees move the way they do.” Fonte: <https://www.shmoop.com/who-has-seen-the-wind/> Acesso: 07/04/2018.

Essa passagem transmite diversos significados marcadamente simbólicos ao leitor. Ken Harris desce ao subsolo para pegar um metrô para uma festa, vê um desconhecido deitado no banco do vagão, mas, desta vez, diferente de quando escrevia fluidamente, evita o divertido exercício de especular sobre a vida desse estranho e de mentalmente ensaiar a criação de uma história. Ele evita também entrar nesse trem, metaforicamente, evita fazer essa viagem de escrever e criar, e se afasta. O narrador insiste dizendo que aquele era o seu trem, mas Harris espera esse trem passar e pega o próximo. Essa imagem sugere o adiamento da criação e o bloqueio criativo que Harris está vivenciando. Ao final, ele aguarda com tristeza a chegada do próximo trem.

Ken Harris chega então à festa dos Rodgers. O ambiente cheira a gim e canapés e ele, ao lado de Esther Rodgers na entrada dos cômodos cheios de convidados e vozes misturadas, comenta:

“Nowadays when I enter a crowded party I think of that last party of the Duc de Guermantes.”

“What?” asked Esther.

“You remember when Proust – the I, the narrator – looked at familiar faces and brooded about the alterations of time? Magnificent passage – I read it every year.” Esther looked disturbed. “There’s so much noise. Is your wife coming?”

Ken’s face quivered a little and he took a Martini the maid was passing. “She’ll be along when she leaves her office.”

“Marian works so hard – all those manuscripts to read.”

“When I find myself at a party like this it’s always almost exactly the same. Yet there is the awful difference. As though the key lowered, shifted. The awful difference of years that are passing, the trickery and terror of time, Proust...”

¹⁹⁹(MCCULLERS, 1987, p. 172)

Aos poucos, o subterrâneo dostoievskiano de *Memórias do Subsolo*, – os sentimentos baixos de inveja, ciúme, rancor e ressentimento oriundos da zona sombria da mediação interna de que fala Girard em *Mentira romântica* – vai aparecendo no conto:

But his hostess had gone and he was left standing alone in the crowded party room. He looked at faces he had seen at parties these last thirteen years – yes, they had agreed. Esther now was quite fat and her velvet dress was too tight – dissipated, he thought, and whiskey-bloated. There was a change – thirteen years ago when he published *The Night of Darkness* Esther would have fairly eaten him up and never

¹⁹⁹ Tradução: – Hoje em dia, quando entro em uma festa lotada, penso naquela última festa do Duque de Guermantes. – O quê? – perguntou Esther. – Lembra-se quando Proust – o eu, o narrador – olhou para todos os rostos familiares e cismou sobre as alterações do tempo? Passagem magnífica... leio-a todos os anos. Esther pareceu perturbada. – Há tanto barulho. Sua esposa vem? O rosto de Ken estremeceu ligeiramente, e ele pegou um Martini que a criada estava servindo. – Ela virá quando sair de seu escritório. – Marian trabalha tanto... todos aqueles manuscritos para ler. – Quando me encontro em uma festa como essa, é quase sempre a mesma coisa. Entretanto há a horrível diferença. Como se o tom baixasse, mudasse. A horrível diferença dos anos que estão passando, a artimanha do tempo, Proust... (MCCULLERS, 2010, p. 221-222)

left him alone at the fringe of the room. He had been the fair-haired boy, those days. The fair-haired boy of the Bitch Goddess – was the Bitch Goddess success, money, youth? He saw two young Southern writers at the window – and in ten years their capital of youth would be claimed by the Bitch Goddess. It pleased Ken to think of this and he ate a ham doodad that was passed.²⁰⁰ (MCCULLERS, 1987, p. 172-173)

A inveja de Ken Harris é flagrante. Sozinho na festa, o escritor de meia-idade inveja os novos escritores sulistas que têm uma carreira literária promissora pela frente. Além do reconhecimento, Harris inveja a juventude deles, e o pensamento de que o sucesso, o dinheiro e a juventude um dia teriam fim o enche de prazer. Nada mais similar aos sentimentos baixos da zona sombria do desejo mimético. Um escritor que um dia foi reconhecido e desejado (Esther, a anfitriã da festa, segundo ele, o desejaria treze anos atrás, quando seu livro fez sucesso) agora contempla, amargo, entre os convidados de uma festa, os novos talentos literários do momento.

Outro detalhe marcante é o fato de o escritor chamar o destino, ou as forças do destino, não de Deus ou simplesmente de Deusa, mas de “*Bitch Goddess*”, pois como significante, a Deusa do Destino é uma *bitch*. Segundo o *Longman Dictionary of Contemporary English*, há três principais significados para a palavra *bitch*: 1) cadela, 2) palavra de insulto para referir-se a uma mulher que alguém não gosta ou que é desagradável 3) algo que causa problemas ou dificuldades.²⁰¹ O *Longman Dictionary of Contemporary English* também traz um verbete para a expressão “*life is a bitch*”²⁰², explicitando que a expressão é usada para dizer que coisas ruins acontecem na vida. O destino, mesmo que dê sucesso, dinheiro e juventude a um jovem escritor, cobraría, como uma *Bitch Goddess* esses dons posteriormente. Isso fica evidente em: “*in ten years their capital of youth would be claimed by the Bitch Goddess*”. (MCCULLERS, 1987, p. 173) A ideia parece ser a de que a Deusa ou o destino, depois de ter concedido sucesso, dinheiro e juventude, voltaria para reivindicar ou requerer tais dons de volta. Essa

²⁰⁰ Tradução: Mas sua anfitriã havia lhe deixado, e ele ficou sozinho na sala de festas lotada. Olhou para os rostos que tinha visto em festas nestes últimos treze anos – sim, eles haviam envelhecido. Esther estava agora um tanto gorda e seu vestido de veludo estava muito apertado – esbanjadora, pensou, e inchada de tanto uísque. Havia uma mudança – treze anos atrás, quando ele publicou *A noite da escuridão*, Esther teria lhe dado toda a sua atenção, e nunca o teria deixado sozinho à margem da sala. Ele fora o garoto louro, naqueles dias. O garoto louro da Deusa Cadela – era a Deusa Cadela sucesso, dinheiro, juventude? Ele viu dois jovens escritores sulistas na janela – e, em dez anos, o capital de juventude deles seria reivindicado pela Deusa Cadela. Agradou a Ken pensar nisso, e ele comeu algo de presunto que era servido. (MCCULLERS, 1987, p. 222)

²⁰¹ Original: 1) especially British English, a female dog. 2) informal, an insulting word for a woman that you dislike or think is unpleasant – also used humorously between friends. *The silly bitch went and told the police. Ooh, you're such a bitch!* 3) informal, something that causes problems or difficulties. *I love that silk dress, but it's a bitch to wash.* Fonte: *Longman Dictionary of Contemporary English*. <https://www.ldoceonline.com/dictionary/bitch> Acesso: 09/08/2018.

²⁰² Original: Life is a bitch. Spoken not polite. Used to say that bad things happen in life. Fonte: *Longman Dictionary of Contemporary English*. <https://www.ldoceonline.com/dictionary/life-s-a-bitch> Acesso: 09/08/2018.

ideia reforça a amargura de Harris, sua inveja dos escritores que estão na posição que ele ocupou há anos atrás, aproveitando um recente reconhecimento literário e um futuro promissor. Ainda na mesma passagem, Harris comenta que Esther Rodgers, anfitriã da festa, estava mais gorda, com um vestido de veludo apertado e inchada de uísque. É impossível não notar certa raiva nessa observação, se lembrarmos que quem tem problemas com o álcool é o próprio Harris.

Ken Harris avista então Mabel Goodley, pintora e desenhista de cenários que ele admirava e que, apensar dos críticos, preferiu seu segundo livro ao primeiro. Enquanto caminha em direção a Mabel, Harris é interrompido por um editor chamado John Howards e trava com ele um diálogo incômodo. Além de começar a conversa perguntando a Harris o que ele anda escrevendo, indagando ainda se aquela era uma pergunta indelicada, o editor John Howards comenta a comoção que *O quarto sem porta* havia provocado no mundo literário anos atrás. Uma mulher de colar de pérolas corrige Howards, dizendo que o sr. Harris não havia escrito tal livro, o que causa ainda mais raiva em Ken. Tentando consertar a gafe, o editor tenta provar que conhece Ken Harris e se dirige a ele dizendo: “But your name is Ken Harris. And you’re married to the Marian Campbell who is fiction editor at – ” (MCCULLERS, 1987, p. 173). Aqui podemos reconhecer que Carson McCullers sabe criar uma festa infernal para um escritor em crise. Ao invés de reconhecer Ken Harris por algum dos títulos de seus livros, ele o define como marido de Marian Campbell. Esse detalhe é significativo se pensarmos na vida pessoal de Carson McCullers, que se chamava Lula Carson Smith. “Smith” é um sobrenome extremamente comum nos Estados Unidos, mas Lula Carson torna-se, depois de casar-se com Reeves McCullers, Carson McCullers. É seu marido quem passa a ser conhecido como “o marido de Carson McCullers” e, apesar de também sonhar ser um escritor, não publica uma linha durante a vida.

A mulher do colar de pérolas tenta uma segunda vez consertar a situação desconfortável dizendo que Ken Harris havia escrito *The Night of Darkness*, que ela define como um livro excelente. John Howards se lembra então da obra, diz que é um livro excelente, mas pergunta quanto tempo levará para o próximo. Isso faz Harris revelar que o segundo livro já havia sido escrito, que os críticos não o aclamaram e diz que ele mesmo não é um escritor do tipo *best-seller*. O diálogo poderia ter terminado, mas torna-se ainda mais doloroso. Vejamos como essa conversa naufraga:

“I wrote a second book,” Ken said. “It sank without a ripple. It failed.” He added defensively, “The critics were more obtuse even than usual. And I’m not the best-seller type.”

“Too bad,” said the editor. “It’s a casualty of the trade sometimes.”
 “The book was better than *The night*. Some critics thought it was obscure. They said the same thing of Joyce.” He added, with the writer’s loyalty to his last creation, “It’s a much better book than the first, and I feel I’m still just starting to do my real work.”
 “That’s the spirit,” the editor said. “The main thing is to keep plugging away. What are you writing now – if that’s a fair question?”
 The violence swelled suddenly. “It’s none of your business.” Ken had not spoken very loudly but the words carried and there was a sudden area of silence in the cocktail room. “None of your Goddam business.”²⁰³ (MCCULLERS, 1987, p. 174)

McCullers é tão precisa na descrição desse diálogo que o leitor não pode nem mesmo acusar John Howards de malícia. Logo após John Howards confundir Ken Harris com o autor de *The Doorless Room*, o narrador explicita que Ken Harris não conseguia enxergar maldade em John Howards:

“I well remember the stir *The Doorless Room* made in the literary world of those days – a fine book.”
 Howards was tall and he wore a brown tweed suit. Ken looked up at him aghast, steeling himself against the sudden attack. But the brown eyes were strangely innocent and Ken could not recognize the guile.²⁰⁴ (MCCULLERS, 1987, p. 173)

Ken Harris não consegue reconhecer malícia e artifício no editor John Howards porque o editor está simplesmente interessado no próximo livro do autor. Mas esse interesse torna-se mortífero quando atinge um escritor em crise. Não é de Ken Harris exatamente que Carson McCullers está zombando, mas dos sentimentos da zona sombria da mediação interna, desse desespero que é tentar agradar os outros, decorrente da situação dramática da profissão de escritor. O próprio Girard comenta em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* que a profissão de artista é dramática por sua inerente dependência do público:

²⁰³ Tradução:

– Escrevi um segundo livro – Ken disse. – Naufragou sem provocar nenhuma ondulação. Fracassou – ele acrescentou defensivamente. Os críticos foram ainda mais estúpidos que o habitual. E não sou do tipo best-seller.
 – Que pena – o editor comentou. – Ossos do ofício, às vezes.
 – O livro era melhor do que *A noite*. Alguns críticos acharam que era obscuro. Disseram a mesma coisa sobre Joyce – ele acrescentou, com a lealdade de um escritor para com sua última criação. É um livro muito melhor do que o primeiro, e sinto que estou apenas começando meu trabalho verdadeiro.
 – Esse é o espírito – o editor disse. O mais importante é continuar publicando. O que você está escrevendo agora – se esta for uma pergunta que se possa fazer?
 A violência intensificou-se repentinamente.
 – Não é da sua conta – Ken não tinha falado muito alto, mas as palavras projetaram-se e houve uma súbita área de silêncio no salão. – Não é da sua maldita conta. (MCCULLERS, 2010, p. 223-224)

²⁰⁴ Tradução: “Lembro-me bem da comoção que *O quarto sem porta* provocou no mundo literário daqueles dias...um bom livro. Howards era alto e usava um terno de lã marrom. Ken fitou-o perplexo, fortalecendo-se contra o súbito ataque. Porém, os olhos castanhos eram estranhamente inocentes, e Ken não conseguia reconhecer o artifício. (MCCULLERS, 2010, p. 223)

Como acreditar que o contexto mimético não desempenha um papel essencial, diante da particular suscetibilidade de certas profissões às formas psicopatológicas que descrevemos? São as atividades ou vocações que mais dependem diretamente do julgamento de outro sob sua forma mais nuançada, mais brutal, mais aleatória. Estou pensando aqui naqueles que mantêm contato direto com o público e que vivem de seus favores, os políticos, atores, dramaturgos, escritores etc.

Aquele que se mostra atento, por necessidade, às reações coletivas, sabe por experiência que nada nesse domínio está conquistado de uma vez por todas; reviravoltas tão súbitas quanto imprevisíveis são possíveis. O homem de teatro pode ver o “vexame” da estréia transformar-se no dia seguinte em apoteose, ou vice-versa, sem que se possa atribuir causas seguras a essas variações. Como distinguir objetivamente de uma tendência maníaco-depressiva as emoções de quem faz tantas coisas de sua existência repousarem na decisão arbitrária de contágios miméticos? (GIRARD, 2008, p. 359)

Vale lembrar também que Em *Mentira romântica*, Girard assinala as semelhanças entre romances de Dostoiévski, Stendhal e Proust demarcando como semelhança entre eles o medo que seus personagens têm do ridículo:

Não há solução de continuidade entre os gênios romanescos. Poder-se-ia multiplicar infinitamente as analogias. O homem dostoiévskiano, 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 Guermantes, 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 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 Dostoiévski uma caricatura do esnobismo proustiano. (GIRARD, 2009, p. 94-95)

Obcecado pelo reconhecimento, por recuperar a fama que teve com seu primeiro livro, por reconquistar o prestígio dos críticos que não receberam bem seu segundo livro e lutando para reconquistar o afeto da esposa, Ken Harris está sofrendo. Não resta nada a Ken a não ser procurar bebida e abrigo em uma conversa com Mabel Goodley. Depois de pegar outro Martini e molhar um pedaço de couve-flor em algum molho, ele se aproxima da amiga, sentando-se no divã ao lado dela e dizendo que está sendo um dia cansativo. Mabel pergunta o que ele tem feito, Ken responde que tem sentado em sua prisão. A amiga menciona ter conhecido um escritor que teve um problema no osso sacro uma vez por sentar durante muito tempo, mas esse desconforto apontado por Mabel é físico, decorre do trabalho árduo de quem tem escrito muito, e este não é o caso de Ken Harris. Ele pode não ser o autor de *The Doorless Room* (*O Quarto sem portas*), mas está metaforicamente sentado em um cômodo sem saída. A escolha desse título por parte de McCullers, aliás, é tragicômica. Mabel pergunta para Ken se aquele problema físico poderia acontecer com ele, Ken responde que não. O narrador começa uma passagem por todo o drama do bloqueio de Ken Harris. Um trecho rico em referências

autobiográficas, se lembrarmos que Carson McCullers ficou profundamente abalada com os comentários de Edmund Wilson.²⁰⁵

He had tried so many different ways when the blank pages started. He had tried to write in bed, and for a time he had changed to long-hand. He had thought of Proust in his cork-lined room and for a month he had used ear-stoppers – but work went no better and the rubber started some fungus ailment. They had moved to Brooklin Heights, but that did not help. When he learned that Thomas Wolfe had written standing up with his manuscript on the icebox he had even tried that too. But he only kept opening the icebox and eating... He had tried writing drunk – when the ideas and images were marvelous at the time but changed so unhappily when read afterward. He had written early in the morning and dead sober and miserable. He had thought of Thoreau and Walden. He had dreamed of manual labor and an apple farm. If he could just go for long walks on the moors then the light of creation would come again – but where are the moors of New York?²⁰⁶ (MCCULLERS, 1987, p. 174-175)

Duas ideias se destacam da passagem acima. Primeiro, o fato de que Ken Harris tentou todos os métodos possíveis para superar seu esgotamento mental e seu bloqueio criativo, seguindo técnicas de escrita de modelos literários como Thomas Wolfe, o célebre escritor estadunidense, tentando escrever de pé sobre a geladeira. Essa imitação é tragicômica, pois Harris não se inspira em técnicas de escrita de seu escritor-modelo, mas busca excelência copiando seus métodos particulares de escrever um livro. Isso até poderia ser eficaz, mas o problema era que, ao estar preso na mediação interna, o escritor não consegue mais criar porque está preso ao desejo de ser *Outro*, no caso, ao desejo de ser tão grande quanto Joyce, Thomas Wolfe, Thoreau ou seu antigo *Eu* bem-sucedido, autor de seu primeiro livro *The Night of Darkness*.

O fato de Ken Harris imitar Thomas Wolfe, seu modelo literário, e tentar escrever de pé é análogo aos castigos propostos entre casais sadomasoquistas. Não por acaso, Girard identifica um teor masoquista no sujeito que escolhe um modelo muito grandioso, como é o caso de Ken Harris, que em vez de emular seus modelos literários e desenvolver um estilo

²⁰⁵O comentário sobre o efeito dessa crítica pode ser encontrado em *The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers*, de Virginia Spencer Carr. (CARR, 2003, p. 268)

²⁰⁶ Tradução: Ele havia tentado de tantas maneiras diferentes quando as páginas em branco começaram. Havia tentado escrever na cama, e por algum tempo mudou para a escrita cursiva. Tinha pensado em Proust, em seu quarto revestido de cortiça, e por um mês usou protetores auriculares – mas o trabalho não rendeu mais, e a borracha começou a ter fungos. Eles haviam mudado para o Brooklyn Heights, mas isso não ajudava. Quando ficou sabendo que Thomas Wolfe tinha escrito em pé, com seus manuscritos sobre a geladeira, tentou inclusive isso também. Mas só ficava abrindo a geladeira e comendo... Tentou escrever bêbado – quando as ideias e imagens pareciam maravilhosas, mas notou tristemente que elas mudavam quando lidas sóbrio, mais tarde. Escreveu de manhã bem cedo, completamente sóbrio e infeliz. Pensou em Thoreau e Walden. Tinha sonhado com trabalhos manuais e com um pomar de macieiras. Se apenas pudesse fazer longas caminhadas nos campos, então a luz da criação viria novamente – mas onde ficam os campos de Nova Iorque? (MCCULLERS, 2010, p. 225)

próprio, busca escrever de pé, como se isso fosse garantir que ele escreveria um romance tão bom quanto os livros de Thomas Wolfe:

Toda aproximação do mediador é um progresso em direção ao masoquismo. A passagem da mediação externa para a mediação interna tem em si mesma 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 apóia no obstáculo que nos opõe o desejo de um rival, já que o escravo fica grudado nesse obstáculo, como um molusco em sua rocha. (GIRARD, 2009, p. 210)

Girard complementa esse raciocínio a seguir:

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 é sempre necessário – ou até procurarão, a vergonha, a humilhação e o sofrimento. (GIRARD, 2009, p. 211)

O título de seu primeiro livro, aliás, *The Night of Darkness*, que pode ser traduzido como *A Noite da Escuridão*, remete novamente ao subsolo dostoiévskiano, à zona sombria da mediação, ao interior perturbado de um escritor atormentado pela vaidade, pelo orgulho, pelo ciúme e pelo ódio. O título *A Noite da Escuridão* remete a uma duplicação, a noite já é escura, então a “noite da escuridão” seria o período (noite) mais escuro da escuridão, e a escuridão refere-se ao escuro mais escuro. Essa duplicação, “a noite da escuridão” remete à ideia de abismo, desespero e queda infinita que uma pessoa presa no orgulho acaba sofrendo. O desejo de ser *outro* ao invés de *si* mesmo é um desejo sombrio, o mais sombrio possível, parte de uma escuridão que se duplica e tende ao infinito, assim como os sentimentos da zona sombria²⁰⁷ da mediação interna concebida por Girard.

Além de percebermos que nenhuma técnica adiantará a Ken Harris enquanto ele não tomar consciência desse espelhamento entre sujeito e mediador que o atormenta, e que ao invés de escrever uma grande obra tão boa quanto a de Thomas Wolfe, escrever sobre a geladeira copiando o escritor estadunidense só fará com que ele fique abrindo a geladeira e comendo, também percebemos que o álcool, neste conto, não se torna um elixir de inspiração. Por mais que exista um mito de que através das drogas atinge-se níveis de inspiração anormais e que as drogas inspiram a realização de grandes obras de arte, a realidade se revela mais dura do que esse tipo de sonho de Woodstock literário. Se em “The Ballad of the Sad

²⁰⁷ O termo zona sombria foi cunhado por João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009): “Contudo, através da leitura dos romances estudados neste livro, Girard identificou uma zona sombria no processo mimético”. (ROCHA *In*: GIRARD, 2009, p. 19)

Café” o uísque da srta. Amélia pode levar à contemplação poética dos elementos naturais, neste conto, o álcool está ligado ao vício, à destruição e à violência.

René Girard, em *Mentira romântica*, afirma: “Nas grandes obras a passagem da vaidade à paixão é inseparável da felicidade estética. É a volúpia saindo vencedora contra o desejo e a angústia”. (GIRARD, 2009, p. 45). Poucas páginas atrás, Girard define o que ele considera como “paixão”, comentando a obra de Stendhal:

A paixão, em Stendhal, é o contrário da vaidade. Fabrício Del Dongo²⁰⁸ 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. (GIRARD, 2009, p. 42)

Assim, para Girard, em Stendhal a paixão é o contrário da vaidade porque “o ser de paixão extrai dele mesmo e não de outrem a força de seu desejo” (GIRARD, 2009, p.42), ou seja, o ser apaixonado não está enredado no labirinto da mediação interna e suas armadilhas. Ken Harris, assim, não é um ser apaixonado, mas angustiado. Preso à vaidade e ao orgulho, ele não consegue sair do abismo em que está, da “noite da escuridão”.

O conto segue para o final de sua primeira parte, que termina antes de Marian, a esposa de Ken Harris, entrar no salão. Os próximos momentos continuam revelando o subterrâneo dostoievskiano na busca de Ken Harris por palavras de incentivo vindas de Mabel Goodley. Mas o que Harris espera nessas palavras são elogios quase totais, exuberantes, ligeiramente delirantes, como a insinuação de que ele fosse um gênio, ou seja, de que ele estivesse acima de todos os outros, e não abaixo, no subsolo.

He consoled himself with the writers who had felt they failed and whose fame was established after death. When he was twenty he daydreamed that he would die at thirty and his name would be blazoned after his death. When he was twenty-five and had finished *The Night of Darkness* he daydreamed that he would die famous, a writer's writer, at thirty-five with a body of work accomplished and the Nobel Prize awarded on this deathbed. But now that he was nearly forty with two books – one a success, the other a defended failure – he did not daydream about his death.

²⁰⁸ Ver Stendhal, *A cartuxa de Parma*. Edição brasileira: São Paulo, Globo, 2004 (N.E.)

“I wonder why I keep on writing,” he said. “It’s a frustrating life.”

He had vaguely expected that Mabel, his friend, might say something about his being born a writer, might even remind him of his duty to his talent, that she might even mention “genius”, that magic word which turns hardship and outward failure to somber glory. But Mabel’s answer dismayed him. “I guess writing is like the theatre. Once you write or act it gets in your blood.”

He despised actors – vain, posey, always unemployed. “I don’t think of acting as a creative art, it’s just interpretive. Whereas the writer must hew the phantom rock –”²⁰⁹ (MCCULLERS, 1987, p. 175)

É interessante notar que depois da lamentação de Harris, sua amiga Mabel não lhe oferece, como ele esperava, um discurso sobre ele ser um gênio, ou sobre ele dever algo à sociedade por ter talento. Mabel não glorifica Harris nem o situa acima dos mortais, no pódio dos grandes escritores que morreram sem o reconhecimento devido. Mabel especula sobre a arte da escrita e da atuação, colocando-as no mesmo patamar e fala sobre a ideia de contágio, dizendo que achava que escrever era como o teatro, e que uma vez que você escreve ou atua, a arte passa a fazer parte de sua corrente sanguínea. Essa ideia é insuportável para Harris porque ele vive um bloqueio criativo, ele não está mais “contaminado” por sua arte e envolvido em um permanente ritmo de produção literária. Ao contrário, é como se a arte não corresse mais em suas veias, como se o seu sangue estivesse fraco, e seu pulso, sem vida. A comparação de Mabel irrita Harris, que considera os atores arrogantes e sempre desempregados, ou seja, na exata situação em que o próprio Harris, se encontra. O escritor parte para uma defesa da superioridade da literatura sobre a arte teatral, mas a narrativa é interrompida com a chegada de Marian, sua ex-esposa. A partir daqui, McCullers vai explorar as conseqüências sombrias da vaidade e do orgulho, do enredamento na zona sombria do desejo mimético no espectro das relações interpessoais entre Ken Harris e Marian. Como se abrisse uma história dentro da história, o narrador começa a contar o que houve entre Ken Harris e Marian.

²⁰⁹ Tradução: “Ele se consolou com os escritores que sentiram ter falhado, cuja fama fora estabelecida após a morte. Quando tinha vinte anos, sonhava acordado que morreria aos trinta, e seu nome seria proclamado após sua morte. Aos vinte e cinco anos, quando terminou *A noite da escuridão*, sonhava que morreria famoso, um escritor dos escritores, aos trinta e cinco, com um conjunto de obras concluído e um Prêmio Nobel concedido em seu leito de morte. Entretanto, agora que estava quase com quarenta anos, com dois livros – um deles um sucesso, o outro um fracasso contestado – não sonhava mais com sua morte.

– Fico pensando por que continuo a escrever – ele falou. – É uma vida frustrante.

Ele vagamente esperou que Mabel, sua amiga, poderia lhe dizer algo sobre ele ser um escritor nato, poderia até lembrá-lo de seu dever para com seu talento, talvez até mencionasse “gênio”, aquela palavra mágica que transforma dificuldade e fracasso exterior em glória sombria. Porém, a resposta de Mabel consternou-o.

– Acho que escrever é como o teatro. Uma vez que você escreve ou atua, fica no sangue.

Ele desprezava atores – vaidosos, arrogantes, sempre desempregados.

– Não penso em atuação como uma arte criativa, é apenas interpretativa. Enquanto o escritor deve desbastar a rocha fantasma... (MCCULLERS, 2010, p. 225-226)

He saw his wife enter from the vestibule. Marian was tall and slim with straight, short black hair, and she was wearing a plain black dress, an office-looking dress without ornament. They had married thirteen years ago, the year *The Night* had come out, and for a long time he had trembled with love. There were times he awaited her with the soaring wonder of the lover and the sweet trembling when at last he saw her. Those were the times when they made love almost every night and often in the early morning. That first year she had even occasionally come home from the office at her lunch hour and they had loved each other naked in the city daylight. At last desire had steadied and love no longer made his body tremble. He was working on a second book and the going was rough. Then he got a Guggenheim and they had gone to Mexico, as the war was on in Europe. His book was abandoned and, although the flush of success was still on him, he was unsatisfied. He wanted to write, to write, to write – but month after month passed and he wrote nothing. Marian said he was drinking too much and marking time and he threw a glass of rum in her face. Then he knelt on the floor and cried. He was for the first time in a foreign country and the time was automatically valuable because it was a foreign country. He would write of the blue of the noon sky, the Mexican shadows, the water-fresh mountain air. But day followed day – always of value because it was a foreign country – and he wrote nothing. He did not even learn Spanish, and it annoyed him when Marian talked to the cook and other Mexicans. (It was easier for a woman to pick up a foreign language and besides she knew French.) And the very cheapness of Mexico made life expensive; he spent money like trick money or stage money and the Guggenheim check as always spent in advance. But he was in a foreign and sooner or later the Mexican days would be of value to him as a writer. Then a strange thing happened after eight months: with practically no warning Marian took a plane to New York. He had to interrupt his Guggenheim year to follow her. And then she would not live with him – or let him live in her apartment. She said it was like living with twenty Roman emperors rolled into one and she was through. Marian got a job as an assistant fiction editor on a fashion magazine and he lived in a cold-water flat – their marriage had failed and they were separated, although he still tried to follow her around. The Guggenheim people would not renew his fellowship and he soon spent the advance on his new book.²¹⁰ (MCCULLERS, 1987, p. 175, 176)

²¹⁰ Tradução: Ele viu sua mulher adentrar o saguão. Marian era alta e esbelta, de cabelos lisos, curtos e negros, e usava um vestido preto básico, estilo escritório, sem ornamentos. Eles haviam-se casado treze anos atrás, o ano em que *A noite* fora lançado, e por um longo tempo ele estremeceu de amor. Houve um tempo em que ele aguardava com a altiva admiração do amante e o doce tremor quando finalmente a via. Nessa época, faziam amor quase todas as noites, e frequentemente no começo da manhã. Nesse primeiro ano, ela até voltava às vezes para casa durante seu horário de almoço, e eles se amavam nus sob a urbana luz do dia. Por fim, o desejo havia estabilizado, e o amor não mais fazia seu corpo estremece. Ele estava trabalhando em um segundo livro, e o andamento estava difícil. Então recebeu um Guggenheim e foram ao México, já que a guerra ardia na Europa. Seu livro ficou abandonado e, embora a euforia do sucesso ainda estivesse presente, ele estava insatisfeito. Queria escrever, escrever, escrever – mas meses e meses se passavam e não escrevia nada. Marian disse que ele estava bebendo demais e fazendo hora, e ele jogou um copo de rum na cara dela. Ajoelhou-se então no chão e chorou. Estava pela primeira vez em um país estrangeiro, e o tempo era automaticamente valioso por ser um país estrangeiro. Escrevia sobre o céu azul do meio-dia, sobre as sombras mexicanas, sobre o ar fresco e úmido da montanha. Mas os dias se passavam – sempre valiosos por ser um país estrangeiro – e ele não escrevia nada. Nem mesmo aprendeu espanhol, e o irritava quando Marian conversava com o cozinheiro e outros mexicanos. (Era mais fácil para uma mulher aprender uma língua estrangeira e, além disso, ela falava francês.) E o próprio baixo custo do México fazia a vida cara; ele gastava dinheiro como se fosse dinheiro falso, ou dinheiro cênico, e o cheque do Guggenheim sempre era gasto com antecedência. Mas estava em um país estrangeiro e, mais cedo ou mais tarde, os dias de México teriam valor para ele enquanto escritor. Uma coisa estranha então aconteceu, após oito meses: sem praticamente nenhum aviso, Marian pegou um avião de volta para Nova York. Ele teve que interromper seu ano do Guggenheim para segui-la. E depois ela não iria morar com ele – ou deixá-lo morar no apartamento dela. Disse que era como morar com vinte imperadores romanos compactados em um só, e estava farta. Marian arranhou um trabalho como editora-assistente de ficção em uma revista de moda, e ele morava em um apartamento sem aquecimento – o seu casamento havia fracassado e estavam separados, embora ele ainda tentasse segui-la. O pessoal do Guggenheim não iria renovar sua bolsa, e ele rapidamente gastou o adiantamento com seu novo livro. (MCCULLERS, 2010, p. 225-227)

A promessa de ascensão social de Harris, como fica evidente nesta breve história de seu casamento, não se cumpre. Enquanto sua promissora carreira de escritor estanca rumo à estagnação, sua esposa Marian consegue um trabalho como editora-assistente de ficção e se recusa a morar com ele apontando que isso significaria morar com vinte imperadores romanos juntos em um só, indicando a vaidade do parceiro. Seu casamento termina.

No tempo atual da narrativa, Marian está trabalhando como editora de ficção, não mais como assistente. Este salto na carreira não foi dado por Harris, que está mergulhado em frustração. Muitos de nós conhecemos o sentimento de frustração profissional e o pequeno inferno mental que circunda essa frustração. Comparando-se com os outros, em nossos momentos de insatisfação aguda, sentimos um imenso sentimento de isolamento e de tristeza, uma sensação de estar deslocado e fora do mundo, enquanto as outras pessoas vivem tranquilamente suas vidas. É esse sentimento de ser um *outsider*, um marginal profissional e, portanto, também um deslocado social que Carson McCullers descreve tão bem a seguir:

About this time there was a morning he never forgot, although nothing, absolutely nothing, had happened. It was a sunny autumn day with the sky fair and green above the skyscrapers. He had gone to a cafeteria for breakfast and sat in the bright window. People passed quickly on the street, all of them going somewhere. Inside the cafeteria there was a breakfast bustle, the clatter of trays and the noise of many voices. People came in and ate and went away, and everyone seemed assured and certain of destination. They seemed to take for granted a destination that was not merely the routine of jobs and appointments. Although most of the people were alone they seemed somehow a part of each other, a part of the clear autumn city. While he alone seemed separate, an isolate cipher in the pattern of the destined city. His marmalade was glazed by sunlight and he spread it on a piece of toast but did not eat. The coffee had a purplish sheen and there was a faint mark of old lipstick on the rim of the cup. It was an hour of desolation, although nothing at all happened. Now at the cocktail party, years later, the noise, the assurance and the sense of his own separateness recalled the cafeteria breakfast and this hour was still more desolate because of the sliding passage of time.²¹¹ (MCCULLERS, 1987, p. 177)

²¹¹ Tradução: Por volta dessa época, houve uma manhã que ele nunca esqueceu, embora nada, absolutamente nada, tivesse acontecido. Era um dia ensolarado de outono, com o céu claro e esverdeado sobre os arranha-céus. Ele foi a uma lanchonete para tomar seu café da manhã, e sentou-se perto da janela iluminada. As pessoas passavam rapidamente pela rua, todas indo a algum lugar. Dentro da lanchonete, um alvoroço de café da manhã, o ruído das bandejas e o barulho de muitas vozes. As pessoas entravam, comiam e iam embora, e todos pareciam seguros e certos de um rumo. Pareciam aceitar como natural um destino que não era apenas uma rotina de trabalhos e compromissos. Embora a maioria das pessoas estivesse sozinha, pareciam de algum jeito fazer parte uma das outras, uma parte da clara cidade outonal. Enquanto ele sozinho parecia separado, uma cifra isolada do padrão na cidade designada. Sua geléia estava vítrea com a luz do sol, e ele a espalhou sobre uma fatia de torrada, mas não comeu. O café tinha um brilho arroxeadado, e havia uma marca desbotada de batom antigo na borda da xícara. Foi uma hora de desolação, apesar de que absolutamente nada tivesse acontecido.

Agora, ali na festa, anos mais tarde, o barulho, a convicção e a sensação de seu próprio distanciamento lembravam-no do desjejum na lanchonete, e essa hora ficava ainda mais desolada devido à inapreensível passagem do tempo. (MCCULLERS, 2010, p. 227-228)

Esse momento de descoberta de algo durante um café lembra a novela “The Ballad of the Sad Café”, em que a cidade se transforma com a criação de um pequeno café no armazém da srta. Amélia Evans. Temos também o conto “The Sojourner”, quando John Ferris vê sua ex-esposa Elizabeth passando na rua enquanto toma seu café da manhã, e lembra também o conto “A Tree, A Rock, A Cloud”, em que um senhor ruivo conta uma história a um garoto vendedor de jornais no balcão de um bar. Isso sem falar no primeiro romance de McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, cujo cenário principal é o *New York Café*, onde os personagens conhecem John Singer e passam a gravitar à sua volta narrando histórias a um surdo-mudo.

O trecho a seguir implica diversos elementos autobiográficos, sugerindo semelhanças entre a relação de Marian e Ken Harris e a relação de Carson e Reeves McCullers.

“There’s Marian,” Mabel said. “She looks tired, thinner.”

“If the damned Guggenheim had renewed my fellowship I was going to take Marian to Europe for a year,” he said. “The damned Guggenheim – they don’t give grants to creative writers any more. Just physicists – people like that who are preparing for another war.”

The war had come as a relief to Ken. He was glad to abandon the book that was going badly, relieved to turn from his “phantom rock” to the general experience of his generation. He was graduated from Officers’ Training School and when Marian saw him in his uniform she cried and loved him and there was no further talk of divorce. On his last leave they made love often as they used to do in the first months of marriage. It rained every day in England and once he was invited by a lord to his castle. He crossed on D-Day and his battalion went all the way to Schmitz. In a cellar in a ruined town he saw a cat sniffing the face of a corpse. He was afraid, but it was not the blank terror of the cafeteria or the anxiety of a white page on the typewriter. Something was always happening – he found three Westphalian hams in the chimney of a peasant’s house and he broke his arm in an automobile accident. The war was the great experience of his generation, and to a writer every day was automatically of value because it was the war. But when it was over what was there to write about – the calm cat and the corpse, the lord in England, the broken arm?²¹² (MCCULLERS, 1987, p. 177)

²¹² Tradução:

– Lá vem Marian - Mabel notou. – Parece cansada, mais magra.

– Se o maldito Guggenheim tivesse renovado minha bolsa, iria levar Marian à Europa por um ano – ele comentou. – O maldito Guggenheim... não concedem mais privilégios a escritores criativos. Apenas a físicos – pessoas como essas, que estão se preparando para uma nova guerra.

A guerra viera como um alívio para Ken. Ele estava feliz por abandonar o livro que ia mal, aliviado por sair de sua rocha fantasma em prol da experiência de sua geração. Ele era formado pela Escola de Treinamento de Oficiais e, quando Marian o viu em seu uniforme, chorou e o amou, e não houve mais conversa sobre divórcio. Em seus últimos dias antes de partir, fizeram amor com a mesma frequência com que faziam nos primeiros meses de casamento. Chovia todos os dias na Inglaterra, e uma vez ele foi convidado por um lorde para ir a seu castelo. Atravessou no dia D, e seu batalhão foi até Schmitz. Em um celeiro em uma cidade arruinada, viu um gato cheirando o rosto de um cadáver. Sentia medo, mas não era o terror vazio da lanchonete ou a ansiedade de uma folha em branco na máquina de escrever. Algo sempre acontecia – ele achou três presunto da Westfália na chaminé da casa de um camponês, e quebrou o braço num acidente de automóvel. A guerra era a grande experiência de sua geração e, para um escritor, cada dia era automaticamente valioso porque era a guerra. Porém, quando ela terminou, o que havia para escrever – o gato calmo e o cadáver, o lorde na Inglaterra, o braço quebrado? (MCCULLERS, 2010, p. 228-229)

Em sua autobiografia, *Illumination & Night Glare* (1999), temos acesso às cartas que Reeves e Carson trocaram durante o período em que Reeves estava servindo os Estados Unidos na Segunda Guerra. Essa correspondência evidencia o imenso afeto que um sentia pelo outro,²¹³ e retrata nas cartas de Reeves, o horror da guerra. Na citação acima, quando o narrador comenta sobre a guerra e o fim da guerra, indagando sobre o quê se poderia escrever, sobre um gato calmo e um cadáver, encontramos esses mesmos dois elementos em uma das cartas de Reeves, que relata que por dois dias um gato se alimentava do cadáver de um soldado alemão.²¹⁴ Tal menção soa extremamente ácida da parte de Carson, considerando que Reeves lia romances durante a guerra, escrevia extensas e detalhadas cartas para Carson e teve dificuldades com seu sonho de tornar-se escritor durante a vida, um sonho que ele nunca realizou. Esse comentário é pertinente por mostrar as luzes e sombras das personalidades dos dois; Carson não é uma heroína, nem Reeves um vilão e vice-versa. A relação dos dois é insondável, mas os contos de Carson inadvertidamente mencionam certa violência interpessoal que é digna de comentário por remeter a dinâmicas abusivas reconhecíveis.

Aos poucos, o leitor vai juntando as peças que o narrador oferece e compreendendo a doença de Ken Harris.

In the Village apartment he returned to the book he had left so long. For a time, that year after the war, there was the sense of a writer's gladness when he has written. A time when the voice from childhood, a song on the corner, all fitted. In the strange euphoria of his lonely work the world was synthesized. He was writing of his youth in the windy, gritty Texas city that was his home town. He wrote of the rebellion of youth and the longing for the brilliant cities, the homesickness for a place he'd never seen. While he was writing *One Summer Evening* he was living in an apartment in New York but his inner life was in Texas and the distance was more than space: it was the sad distance between middle age and youth. So when he was writing his book he was split between two realities – his New York daily life and the remembered cadence of his Texas youth. When the book was published and the reviews were careless or unkind, he took it well, he thought, until the days of desolation stretched one into the other and the terror started. He did odd things at this time. Once he locked himself in the bathroom and stood holding the Lysol in his

²¹³ Reeves McCullers escreve para Carson na carta de 22 de Novembro de 1944, Reeves escreve para Carson: "Any last words would be simply: I have known you and loved you dearly. Knowing and being with you and loved by you is the greatest and most beautiful thing in life. I don't think there has ever been another person like you. I would want to spend all the days of my life near and with you. It may be that many more of our days will be spent together.

But, we are both strong and can live within ourselves. It may be the secret of our relationship that we can do this; we would miss each other terribly for some time to come but there would also come recovery. Others with great love lose each other and are brave about it. It comes to us we will be the same.

Be kind and gentle as you always are. Try to see and cause all the beauty in like that is possible.

A pleasant Christmas and a peaceful year in 1945 for all of us. As ever, Reeves". (REEVES MCCULLERS In: MCCULLERS, 1999, p. 96-97)

²¹⁴ Reeves McCullers relata, na carta de 22 de Novembro de 1944: "For two days there has been right outside the door a dead German from whose flank a cat eats two or three times a day." (REEVES MCCULLERS In: MCCULLERS, 1999, p. 95)

hand, just standing there holding the Lysol, trembling and terrified. He stood there for half an hour until with a great effort he slowly poured the Lysol in the lavatory. Then he lay on the bed and wept until, toward the end of the afternoon, he went to sleep. Another time he sat in the open window and let a dozen blank pages of paper float down the six stories to the street below. The wind blew the papers as he dropped them one by one, and he felt a strange elation as he watched them float away. It was less the meaninglessness of these actions than the extreme tension accompanying them that made Ken realize he was sick.²¹⁵ (MCCULLERS, 1987, p. 178)

Marian sugeriu a Ken que ele fosse a um psiquiatra, mas Harris se esquivou dizendo que a psiquiatria havia se tornado um método de brincar consigo mesmo, e depois disso riu, enquanto Marian, alarmada, sentiu um calafrio de medo. Marian decide ir ao psiquiatra e Ken passa a ter ciúmes dos dois. Harris tinha ciúmes do médico, que avaliava o casamento infeliz do casal e de Marian que estava mais calma, enquanto ele estava mais perturbado. Harris escreveu alguns roteiros para televisão naquele ano, conseguiu cerca de dois mil dólares e comprou um casaco de leopardo para Marian. A narrativa volta à festa e à conversa entre Mabel Goodley e Ken Harris. Mabel pergunta a Harris se ele estava fazendo mais algum programa de televisão e ele responde que não, e conta que estava se empenhando para começar seu próximo livro, arrematando ainda que Mabel era a única pessoa honesta que ele conhecia e com a qual podia conversar com ela.

Harris, confortado pela amizade de Mabel, que era uma de suas pessoas favoritas, e liberado pelo efeito do álcool que bebia na festa, começa a falar sobre o livro que havia tentado escrever por tanto tempo. Harris começa dizendo que o tema dominante da história é o tema da autotraição, e que a personagem principal é um advogado de uma cidade pequena chamado Winkle. A trama é situada no Texas, a cidade natal de Harris, e o escritório encardido do tribunal da cidade é o ambiente da maior parte das cenas.

²¹⁵ Tradução: No apartamento no Village, retornou ao livro que deixara há tanto tempo. Por um tempo, naquele ano após a guerra, havia o sentimento da satisfação de um escritor quando escreve. Um tempo em que a voz da infância, uma canção no canto, tudo se encaixava. Na estranha euforia de seu trabalho solitário, o mundo estava sintetizado. Escrevia sobre outro tempo, outro lugar. Escrevia sobre sua juventude na dura cidade de ventos fortes do Texas, sua cidade natal. Escreveu sobre a rebelião da juventude e o desejo pelas cidades brilhantes, a saudade de um lugar que ele nunca vira. Enquanto escrevia *Uma noite de verão*, morava em um apartamento em Nova York, mas sua vida interior estava no Texas e a distância era mais do que espaço: era a triste distância entre meia idade e juventude. Assim, enquanto escrevia seu livro, estava dividido entre duas realidades – sua vida diária em Nova York, e a cadência, na memória, de sua juventude no Texas. Quando o livro foi publicado e as críticas foram negligentes e cruéis, ele encarou bem, ele pensou, até que os dias de desolação estenderam-se um no outro e o terror começou. Fez coisas estranhas nessa época. Uma vez, trancou-se no banheiro e ficou em pé segurando um frasco de desinfetante em sua mão, apenas segurando-o, tremendo e aterrorizado. Ficou lá por meia hora, até que, com um grande esforço, derramou vagarosamente o desinfetante na privada. Deitou-se então na cama e chorou até que, por volta do fim da tarde, caiu no sono. Outra vez, sentou-se na janela aberta e deixou uma dúzia de folhas em branco flutuarem seis andares até a rua embaixo. O vento soprava os papéis à medida que ele os jogava, um por um, e ele sentia uma estranha euforia ao observá-los flutuar para longe. Foi menos a insignificância dessas ações do que a extrema tensão que as acompanhava que fez Ken perceber que estava doente. (MCCULLERS, 2010, p. 229-230)

Ken passa a narrar sua história apaixonadamente, contando sobre as personagens e suas motivações e quando Marian chegou, ele ainda estava falando e fez um sinal para que ela não o interrompesse, enquanto continuava a história olhando fixamente nos olhos azuis por trás dos óculos de Mabel até sentir a estranha sensação de um *déjà-vu*. Harris tem a impressão de que já tinha contado a Mabel sobre seu livro, no mesmo lugar e nas mesmas circunstâncias. Os olhos azuis de Mabel brilhavam de lágrimas atrás de seus óculos, e por um momento Harris fica contente por ter comovido a amiga. Harris prossegue falando sobre o divórcio do advogado Winkle, mas sua voz vacila e ele confessa ter a estranha sensação de já ter contado aquela história antes. Mabel esperou um momento e Harris finalmente ficou em silêncio e escutou a dura verdade. Mabel revela que Harris tinha mesmo contado aquela história para Mabel, uns seis ou sete anos atrás, em uma festa bem parecida com aquela.

A descida de Harris até o abismo parece não ter fim neste conto. A narração prossegue com Harris se deslocando até um terraço em uma área externa onde está nevando. A imagem do vento reaparece.

He could not stand the pity in her eyes or the shame that pulsed in his own body. He staggered up and stumbled over his drink.

After the roar in the cocktail room the little terrace was absolutely silent. Except for the wind, which increased the sense of desertion and solitude. To dull his shame Ken said aloud something inconsequential: “Why, what on earth –” and he smiled with weak anguish. But his shame still smoldered and he put his cold hand to his hot, throbbing forehead. It was no longer snowing, but the wind lifted flurries of snow on the white terrace. The length of the terrace was about six footsteps and Ken walked very slowly, watching with growing attention his blunted footsteps in his narrow shoes. Why did he watch those footsteps with such tension? And why was he standing there, alone on the winter terrace where the light from the party room laid a sickly yellow rectangle on the snow? And the footsteps?²¹⁶ (MCCULLERS, 1987, p. 179)

As imagens escolhidas por McCullers continuam reforçando o sofrimento de Harris: o silêncio do terraço, oposto ao barulho das conversas dos convidados, o vento, que segundo o narrador indica, aumentava seu senso de solidão e isolamento, os flocos de neve contrastando

²¹⁶ Tradução: Ele não conseguia suportar a pena nos olhos dela ou a vergonha que pulsava em seu próprio sangue. Cambaleou e tropeçou sobre sua bebida.

Perto do barulho no salão, o pequeno terraço estava absolutamente silencioso. Exceto pelo vento, que aumentava o sentimento de deserção e solidão. Para abafar a vergonha, Ken dizia em voz alta algo inconsequente:

– Por que, por queargas d’água...

E sorria com fraca angústia. Mas sua vergonha continuava a arder em fogo lento, e ele pôs a mão fria na testa quente e latejante. Havia parado de nevar, mas o vento levantava flocos de neve no terraço branco. O comprimento do terraço era de mais ou menos seis passos, e Ken caminhou vagarosamente, observando com intensa atenção as pegadas embotadas de seus sapatos estreitos. Por que observava aquelas pegadas com tanta tensão? E por que estava ali, sozinho no terraço invernal, onde a luz do salão de festas projetava um débil retângulo amarelo na neve? E as pegadas? (MCCULLERS, 2010, p. 231)

com o calor da festa ao fundo, sugerido com o retângulo amarelo do salão, o inverno, época de recolhimento e não de frutos e flores desabrochando, o vento e as pegadas na neve. Harris vai até uma grade situada no final do terraço, que batia na altura de sua cintura e estava frouxa. Mesmo sabendo e sentindo que a grade estava instável, o escritor continuou apoiado contra ela, flertando, possivelmente, com a ideia de suicídio. Harris continua ali sozinho, parado na cobertura que ficava no décimo quinto andar, com as luzes da cidade brilhando diante de si. Pensando que era só empurrar a grade que ela cairia, ele continuava calmo contra a grade cambaleante, com a alma de alguma forma protegida e contente até ser interrompido por Marian.

Marian exclama baixinho “Aah! Aah!” e depois de um momento chama Ken para dentro e pergunta o que ele estava fazendo lá fora. Ken, recobrando o equilíbrio, empurrou suavemente a grade, que não quebrou, comentando que a grade estava podre, provavelmente por conta da neve e tocando no assunto do suicídio. “I wonder how many people have ever committed suicide here.” “*How many?*” “Sure. It’s such an easy thing.” “Come back.”²¹⁷ (MCCULLERS, 1987, p. 180)

Além de andar com muito cuidado contra as pegadas que fizera antes e de medir com os dedos os centímetros da neve, Harris escuta Marian quando ela diz que está com frio. A editora coloca sua mão no casaco de Harris, abre a porta e o leva para a festa que já estava terminando. Ken percebe os olhos negros e reprovadores e irritados de Marian, percebe que ela parecia cansada, e não consegue encarar sua expressão. O pequeno diálogo dos dois mostra Marian preocupada com a situação de Harris:

“Hon, do your sinuses bother you?”
Lightly her forefinger stroked her forehead and the bridge of her nose. “It worries me so when you get in this condition.”
“Condition! Me?”
“Let’s put on our things and go.”²¹⁸(MCCULLERS, 1987, p. 180)

Além de odiá-la por supor que ele estava bêbado, Ken avisa que vai à festa de Jim Johnson mais tarde ainda na mesma noite. Marian, o editor e Ken dividem um táxi para o

²¹⁷ Tradução: Imagino quantas pessoas já cometeram suicídio aqui. – Quantas? – Claro. É tão fácil. – Volte. (MCCULLERS, 2010, p. 232)

²¹⁸ Tradução: – Querida, sua sinusite está lhe incomodando? Levemente, o dedo indicador dela acariciou sua própria testa e o ossinho do nariz. – Fico muito preocupada quando você fica nesta situação. – Situação? Eu? – Vamos pegar nossas coisas e ir embora. (MCCULLERS, 2010, p. 232)

centro da cidade, e com a vergonha um pouco menos ardente, Ken começa uma teoria absurda sobre uma suposta decadência de Mabel Goodley, afirmando que a pintora se repete em suas produções artísticas. Ironicamente, foi ele, Ken Harris, quem contou toda uma história sobre seu projeto de livro, há sete anos atrás, e novamente, nessa mesma festa, para Mabel, deixando-a com os olhos cheios de lágrimas. Mas agora, deixando a festa, ele começa a criticar o trabalho da amiga:

“The trouble with Mabel is she is a has-been. Ten years ago she used to be an honest painter and set-designer. Maybe it’s a failure of imagination or drinking too much. She’s lost her honesty and does the same thing over and over – repeats over and over.”

“Nonsense,” Marian said. “She gets better every year and she’s made a lot of money.”²¹⁹ (MCCULLERS, 1987, p. 181)

A continuação dessa passagem não só é propriamente dostoiievskiana como inclusive o nome do escritor russo é citado por Ken Harris. Aqui, vemos que estar no subsolo, envenenado por sentimentos de frustração, expectativas não atendidas, inveja, ciúme, ressentimento, isola o sujeito em uma espécie de beco, e de lá, o sujeito, no caso Ken Harris, não consegue sair, como se estivesse preso em um labirinto, antes de enfrentar e vencer o próprio orgulho. Apesar de estarmos analisando personagens de ficção, neste conto, Carson McCullers apresenta um domínio bem claro de comportamentos humanos típicos já descritos por Freud e por psicanalistas como negação e projeção. Ken Harris, mesmo não sendo uma pessoa de verdade, como personagem, apresenta comportamentos humanos típicos como negar sua situação de alcoolismo, sentir frustração e ódio impotente, e ao mesmo tempo projetar seus problemas em outras pessoas, considerando, por exemplo, uma suposta decadência artística de Mabel Goodley que sequer existe no mundo real. *Negação* e *projeção* são termos comuns da psicologia, e parecem conhecidos de McCullers, que utiliza noções da psicologia em sua ficção, demonstrando aqui também influência de escritores modernistas e sua estética.²²⁰

²¹⁹ Tradução: – O problema com Mabel é que ela está decadente. Dez anos atrás, era uma pintora honesta e uma cenógrafa. Talvez seja falência de imaginação, ou bebida em excesso. Ela perdeu sua honestidade e faz a mesma coisa de novo e de novo... repetidas vezes.

– Tolice – disse Marian. Ela melhora todo ano e ganhou bastante dinheiro. (MCCULLERS, 2010, p. 233)

²²⁰ Margarite A. Johnson, em *Carson McCullers and Modernism*, comenta a influência de Freud e Jung entre os elementos da estética modernista: “In his second volume on *Modernist poetry*, *A History of Modern poetry: Modernism and After*, Perkins proffers a number of influences for High Modernism that also inspired Modernist prose writers. This include “the formalism, impressionism, and Dandyism of the London avant-garde of the 1890’s”; the writings of Henry James, Gustave Flaubert, James Joyce, and Walt Whitman; schools of Modern painting, including Cubism, Freud and Jung, with their studies of the unconscious, dreams, archetypes, and the

Na passagem a seguir, o poema de Christina Rossetti que dá nome ao conto de McCullers, “Who Has Seen the Wind” reaparece de forma bem marcada. Com ele, temos não só os versos retornando à mente do escritor, mas também o tema de enxergar as coisas com a curiosidade infantil, hábito ou habilidade que parece ter se esvaído da vida criativa de Ken Harris. Ao recitar tais versos, Ken provoca uma reação completamente inusitada e inesperada no editor, que se lembra de uma cantiga infantil e de sua infância escolar.

They were driving through the park and Ken watched the winter landscape. The snow was heavy on the park trees and occasionally the wind slid the banked snow from the boughs, although the trees did not bow down. In the taxi Ken began to recite the old nursery verse about the wind, and again the words left sinister echoes and his palms dampened.

“I haven’t thought of that jingle in years.” John Howards said.

“Jingle? It’s as harrowing as Dostoevski.”

“I remember we used to sing it in kindergarten. And when a child had a birthday there would be a blue or pink ribbon on the tiny chair and we would then sing Happy Birthday.”

John Howards was hunched on the edge of the seat next to Marian. It was hard to imagine this tall, lumbering editor in his huge galoshes singing in a kindergarten years ago.

Ken asked: “Where did you come from?”

“Kalamazoo,” Howard said.

“I always wondered if there really was such a place or a – figure of speech.”

“It was and is such a place.” Howard said. “The family moved to Detroit when I was ten years old.” Again Ken felt a sense of strangeness and thought that there are certain people who have preserved so little of childhood that the mention of kindergarten chairs and family moves seems somehow outlandish. He suddenly conceived a story written about such a man – he would call it *The Man in the Tweed Suit* – and he brooded silently as the story evolved in his mind with a brief flash of the old elation that came so seldom now.²²¹ (MCCULLERS, 1987, p. 181)

collective unconscious; Eisenstein’s theory of cinematic montage; and the ‘Wagnerian leitmotif’, among others (2: 35-36)” (JOHNSON, 2016, p. 35)

²²¹ Tradução: Estavam passando pelo parque, e Ken observava a paisagem invernal. A neve estava pesada nas árvores do parque e, às vezes, o vento derrubava a neve acumulada nos galhos, embora as árvores não se curvassem. No táxi, Ken começou a recitar o antigo verso infantil sobre o vento, e de novo as palavras deixaram ecos sinistros, e suas palmas, frias, umedeceram-se.

– Eu não penso nessa cantiga há anos – John Howards comentou.

– Cantiga? É tão perturbadora quanto Dostoiévski.

– Lembro-me que costumávamos cantá-la no jardim de infância. E, quando uma criança fazia aniversário, colocavam um laço azul ou rosa na cadeirinha e cantávamos *Feliz Aniversário*.

John Howards estava arqueado na beira do assento ao lado de Marian. Era difícil imaginar este editor alto e desajeitado em suas enormes galochas cantando em um jardim de infância anos atrás.

Ken perguntou:

– De onde você é?

– Kalamazoo - Howards respondeu.

– Sempre me perguntei se tal lugar realmente existia ou era... uma figura de linguagem.

– Existia e existe tal lugar - Howards disse. – Minha família mudou-se para Detroit quando eu tinha dez anos de idade.

Mais uma vez, Ken teve uma sensação de estranheza, e pensou que havia algumas pessoas que preservaram tão pouco da infância, que a menção das cadeiras do jardim de infância e das mudanças de família parece de certo modo esquisita. Repentinamente, concebeu uma história sobre tal homem – ele e a chamaria *O homem do terno de lã* – e refletiu silenciosamente enquanto a história desenvolvia-se em sua mente com uma breve faísca da antiga euforia que agora quase nunca vinha. (MCCULLERS, 2010, p. 234)

Esse diálogo aparentemente banal na verdade é bem sofisticado. Ken Harris é praticamente assombrado pelos versos de Christina Rossetti, que reaparecem diversas vezes em sua mente e ao longo do conto. Ao final da festa, ao recitá-los dentro do carro, um poema que evoca a curiosidade infantil e um modo contemplativo e curioso de olhar para os elementos naturais e para as coisas da vida, ele busca causar um efeito fantasmagórico em seus ouvintes. Quando John Howards se lembra de uma cantiga, Ken defende o poema dizendo que ele é angustiante como Dostoiévski. Ironicamente o poema parece convocar o leitor para as perguntas poéticas da infância, como a própria pergunta “Who Has Seen the Wind?”, “Quem viu o vento?” sugere, e é John Howards, o editor, aquele que é capaz de, ao ouvir o poema recitado pela boca de Ken Harris, lembrar-se de sua infância. Ken, ao contrário, maliciosamente inventa um começo de história sobre o editor, chamando-o de “*O Homem do Terno de Lã*”, preso que está ao calabouço particular de seu bloqueio literário, e não consegue se contagiar ou se contaminar com as lembranças da infância do editor, ou como essa proposta de leveza que o poema pode sugerir: a busca de olhar as coisas com os olhos infantis, pela primeira vez, com curiosidade e encantamento.

O editor não se abala, pelo menos exteriormente, com as provocações de Ken sobre sua cidade natal, Kalamazoo, e paga a sua parte do táxi, despede-se de Marian dizendo que é muito bom vê-la novamente, sugerindo um almoço entre os dois e inclusive convidando Harris, se ele desejar ir. Depois de ter tropeçado para fora do táxi, ele diz para Harris que está ansioso por seu próximo livro. O táxi partiu e Ken Harris chama Howard de idiota, diz que vai deixar Marian em casa e depois vai até a festa de Jim Johnson. Marian pergunta quem é Jim Johnson e qual o motivo de Harris ir a essa festa, o escritor responde que ele é um pintor que ele conhece e que ele foi convidado. Marian comenta que Ken tem saído com muitas turmas diferentes, sai com uma e depois muda para outra. O narrador confirma que Ken sabia que isso era verdade. Nos últimos anos, o escritor andava com um grupo até ficar bêbado ou fazer uma cena, e como consequência, as pessoas agiam de modo desagradável com ele e ele ficava irritado, se sentia indesejado e mudava de turma. Cada mudança significava encontrar um grupo menos estável que o antigo, de forma que Harris passava a frequentar apartamentos decadentes e a beber bebidas mais baratas. Naquela noite, estava feliz de ser convidado para alguma festa com estranhos e de encontrar alívio no álcool.

Marian pergunta por que ele não procura ajuda, diz que não consegue continuar com essa situação, Ken pergunta qual é o problema e a editora tenta resgatá-lo:

“Ken, why don’t you get help? I can’t go on with this.”

“Why, what’s the matter?”

“You know,” she said. He could feel her tense and stiff in the taxi-cab. “Are you really going on to another party? Can’t you see you are destroying yourself? Why were you leaning against that terrace fence? Don’t you realize you are – sick? Come home.”²²² (MCCULLERS, 1987, p. 182)

Ken não consegue ceder ao pedido de Marian, mesmo que aquelas palavras o tenham perturbado, porque tinha o pressentimento de que algo horrível poderia acontecer quando os dois ficassem sozinhos no apartamento e seus nervos o estavam alertando desse desastre indefinido. Um segundo *flashback* aparece no conto, e o narrador menciona, sem detalhes precisos, uma noite trágica entre o casal.

In the old days after a cocktail party they would be glad to go home alone, talk over the party with a few quiet drinks, raid the icebox and go to bed, secure against the world outside. Then one evening after a party something had happened – he had a blackout and said or did something he could not remember and did not want to remember; afterward there was only the smashed typewriter and shafts of shameful recollection that he could not face and the memory of her fearful eyes. Marian stopped drinking and tried to talk him into joining A.A. He went with her to a meeting and even stayed on the wagon with her for five days – until the horror of the unremembered night was a little distant. Afterward, when he had to drink alone, he resented her milk and her eternal coffee and she resented his drinking liquor. In this tense situation he felt the psychiatrist was somehow responsible and wondered if he had hypnotized Marian. Anyway now the evenings were spoiled and unnatural. Now he could feel her sitting upright in the taxi and wanted to kiss her as in the old days when they were going home after a party. But her body was stiff in his embrace.²²³ (MCCULLERS, 1987, p. 183)

Ainda no táxi, Ken insiste para que Marian vá para casa tomar alguma coisa e conversar sobre a noite, lembrando-a que ela adorava fazer isso no passado, beber um pouco quando os dois estavam juntos e tenta prometer que não vai à próxima festa, dizendo ainda

²²² Tradução: – Ken, por que não procura ajuda? Não consigo continuar com isso.

– Por que, qual é o problema?

– Você sabe - ela disse. Ele podia senti-la tensa e rígida no táxi. – Vai mesmo a outra festa? Não vê que está se destruindo Por que estava apoiado contra aquela grade do terraço? Não percebe que está doente? Vamos para casa. (MCCULLERS, 2010, p. 235)

²²³ Tradução: Nos velhos tempos, ficariam contentes em ir para casa sozinhos após uma festa, conversar sobre ela com algumas poucas bebidas, assaltar a geladeira e ir para cama, seguros do mundo externo. Então, uma noite, após uma festa, algo aconteceu – ele teve um lapso de memória e disse ou fez algo que não conseguia se lembrar e não queria se lembrar; mais tarde, havia apenas a máquina de escrever quebrada e resquícios de vergonhosas recordações que não conseguia enfrentar, e a memória dos olhos amedrontados dela. Marian parou de beber e tentou convencê-lo a se juntar aos Alcoólicos Anônimos. Foram juntos a uma reunião e ele até chegou a ficar na linha com ela por cinco dias – até que o horror da noite esquecida estivesse um pouco distante. Depois disso, quando tinha que beber sozinho, ressentia o leite e o eterno café dela e ela ressentia a bebida dele. Nessa situação tensa, teve a impressão de que o psiquiatra era de alguma forma responsável, e imaginou se ele tinha hipnotizado Marian. De qualquer modo, agora as noites eram deterioradas e artificiais. Neste momento, podia senti-la sentada ereta no táxi e quis beijá-la como nos velhos dias, quando iam para casa depois de uma festa, mas o corpo dela ficou rígido com seu abraço. (MCCULLERS, 2010, p. 235-236)

que ela não é nem um pouco alcoólatra, não mais do que ele era. Marian responde que vai preparar uma sopa e que ele poderia deitar-se, mas o narrador indica que sua voz estava sem esperança e soou presunçosa para Ken.

Marian desabafa dizendo que tem tentado manter o casamento e ajudar Ken, mas que esse esforço é como lutar dentro de areia movediça. Ela acrescenta ainda que há muito por trás da bebida e que ela está muito cansada. Ken insiste para que ela vá na festa e fique um minuto com ele, mas Marian responde que não consegue e os dois se despedem. Marian paga a corrida, pergunta se Ken tem dinheiro suficiente, e ele responde que sim, mas, quando chegou ao seu destino, tinha apenas cinquenta centavos que não pagariam a corrida. O taxista diz que ele devia ter aceitado o dinheiro da senhora, e depois de mais um momento de humilhação para o seu orgulho, Ken entra na festa, que ficava no último andar de um prédio sem elevador nem aquecimento, no estúdio do pintor Jim Johnson.

A conversa com o editor John Howards que lhe pergunta de seu livro na festa, o fato de ele confundir Ken com outro escritor de sucesso, e depois de lembrar quem ele era através de Marian, depois a conversa com Mabel Goodley e a história repetida sobre o seu livro que ele conta, ou o momento de isolamento no terraço, apesar de humilhantes para Harris, não são tão ilustrativos da zona sombria do desejo mimético quanto o diálogo que Ken Harris trava com um aspirante a escritor nesta segunda festa decadente.

A própria atmosfera do local da festa lembra o subsolo dostoievskiano, de forma irônica e quase exagerada de tão visualmente depressiva. O narrador nos informa que além de ficar no último andar de um prédio sem elevador nem aquecimento, fazendo com que o convidado tivesse de subir vários andares sentindo cheiros de comida em cada patamar da escada, o local estava lotado, frio, e havia um forno aberto para aquecer o ambiente. Poucas mobílias além de um sofá-cama obrigavam os convidados a sentarem no chão, perto de telas apoiadas contra a parede e de uma imagem pregada em um cavalete onde se via um ferro-velho roxo e dois sóis verdes. Ali, Ken sentou-se no chão ao lado de um jovem de bochechas rosadas vestido com um casaco de couro marrom. É com ele que Ken Harris trava um diálogo impressionante, que revela a familiaridade de Carson McCullers com as questões que atormentam escritores. Se Ken Harris havia sofrido até aqui, este diálogo escancara com um humor precioso e tragicômico a consciência da autora sobre os tormentos literários regados a vaidade. Ken vai encontrar, na conversa com o jovem de casaco de couro marrom, não um rival terrível e sinistro, não um grande vilão que quer destruí-lo, mas o seu pior pesadelo: um jovem escritor que acredita em si mesmo e que tem determinação para seguir seu sonho.

“It’s always somehow soothing to sit in a painter’s Studio. Painters don’t have the problems writers have. Who ever heard of a painter getting stuck? They have something to work with – the canvas to be prepared, the brush and so on. Where is a blank page – painters aren’t neurotic as many writers are.”

“I don’t know,” the young man said. “Didn’t van Gogh cut off his ear?”

“Still the smell of paint, the colors and the activity is soothing. Not like a blank page and a silent room. Painters can whistle when they work or even talk to people.”

“I know a painter once who killed his wife.”

When Ken was offered rum punch or sherry, he took sherry and it tasted metallic as though coins had been soaked in it.

“You a painter?”

“No,” said the young man. “A writer – that is, I write.”

“What is your name?”

“It wouldn’t mean anything to you. I haven’t published my book yet.” After a pause he added: “I had a short story in *Bolder Accent* – it’s one of the little magazines – maybe you’ve heard of it.”

“How long have you been writing?”

“Eight – ten years. Of course I have to do part-time jobs on the outside, enough to eat and pay the rent.”

“What kind of jobs do you do?”

“All kinds. Once for a year I had a job in a morgue. It was wonderful pay and I could do my own work four or five hours every day. But after about a year I began to feel the job was not good for my work. All those cadavers – so I changed to a job frying hot dogs at Coney Island. Now I’m a night clerk in a real crummy hotel. But I can work at home all afternoon and at night I can think over my book – and there’s lots of human interest on the job. Future stories, you know.”²²⁴ (MCCULLERS, 1987, p. 184-185)

Amargurado e cheio de orgulho, Ken Harris puxa conversa com um estranho em uma festa comparando escritores e pintores e afirmando que os pintores não têm as dificuldades da página em branco dos escritores, e que os pintores podem se distrair com suas telas, pincéis, e

²²⁴ Tradução: – É sempre um pouco consolador sentar no estúdio de um pintor. Os pintores não têm os problemas dos escritores. Quem já ouviu falar de um pintor que bloqueou? Eles têm algo com que trabalhar...as telas para serem preparadas, o pincel e tudo mais. Onde está a página em branco... pintores não são neuróticos como muitos escritores.

– Não sei – o rapaz respondeu. – Van Gogh não cortou fora a própria orelha?

– Ainda assim, o cheiro de tinta, as cores e a atividade são calmantes. Não é como uma página em branco e um quarto silencioso. Pintores podem assoviar enquanto trabalham ou até conversar com pessoas.

– Conheço um pintor que matou a esposa.

Quando ofereceram ponche de rum ou xerez a Ken, ele pegou xerez, que tinha um gosto metálico como se moedas tivessem sido mergulhadas ali.

– Você é pintor?

– Não – o rapaz respondeu. – Um escritor... isto é, eu escrevo.

– Qual é o seu nome?

– Não significaria nada para você. Ainda não publiquei meu livro.

Após uma pausa, acrescentou:

– Publiquei um conto na *Bolder Accent*... é uma das revistas pequenas... talvez tenha ouvido falar.

– Há quanto tempo você escreve?

– Oito... dez anos. Claro que tenho que fazer trabalhos de meio período por fora, o suficiente para comer e pagar o aluguel.

– Que tipos de trabalho você faz?

– Todos os tipos. Uma vez, por um ano, trabalhei em um necrotério. Pagavam maravilhosamente bem, e eu podia fazer meu próprio trabalho por quatro ou cinco horas todos os dias. Mas, depois de mais ou menos um ano, comecei a achar que esse trabalho não era bom para a minha obra. Todos aqueles cadáveres... então fui fritar salsichas para cachorro-quente em Coney Island. Agora, sou recepcionista noturno em um hotel totalmente miserável. Mas posso trabalhar em casa toda a tarde e, à noite, posso pensar em meu livro e há vários interesses humanos no trabalho. Histórias futuras, sabe. (MCCULLERS, 2010, p. 237-238)

podem falar enquanto trabalham e não são tão neuróticos quanto os escritores. Nenhuma dessas ideias convence o jovem escritor de casaco de couro marrom, que refuta todos os comentários de Ken a respeito do assunto, pontuando que Van Gogh era pintor e cortou a própria orelha e que conhece um pintor que matou a esposa.

O humor de Carson McCullers aqui impressiona. Um escritor desempregado, alcoólatra, amargo, frustrado com a crítica de seu segundo livro encontra, em uma festa decadente, um jovem escritor que não está nem perto de um bloqueio criativo. Pior, além de escrever constantemente, o jovem de casaco marrom enfrenta desafios como trabalhar em um necrotério, vender cachorros-quentes, e nada abala sua determinação de continuar escrevendo. Até mesmo o critério para continuar ou não nos trabalhos que arruma passa pelo interesse literário, pois ele deixa o necrotério porque todos aqueles cadáveres não estavam fazendo bem para a sua obra. A ironia aqui é quase extrema, já que cercado de mortos em um necrotério, o jovem aspirante a escritor ainda se mantinha escrevendo, enquanto Ken Harris, atormentado por seus próprios fantasmas, não podia mais escrever. Esse bloqueio criativo de Harris também pode ser relacionado com o desejo metafísico. Girard, em *Mentira romântica*, faz um valioso comentário sobre escrever: “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”. (GIRARD, 2009, p. 294)

Ken Harris sonda o jovem perguntando seu nome, perguntando há quanto tempo ele escreve, indagando sobre os tipos de trabalho que ele faz. O jovem responde a tudo isso sem se abalar. Então, Ken Harris começa a ficar mais agressivo, questionando a certeza do jovem de que ele é escritor.

“What makes you think you are a writer?”

The eagerness faded from the young man’s face and when he pressed his fingers to his flushed cheek they left white marks. “Just because I know. I have worked so hard and I have faith in my talent.” He went on after a pause. “Of course one story in a little magazine after ten years is not such a brilliant beginning. But I think of the struggles nearly every writer has – even the great geniuses. I have time and determination – and when this last novel finally breaks into print the world will recognize the talent.”

The open earnestness of the young man was distasteful to Ken, for he felt in it something that he himself had long since lost. “Talent,” he said bitterly. “A small, one-story talent – that is the most treacherous thing that God can give. To work on and on, hoping, believing until youth is wasted – I have seen this sort of thing so much. A small talent is God’s greatest curse.”²²⁵ (MCCULLERS, 1987, p. 185)

²²⁵ Tradução:

– O que o faz pensar que é um escritor?

Aqui, Ken Harris está praticamente amaldiçoando o talento do jovem rapaz da festa, mesmo sem ele ter lhe feito mal algum. A narrativa de um jovem escritor promissor, que está determinado a continuar escrevendo mesmo depois de dez anos, e que desse tempo de dedicação conseguiu colher apenas uma publicação em uma revista de pouco destaque (chamada, ironicamente de *Bolder Accent*, que significa sotaque corajoso, atrevido ou audacioso) é insuportável para o vaidoso Harris. Mas o jovem escritor não se deixa intimidar e reage:

“But how do you know I have a small talent – how do you know it’s not great? You don’t know – you’ve never read a word I’ve written!” he said indignantly.”

“I wasn’t thinking about you in particular. I was just talking abstractly.”

The smell of gas was strong in the room – smoke lay in drafty layers close to the low ceiling. The floor was cold and Ken reached for a pillow nearby and sat on it. “What kind of things do you write?”

“My last book is about a man called Brown – I wanted it to be a common name, as a symbol of general humanity. He loves his wife and he has to kill her because – ”

“Don’t say anything more. A writer should never tell his work in advance. Besides, I’ve heard it all before.”

“How could you? I never told you, finished telling – ”

“It’s the same thing in the end,” Ken said. “I heard the whole thing seven years – eight years ago in this room.”²²⁶ (MCCULLERS, 1987, p. 185)

– O entusiasmo sumiu do rosto do jovem e, quando ele pressionou seus dedos contra suas bochechas rosadas, eles deixaram marcas brancas.

– Só porque sei. Trabalhei muito, e tenho fé em meu talento.

E continuou, após uma pausa:

– Claro que uma história em uma pequena revista após dez anos não é um início brilhante. Mas pense nas dificuldades que quase todo escritor tem... até mesmo os maiores gênios. Eu tenho tempo e determinação... e quando este último romance finalmente for publicado, o mundo irá reconhecer o talento.

A franca sinceridade do jovem era detestável para Ken, pois viu nela algo que ele mesmo havia perdido há muito tempo.

– Talento – ele disse amargamente. – Um talentozinho de uma história... é a coisa mais traiçoeira que Deus pode dar. Trabalhar continuamente, esperando, acreditando até que a juventude seja desperdiçada... Já vi muito disso. Um pequeno talento é a maior maldição de Deus.

²²⁶ Tradução: – Mas como sabe que tenho um pequeno talento... como sabe que não é grande? Você não sabe... nunca leu uma palavra que escrevi! – ele disse indignado.

– Não estava pensando em você em particular. Apenas estava falando de forma abstrata.

O cheiro de gás estava forte no cômodo – a fumaça pairava em frias camadas próximas ao teto baixo. O chão estava frio e Ken estendeu a mão para pegar uma almofada e sentou-se nela.

– Que tipo de coisa você escreve?

– Meu último livro é sobre um homem chamado Brown... eu queria que fosse um nome comum, como um símbolo da humanidade em geral. Ele ama sua esposa e tem que matá-la porque...

– Não diga mais nada. Um escritor não deve nunca contar seu trabalho com antecedência. Além do mais, já ouvi isso antes.

– Como assim? Nunca lhe contei, terminei de contar...

– No final, é a mesma coisa – Ken disse. – Ouvi toda a ideia há uns sete...oito anos, nesta mesma sala. (MCCULLERS, 2010, p. 239-240)

Aqui, além de supor que o talento do jovem era pequeno e de chamar um pequeno talento que Deus nos dá de maldição, Harris se desculpa, dizendo que falava de forma abstrata e não do talento do jovem, e depois de perguntar sobre que tipo de coisas o jovem escritor escrevia, ainda na obstinada jornada para desqualificá-lo, Harris escuta que o jovem escrevia sobre um homem chamado Brown, um sobrenome tão corriqueiro quanto “Silva” no Brasil, que ele queria que fosse um nome comum como um símbolo da humanidade em geral.

Apesar de clichê, mais interessante ainda é o fato de que o tema da humanidade em geral é exatamente oposto ao subsolo dostoiévskiano, às elucubrações e delírios vaidosos de Ken Harris. Além disso, Ken faz o papel de Mabel Goodley, e diz ao jovem que já ouviu sua história há sete, oito anos atrás naquele cômodo, da mesma forma que Mabel lhe adverte que já ouviu a história de seu projeto de livro na festa dos Rodgers. Este comentário é a gota d’água para o jovem escritor de casaco marrom: “The flushed face paled suddenly. ‘Mr. Harris, although you’ve written two published books, I think you’re a mean man.’ His voice rose. ‘Don’t pick on me!’”²²⁷ (MCCULLERS, 1987, p. 185) A conversa terminou e o jovem levantou-se, fechou seu casaco de couro e foi para um canto do cômodo.

Irritado pela pintura do ferro-velho e dos dois sóis, isolado na festa, sem conhecer ninguém além do anfitrião, sozinho no meio da noite em que nevava e com o vento fazendo barulhos estridentes nas esquinas das ruas e a temperatura beirando zero graus, Ken Harris abandona a festa e caminhando sem dinheiro pela calçada, viu uma farmácia e pensou em tomar um café. O narrador destaca o conforto da bebida para o personagem, ressaltando que se Ken Harris pudesse beber um café quente, seu cérebro se clarearia e ele teria forças para voltar para casa e enfrentar a esposa e a coisa que iria acontecer quando ele estivesse em casa. A bebida, na forma de uma xícara de café quente no meio da noite, aparece aqui como portadora de conforto e calma, como aparece como portadora de um efeito contemplativo em “The Ballad of the Sad Café” quando McCullers descreve o efeito do uísque preparado pela srta. Amélia Evans.

Harris interrompe um estranho na rua e diz ter perdido seu dinheiro e pede uns trocados para uma xícara de café. Ao perceber que a situação não era comum, troca com o estranho um olhar de mútua vergonha, de desconfiança entre o pedinte e o ouvinte. O desconhecido se apressa e vai embora. Harris pede que o estranho espere e diz: “You think

²²⁷ Tradução: A face ruborizada empalideceu de repente:

– Sr. Harris, embora tenha escrito dois livros publicados, acho que é um homem maldoso – e ergueu a voz. – Não me atormente!

O jovem levantou-se, fechou o zíper da jaqueta e ficou chateado no canto da sala. (MCCULLERS, 2010, p. 240)

I'm a mugger – I'm not! I'm a writer – I'm not a criminal".²²⁸ (MCCULLERS, 1987, p. 186). Essa afirmação introduz o crime que Harris já cometeu contra sua esposa (as agressões psicológicas) tempos atrás e o suposto crime que será revelado ainda neste conto. O estranho continua se afastando e Harris chega em casa depois da meia-noite.

Chegando em casa, Ken encontra Marian na cama e um copo de leite no criado-mudo, e prepara um uísque com soda e leva-o para o quarto, mesmo que normalmente nesses dias ele bebesse em segredo. A editora pergunta como foi a festa, ele responde que foi terrível, que a cidade é um lugar desolado, as festas, as pessoas e os estranhos desconfiados. Marian responde que ele é quem sempre gosta de festas, mas Ken responde que não gosta mais e senta-se na cama ao seu lado, com repentinas lágrimas nos olhos. O escritor lhe pergunta então o que aconteceu com a plantação de maçãs. Aqui, McCullers recupera toda uma fantasia que Ken e Marian nutriram no passado sobre uma vida mais campestre, fora da cidade grande, uma vida pacífica e idílica próxima à natureza, em que os dois viveriam em paz em uma fazenda de maçãs e teriam um filho.

Esse tipo de fantasia sugere três necessidades humanas importantes: o contato e integração com a natureza e com o tempo natural, oposto ao frenesi da cidade e suas exigências, um estado mental e emocional mais apaziguado, oposto ao subsolo da mediação interna, aos delírios e quedas da vaidade literária e dos sonhos de grandeza de um escritor, e o amor pleno entre um casal que os prepara, depois de harmonizarem seus desejos e necessidades e suas diferenças, para criar uma terceira pessoa, um filho, já prontos para a dedicação a outro, para uma maturidade da vida adulta e para uma experiência como pais que os integra ao fluxo da vida e das gerações que passam. Na descrição dessa fantasia, que parece atualmente tão distante do casal, Harris tenta imaginar o filho, mas a criança desaparece e dá lugar a ele mesmo e a seu livro. Além de uma descrição extremamente poética e meticulosa, capaz de construir todo um cenário na mente dos leitores, Carson integra a produção literária de Ken aos ritmos da fazenda de maçãs e às leituras de cânones da literatura ocidental, Shakespeare e a Bíblia. A descrição dialoga com o poema “Who Has Seen the Wind” através do tema da presença da natureza, do olhar infantil e curioso da criança e da proposta de pensar das coisas em si mesmas de que fala Virginia Woolf em *A Room*.

“Apple farm?”

“Our apple farm – don't you remember?”

But although the dream had long since been forgotten, its freshness was renewed again. He could see the apple blossoms in the spring rain, the gray old farmhouse.

²²⁸ Tradução: – Você pensa que eu sou um assaltante...não sou! Sou um escritor... não um criminoso. (MCCULLERS, 2010, p. 241)

He was milking at dawn, then tending the vegetable garden with the green curled lettuce, the dusty summer corn, the eggplant and the purple cabbages iridescent in the dew. The country breakfast would be pancakes and the sausage of home-raised pork. When the morning chores and breakfast were done, he would work at his novel for four hours, then in the afternoon there were fences to be mended, wood to be split. He saw the farm in all its weathers – the snowbound spells when he would finish a whole short novel at one stretch; the mild sweet, luminous days of May; the green summer pond where he fished for their own trout; the blue October and the apples. The dream, unblemished by reality, was vivid, exact.

“And in the evening,” he said, seeing the firelight and the rise and fall of shadows on the farmhouse wall, “we would really study Shakespeare, and read the Bible all the way through.”

For a moment Marian was caught in the dream. “That was the first year we were married,” she said in a tone of injury or surprise. “And after the apple farm was started we were going to start a child.”

“I remember,” he said vaguely, although this was a part he had quite forgotten. He saw an indefinite little boy of six or so in denim jeans... then the child vanished and he saw himself clearly, on the horse – or rather a mule – carrying the finished manuscript of a great novel on the way to the nearest village to post it to the publisher.²²⁹ (MCCULLERS, 1987, p. 187)

Na fantasia que criaram para si, Marian incluiu um filho, enquanto Harris, além de ter se esquecido da criança, mal consegue imaginá-la. Sua concepção da fantasia termina com ele mesmo indo até a vila mais próxima para enviar seu manuscrito de um grande romance a um editor. Essa passagem é brilhante, e indica que Ken Harris está completamente absorto nos sonhos e objetivos (atualmente frustrados) de ser um grande escritor. A fixação nesse assunto fica mais clara quando ele continua a conversa com Marian sugerindo que os dois poderiam viver com quase nada e bem, com Harris fazendo todo o trabalho manual, que ele diz que é o que garante sustento hoje em dia. O sonho de cultivar e criar o que eles comem e de ter os

²²⁹ Tradução:

- Fazenda de maçãs?
- Nossa fazenda de maçãs... não se lembra?
- Isso foi há muitos anos e tanta coisa se passou.

Contudo, apesar de o sonho há muito tempo ter sido esquecido, seu frescor estava mais uma vez renovado. Ele podia ver as macieiras florescendo na chuva de primavera, a velha casa cinzenta da fazenda. Estava ordenhando de madrugada e depois tomando conta da horta de legumes, com a alface verde crespa, o poeirento milho de verão, a berinjela e as beterrabas roxas iridescentes no orvalho. O desjejum do campo eram panquecas e salsicha de porco criado em casa. Quando as tarefas da manhã e o desjejum estivessem terminados, trabalharia em seu romance por quatro horas; então, à tarde, haveria cercas a serem consertadas, lenha a ser cortada. Ele via a fazenda em todas as estações – períodos de fascinação com a neve quando terminasse um conto inteiro de uma vez; os dias de maio amenos, agradáveis e luminosos; o verde charco de verão onde pescaria sua própria truta; o melancólico outubro e as maçãs. O sonho, imaculado pela realidade, era vívido, exato.

– E à noite – ele falou, vendo a luz do fogo e as sombras tremeluzentes na parede da casa da fazenda -, estudaríamos Shakespeare de verdade, e leríamos a Bíblia do começo ao fim.

Por um momento, Marian se deixou levar pelo sonho.

– Esse foi o primeiro ano de nosso casamento – ela comentou, num tom de indignação ou surpresa – E depois que a fazenda de maçãs começasse, nós teríamos um filho.

– Lembro-me – ele pronunciou vagamente, embora tivesse na verdade esquecido essa parte. Viu um garotinho indefinido, por volta dos seis anos, em calças de brim... então a criança desapareceu e ele se viu claramente, andando a cavalo – ou talvez mula – carregando o manuscrito de um grande romance até a vila mais próxima, para enviá-lo ao editor. (MCCULLERS, 2010, p. 242)

próprios porcos, uma vaca e galinhas é completamente delirante, tendo em vista que quem propõe esse retorno a esse sonho, Ken Harris, não tem sequer dinheiro para um táxi ou para um café no meio da noite e desconsidera completamente as coisas como elas são em si mesmas, ou seja, o trabalho que tocar uma fazenda de maçãs exigiria, ou a criação de porcos, o cultivo de hortaliças etc.

Em seguida, Harris inclui um elemento-chave presente em sua realidade, dizendo que eles não terão despesas com bebidas, porque ele fará sidra e aguardente de maçã. Esse diálogo vai pouco a pouco cansando Marian, que aproveita a ideia de ler a Bíblia para fazer uma crítica a Harris, ancorada nas atitudes dele – portanto na ação e não na imaginação – e baseada ainda por cima em um dos mandamentos.

After a pause he added. “There won’t even be a liquor bill. I will make cider and applejack. Have a press and all.”

“I’m tired,” Marian said, and she touched her fingers to her forehead.

“There will be no more New York parties and in the evening we’ll read the Bible all the way through. I’ve never read the Bible all the way through, have you?”

“No,” she said, “but you don’t have to have an apple farm to read the Bible.”

“Maybe I have to have the apple farm to read the Bible and to write well too.”

“Well, tant pis.” The French phrase infuriated him; for a year before they were married she had taught French in high school and occasionally when she was peeved or disappointed with him she used a French phrase that often he did not understand.

He felt a gathering tension between them that he wanted at all cost to wear through. He sat on the bed, hunched and miserable, gazing at the prints on the bedroom wall. “You see, something so screwy has happened to my sights. When I was young I was sure I was going to be a great writer. And then the years passed – I settle on being a fine minor writer. Can you feel the dying fall of this?”

“No, I’m exhausted,” she said after a while. “I have been thinking of the Bible too, this last year. One of the first commandments is *Thou shalt have no other gods before me!* But you and other people like you made a god of this – illusion. You disregard anything that might interfere with your strange god. The golden calf was nothing to this.”²³⁰ (MCCULLERS, 1987, p. 188)

²³⁰ Tradução: Após uma pausa, acrescentou:

- Não haverá nem despesa com bebidas. Farei sidra e aguardente de maçã. Teremos uma prensa e tudo.
- Estou cansada – Marian suspirou, e tocou a testa com os dedos.
- Não haverá mais festas em Nova York e, à noite, leremos a *Bíblia* do começo ao fim, você já?
- Não – ela respondeu. – Mas você não precisa de uma plantação de maçãs para ler a *Bíblia*, assim

como para escrever bem.

- Talvez eu precise de uma plantação de maçãs para ler a *Bíblia*, assim como para escrever bem.

– Bem, *tant pis*.

A frase em francês o enfureceu; durante um ano, antes de serem casados, ela dera aulas de francês no ensino médio e, às vezes, quando estava zangada ou decepcionada com ele, usava uma frase em francês que ele frequentemente não entendia.

Ele sentiu um acúmulo de tensão entre eles que queria a todo custo ultrapassar. Sento-se na cama, encurvado e miserável, contemplando das pinturas na parede do quarto.

– Sabe, algo muito estranho aconteceu com minhas expectativas. Quando era jovem, tinha certeza de que seria um ótimo escritor. E então os anos passaram... e me conformei em ser um bom escritor menos desconhecido. Consegue perceber essa queda mortal?

Na epígrafe de *Mentira romântica*, livro em que Girard fala sobre os conflitos humanos e o orgulho, temos a seguinte citação: “O homem possui ou um Deus ou um ídolo”, de Max Scheler. Girard nomeia o segundo capítulo do referido livro “Os homens serão deuses uns para os outros”. Neste capítulo, Girard começa discutindo que o objeto não é um fim, mas um meio: “O objeto constitui-se apenas num meio de alcançar o mediador. É o *ser* desse mediador que o desejo almeja”. (GIRARD, 2009, p. 77). Esse contexto fala sobre um grau extremo da mediação entre sujeito e modelo, o *desejo metafísico*, em que o sujeito deseja não apenas uma mulher que seu amigo também deseja, mas acima disso, deseja se tornar quem esse amigo é. Essa queda se aplica a Ken Harris, no sentido que o escritor deseja ser outro escritor, famoso e genial, e esse desejo vai aumentando e tomando proporções monstruosas.

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 com sua própria substância uma repugnância invencível. O homem do subsolo é realmente franzino e debilitado. A sra. Bovary é uma pequeno-burguesa de provincial. Concebe-se que esses heróis queiram mudar de ser. Se encaramos 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”. (GIRARD, 2009, p. 79)

O ódio que o herói de “Who Has Seen the Wind?” tem de si mesmo fica evidente na sequência do diálogo supracitado:

“And after settling to be a minor writer I had to lower my sights still further. I wrote scripts for television and tried to become a competent hack. But I failed even to carry that through. Can you understand the horror? I’ve even become mean-hearted, jealous – I was never that way before. I was a pretty good person when I was happy. The last and final thing is to give up and get a job writing advertising. Can you understand the horror?”

– Não, estou exausta – ela disse após um instante. – Estive pensando na *Bíblia* também, nesse último ano. Um dos primeiros mandamentos é *Não terás outros deuses!* Mas você e outras pessoas como você fazem um deus dessa ilusão. Negligenciam todas as outras responsabilidades: família, finanças e até mesmo respeito próprio. Negligenciam qualquer coisa que possa interferir como seu estranho deus. O bezerro de ouro não era nada perto disso. (MCCULLERS, 2010, p. 243-244)

“I’ve often thought that might be a solution. Anything, darling, to restore your self-respect.”

“Yes,” he said. “But I’d rather get a job in a morgue or fry hot dogs.”

Her eyes were apprehensive. “It’s late. Get to bed.”²³¹ (MCCULLERS, 1987, p.188-189)

Aqui, quando Ken Harris descreve sua trajetória, de escritor de sucesso para escritor menor, depois para roteirista de televisão fracassado, ele percebe ter se tornado alguém maldoso, ciumento, e reconhece que quando era feliz, era uma pessoa boa. O que ele está reconhecendo aqui, sem nomear, é o enredamento na zona sombria da mediação, o envolvimento com o orgulho e a vaidade que o está destruindo. Como um sinal de decadência profissional, ele vislumbra escrever textos publicitários. Em seguida, ele pergunta se Marian consegue compreender o horror da situação. Sarcasticamente, talvez, Marian lhe responde que já tinha pensado que redigir anúncios poderia ser uma solução, pois qualquer coisa seria válida para restaurar o autorrespeito do marido. Harris concorda, mas responde que preferiria arrumar um emprego em um necrotério ou fritar cachorros-quentes. O que parece decadente à primeira vista, na verdade nos recorda que esses são os empregos que o jovem do casaco de couro marrom da última festa arrumou, e que esses empregos não o impediram de continuar acreditando em si mesmo. Aqui, Harris copia não os modelos da alta literatura, Thomas Wolfe e seu hábito de escrever de pé, mas o modelo do jovem escritor promissor. Qualquer escritor, para ele, parece ser digno de tornar-se um modelo, menos ele mesmo. Além disso, o jovem do casaco de couro que trabalhou no necrotério e fritando cachorros-quentes fazia isso sem se sentir humilhado, porque aqueles trabalhos lhe permitiam ter tempo para escrever e não o impediam de continuar acreditando em si mesmo e inventando histórias e romances. Isso deixa evidente que não é a profissão de uma pessoa que define se ela é uma vencedora ou uma perdedora, já que um jovem aspirante a escritor está em paz ao trabalhar em um necrotério e continuar perseguindo seu sonho e escrevendo, enquanto um escritor que já foi um dia

²³¹ Tradução: – E após me conformar em ser um escritor menos conhecido, tive que diminuir ainda mais minhas expectativas. Escrevi roteiros para televisão e tentei ser competente com venda de artigos. Mas falhei até em continuar com isto. Consegue perceber o horror? Tornei-me até mesmo rancoroso, ciumento... nunca fui desse jeito antes. Eu era uma pessoa boa quando era feliz. A última e decisiva opção é desistir e pegar um trabalho escrevendo anúncios. Consegue perceber o horror?

– Sempre achei que isso poderia ser uma solução. Qualquer coisa, querido, para restaurar o seu respeito próprio.

– Sim – ele disse. - Mas prefiro trabalhar em um necrotério ou fritando salsichas.

Os olhos dela estavam apreensivos.

– É tarde. Vá para cama. (MCCULLERS, 2010, p. 244)

aclamado pela crítica foi esmagado por uma trajetória de bons romances que não se cumpriu, já que o abalo das críticas do segundo livro imprime em Harris um processo de lenta decadência e alcoolismo. Talvez se Harris não tivesse ficado tão esmagado pelo orgulho e pelo desejo de ser outro, ele pudesse ter superado esse primeiro fracasso de crítica e seguido em frente, amadurecendo sua escrita mesmo diante do desafio de ouvir as críticas dos outros. Dostoiévski persistiu, mesmo depois de ter sido alvo de escárnio por seus companheiros de círculo literário. A própria Carson McCullers, após o sucesso de seu primeiro romance, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), enfrentou severas críticas com seu segundo livro, *Reflections in a Golden Eye* (1941), que recebeu resenhas positivas e negativas, mas continuou escrevendo, e conseguiu redigir duas obras novas que a crítica contemporânea reconhece como seus melhores trabalhos, “The Ballad of the Sad Café” (1943) e *The Member of the Wedding* (1946). Já seu personagem Ken Harris não consegue superar uma má recepção de um segundo livro, assim como seu marido Reeves McCullers, que embora tivesse um sonho de ser escritor, não conseguiu sequer terminar um só conto. Ambos naufragaram no alcoolismo.

As semelhanças entre Reeves e Harris são óbvias, mesmo que cifradas. Há diversos elementos na construção desse conto que remetem à vida conjugal de Carson McCullers e aos conflitos entre ela e o marido, que também aparecerão no conto “The Instant of the Morning After”.

A partir de agora, entramos em uma parte do conto diferente dos conflitos vividos por Harris com o John Howards, com a pintora e amiga Mabel Goodley e com o jovem do casaco de couro marrom aspirante a escritor. O enfoque não é mais os diálogos que funcionam como gatilhos para ativar o ódio secreto que Harris nutre por si mesmo e sua intensa frustração ou as conversas com Marian sobre a fazenda de maçãs. A relação pessoal dos dois, contagiada pelo ressentimento de Harris, entra em um ciclo destrutivo e ameaçador. A violência que Harris destila sob formas passivo-agressivas de conversar na presença de conhecidos, (desafiando e colocando em cheque o talento do jovem de casaco de couro, por exemplo) não é nada comparada à violência que ele pode acabar dirigindo à esposa na intimidade do lar.

Esse conto traz, portanto, além da perspectiva da descrição e compreensão da dinâmica da rivalidade mimética e do subsolo dostoiévskiano em que Harris está mergulhado, uma perspectiva nova. O conto descreve os dramas do escritor e sua frustração, ilustrando como sua crise pessoal é acentuada a cada encontro com pessoas do meio literário, editores, amigos, desconhecidos que escrevem. No entanto, agora, Carson McCullers retrata como os sentimentos de raiva e ressentimento que movimentam o subsolo de frustração de Harris

afetam sua esposa. A reflexão, portanto, sai do espectro das relações sociais sem tanto contato e intimidade, para retratar como os sentimentos baixos da zona sombria da mediação interna podem afetar os relacionamentos interpessoais (ou *interdividuais*, na linguagem girardiana).

O fato de Carson McCullers ser uma escritora, ter tido um relacionamento complicado com Reeves McCullers, ter o hábito de beber constantemente, assim como Reeves, ter se tornado uma grande escritora e escrever contos sobre casais enredados pelo álcool não pode ser negligenciado. Mas, se não podemos justificar um conto pela vida do autor, podemos entender esse desdobramento. Há, neste conto, uma perspectiva feminina sobre a violência e o álcool e sobre as relações atravessadas pelo mimetismo. Vejamos como a autora retrata o aumento da violência do personagem.

Ken Harris continua insistindo na proposta da fazenda de maçãs, dizendo a Marian que ele trabalharia muito, tanto no campo quanto escrevendo em sua mesa de trabalho, e que o plano seria tranqüilo e seguro. Marian sequer olha para o escritor, e continua tirando uma cutícula. Harris sugere que talvez pudesse pedir dinheiro emprestado de uma tia de Marian chamada Rose, legalmente, dos bancos, com hipotecas negociáveis da fazenda e das colheitas e ainda promete dedicar seu primeiro livro à Rose. Marian responde negativamente sobre pedir dinheiro emprestado à sua tia, coloca a tesoura na mesa e diz que vai dormir. Harris, incansável, continua.

“Why don’t you believe in me – and the apple farm? Why don’t you want it? It would be so peaceful and – safe. We would be alone and far away – why don’t you want it?”

Her black eyes were wide open and he saw in them an expression he had only seen once before. “Because,” she said deliberately, “I wouldn’t be alone and far away with you on that crazy apple farm for anything – without doctors, friends and help. “The apprehension had quickened to fright and her eyes glowed with fear. Her hands picked at the sheet.

Ken’s voice was shocked. “Baby, you’re not afraid of me! Why, I wouldn’t touch your smallest eyelash. I don’t even want the wind to blow on you – I couldn’t hurt –”

Marian settled her pillow and, turning her back, lay down. “All right. Good night.”
²³²(MCCULLERS, 1987, p. 189)

²³² Tradução: – Por que não acredita em mim... e na plantação de maçãs? Por que não quer? Seria tão tranqüilo e... seguro. Estaríamos sozinhos e longe... por que não quer?

Os olhos negros dela estavam arregalados, e ele viu neles uma expressão que vira apenas uma vez antes.

– Por que - ela começou, deliberadamente – não ficaria sozinha e longe com você nesta plantação de maçãs maluca por nada... sem médicos, amigos e ajuda.

A apreensão havia se transformado-se rapidamente em espanto, e os olhos dela brilhavam com medo. Suas mãos remexiam no lençol.

A voz de Ken estava surpresa:

– Querida, você não está com medo de mim! Porque eu não tocaria em um único fio de cabelo seu. Não quero nem que o vento sopre em você... eu não poderia machucar...

Marian arrumou o travesseiro e, virando de costas, deitou-se.

– Tudo bem. Boa noite. (MCCULLERS, 2010, p. 245)

Nesse diálogo, Harris continua insistindo na ideia da fazenda de maçãs, e Marian corta sua fantasia dizendo que não ficaria na fazenda maluca de maçãs por nada sem médicos, amigos e ajuda. Os recursos que ela aponta remetem ao desequilíbrio mental e emocional de Ken e à segurança dela. O narrador aponta que seus olhos tinham uma expressão que ele só viu uma vez, o que remete a alguma tensão de um episódio anterior, desconhecido para os leitores. Depois de ouvir Ken prometer que nunca a machucaria, vendo seus olhos assustados, Marian vira-se para dormir.

Outro detalhe importante do diálogo entre Harris e Marian, diante do medo da esposa, a promessa de Ken de que não a machucaria vem acompanhada de uma menção ao vento: “I don’t even want the wind to blow on you”²³³ (MCCULLERS, 1987, p. 189), remetendo ao título do conto e ao poema de Christina Rossetti, “Who Has Seen the Wind?”. Pelo ângulo de visão de uma mulher que se casa com um alcoolista, o fato de Ken não querer sequer que o vento sopra sobre ela não sugere proteção, sugere claustro, ambientes fechados, relacionamentos em que um dos parceiros acaba envolvido por estratégias do outro, como no caso de relacionamentos abusivos e relacionamentos destrutivos em geral.

Esta segunda parte do conto “Who Has Seen the Wind?” começa com os momentos íntimos da vida de casal de Marian e Ken Harris. Nesse território, os delírios e a insistência de Ken em convencer Marian a acreditar no sonho da fazenda de maçãs, e portanto, nos planos que os dois faziam quando jovens, o medo de Marian, as promessas de que ele não tocaria nela formam um cenário de relacionamento conturbado e atravessado pelo álcool, elementos que vão aparecer juntos em contos como “The Instant of the Hour After”, “A Domestic Dilemma” e na novela “The Ballad of the Sad Café”. A partir daqui, o conto se encaminha para o clímax e para o final do conflito.

For a while he sat dazed, then he knelt on the floor beside Marian’s bed and his hand rested gently on her buttocks. The dull pulse of desire was prompted by the touch. “Come!” I’ll take off my clothes. Let’s cozy.” He waited, but she did not move or answer.

“Come, Baby-love.”

“No,” she said. But his love was rising and he did not notice her words – his hands trembled and the fingernails were dingy against the white blanket. “No more,” she said. “Not ever.”

“Please love. Then afterward we can be at peace and can sleep. Darling, darling, you’re all I have. You’re the gold in my life!”

Marian pushed his hand away and sat up abruptly. The fear was replaced by a flash of anger, and the blue vein was prominent on her temple. “Gold in your life –” Her

²³³ Tradução: “Não quero nem que o vento sopra em você...” (MCCULLERS, 2010, p. 245)

voice intended irony but somehow failed. “In any case – I’m your bread and butter.”²³⁴ (MCCULLERS, 1987, p. 189-190)

Além de recusar as tentativas de aproximação de Harris e suas tomadas de iniciativa para uma relação sexual, Marian corrige a declaração de amor do parceiro. Ken Harris lhe diz que ela é o ouro de sua vida, mas Marian responde que ela é seu pão com manteiga, o que remete a um sustento básico. Este é o comentário que funciona como estopim e dispara o ato violento de Ken retratado a seguir, cuja raiva ascende tão rápido quanto a chama de um fósforo. Nessa passagem, também temos a frustração de Marian, que desabafa sobre o que esperava dele e do casamento que ela não conseguiu:

The insult of the words reached him slowly, then anger leaped as sudden as a flame.
 “I – I – ”
 “You think you’re the only one who has been disappointed. I married a writer who I thought would become a great writer. I was glad to support you – I thought it would pay off. So I worked at an office while you could sit there – lowering your sights. God, what happened to us?”
 “I – I – ” But rage would not let him speak.
 “Maybe you could have been helped. If you had gone to the doctor when that block started. We’ve both known for a long time you are – sick.”²³⁵ (MCCULLERS, 1987, p. 190)

Em sua vida privada, como já mencionado, Carson e Reeves McCullers teriam feito um acordo ao se casarem na casa da família de Carson em 20 de setembro de 1937, Carson

²³⁴ Tradução: Por um momento, ele sentou-se estupefato; então se ajoelhou no chão ao lado de Marian na cama e as mãos dele se apoiaram gentilmente nas nádegas dela. A sombria vibração de desejo foi despertada pelo toque.

– Venha! Vou tirar minhas roupas. Vamos nos aconchegar.

Ele esperou, mas ela não se mexeu ou respondeu.

– Venha, meu amorzinho.

– Não – ela falou.

Mas o amor dele estava aumentando, e ele não reparou em suas palavras; a mão dele tremia e as unhas estavam encardidas contra o cobertor branco

– Não mais – ela repetiu. – Nunca mais.

– Por favor, amor. Assim, depois, podemos ficar em paz e podemos dormir. Querida, querida, você é tudo o que tenho. Você é o ouro da minha vida!

Marian empurrou as mãos dele e sentou-se abruptamente. O medo foi substituído por uma descarga de raiva, e a veia azul estava proeminente em sua têmpora.

– Ouro em sua vida... – tentou ser irônica, mas sua voz de alguma maneira falhou. – De qualquer modo... sou seu pão e manteiga. (MCCULLERS, 2010, p. 245)

²³⁵ O insulto das palavras alcançou-o devagar, e então a raiva saltou tão de repente como uma chama.

– Eu... eu...

– Você pensa que é o único que foi decepcionado. Eu me casei com um escritor que pensei que se tornaria um grande escritor... Ficava contente em lhe apoiar, pensei que valeria a pena. Trabalhei em um escritório enquanto você ficava sentado ali, diminuindo suas expectativas. Deus, o que aconteceu conosco?

– Eu... eu... - mas a fúria não o deixava falar.

– Talvez você pudesse ter recebido ajuda. Se tivesse ido ao médico quanto o bloqueio começou. Nós dois sabemos há muito tempo que você está... doente. (MCCULLERS, 2010, p. 246)

aos vinte e Reeves aos vinte e sete anos. Carson escreveria durante um ano e Reeves cuidaria do sustento dos dois. Na prática, Carson se abstinha de cozinhar e fazer trabalhos domésticos e após publicar seu primeiro romance, obteve sucesso e reconhecimento de crítica e de público. Em 1940, lembremos que Carson publica seu primeiro romance, *The Heart is a Lonely Hunter*, e já em 1941 publica *Reflexions in a Golden Eye*, na esteira do sucesso de seu primeiro livro. O segundo romance foi publicado, portanto, apenas um ano depois de sua estréia na literatura, e três anos depois, Carson já publicava, em 1943, “The Ballad of the Sad Café” na *Harper’s Bazaar*.

Além de nunca ter se tornado escritor e de não ter tentado escrever poemas, contos ou romances, Reeves chegou a convidar Carson McCullers para cometer um duplo suicídio com ele. Carson consegue fugir, mas Reeves leva o plano do suicídio até o fim e tira a própria vida. Nesse conto, temos a situação inversa. A mulher da relação se sacrifica para apoiar a carreira artística do esposo. Na vida real, Reeves também sonhava se tornar escritor, mas se sacrificou trabalhando e fazendo trabalhos domésticos enquanto Carson escrevia. Ao longo do tempo, Reeves ainda lutou como soldado americano na Segunda Guerra, se feriu e foi enviado são e salvo para casa.

Again he saw the expression he had seen before – it was the look that was the only thing he remembered in that awful blackout – the black eyes brilliant with fear and the prominent temple vein. He caught, reflected the same expression, so that their eyes were fixed for a time, blazing with terror.

Unable to stand this, Ken picked up the scissors from the bedside table and held them above his head, his eyes fixed on her temple vein. “Sick!” he said at last. “You mean – crazy. I’ll teach you to be afraid that I am crazy. I’ll teach you how to talk about bread and butter. I’ll teach you to think I’m crazy!”

Marian’s eyes sparkled with alarm and she tried weakly to move. The vein writhed in her temple. “Don’t you move.” Then with a great effort he opened his hand and the scissors fell on the carpeted floor. “Sorry,” he said. “Excuse me.” After a dazed look around the room he saw the typewriter and went to it quickly.²³⁶ (MCCULLERS, 1987, p. 190)

²³⁶ Tradução: Mais uma vez, ele viu a expressão que vira antes... era aquele olhar, a única coisa de que se lembrava daquele horrível lapso de memória, os olhos negros brilhantes de medo e a veia proeminente na têmpora. Ele refletiu a mesma expressão; então os olhos deles fixaram-se por um tempo, brilhando de terror.

Incapaz de suportar isto, Ken pegou a tesoura do criado-mudo e segurou-a sobre sua cabeça, seus olhos fixos na veia da têmpora dela.

– Doente! – ele exclamou por fim. – Você quer dizer... louco. Vou lhe ensinar a ter medo de que eu seja louco. Vou lhe ensinar a falar sobre pão e manteiga. Vou lhe ensinar a achar que sou louco!

Os olhos de Marian faiscaram alarmados, e ela tentou fracamente se mover. A veia estremeceu em sua têmpora:

– Não se mova.

Então, com um grande esforço, ele abriu a mão e a tesoura caiu no chão atapetado.

– Desculpe – ele pediu. – Desculpe-me.

Após lançar um olhar desorientado pelo quarto, viu a máquina de escrever e foi rápido até ela.

(MCCULLERS, 2010, p. 246)

Ken Harris retorna ao tema da escrita do romance. Logo após ter ameaçado Marian com uma tesoura, começa dizendo que levará a máquina de escrever para a sala e acrescenta que não terminou sua cota de hoje e que é preciso ter disciplina com essas coisas. Com a máquina de escrever no meio da sala, Harris faz barulho alternando toques na letra X e toques com a letra R para fingir intensa atividade criativa. Em seu delírio, avisa ainda que a história está finalmente tomando forma: “This story is sitting up on its hind legs at last”²³⁷(MCCULLERS, 1987, p. 190). Ironicamente, a comparação do desenvolvimento de uma história de ficção com um animal docilmente sentado nas patas de trás contrasta com a brutalidade de Ken na interação com Marian, e a ameaça ao bem-estar e à vida de Marian que acaba de acontecer.

Lembremos aqui da raiva “instintiva” de que fala Virginia Woolf em *A Room*, e todos os seus comentários significativos sobre a raiva. Apesar de parecer uma reação instintiva, temos boa porção de razão e de sentido nas reações raivosas. E a reação raivosa de Ken Harris não pode ser confundida com uma simples irritação ou com a atitude de um cachorro que morde quem tocar em seu prato de comida. Logo após o comentário da história estar tomando forma, Harris começa a escrever a seguinte frase na máquina de escrever: “The lazy brown fox jumped over the cunning dog” (MCCULLERS, 1987, p. 190), que pode ser livremente traduzida por “a raposa marrom preguiçosa pulou sobre o cachorro esperto” não faz muito sentido em português. A frase “The lazy brown fox jumped over the cunning dog” é um pangrama, ou seja, uma frase que utiliza todas (ou quase todas) as letras do alfabeto da língua inglesa. A ironia é que não basta conhecer as letras, as unidades mínimas da escrita de um livro e repeti-las, pois elas não se transformarão em uma história. Esse pangrama foi criado para visualização de como ficariam todas as letras em uma impressão, através de uma frase que contém as letras do alfabeto.²³⁸Harris pode ter acesso a todas as letras, mas continua preso ao seu bloqueio criativo, por isso, não consegue combiná-las em uma narrativa.

Depois de escrever essa mesma frase várias vezes, Harris se encostou na cadeira e continuou falando algumas frases estranhas para Marian, cada uma evocando uma fantasia, seja uma promessa de amor, um pedido desculpas e as promessas de mudança no futuro.

“Dearest Pie,” he said urgently. “You know how I love you. You’re the only woman I ever thought about. You’re my life. Don’t you understand, my dearest Pie?”

²³⁷ Tradução: “Esta história está finalmente sentando em suas patas traseiras”. (MCCULLERS, 2010, p. 247)

²³⁸ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/The_quick_brown_fox_jumps_over_the_lazy_dog Acesso: 19/04/2018

She didn't answer and the apartment was silent except for the rumble of the radiator pipes.

"Forgive me," he said. "I'm so sorry I picked up the scissors. You know I wouldn't even pinch you too hard. Tell me you forgive me. Please, please, tell me."

Still there was no answer.

"I'm going to be a good husband. I'll even get a job in an advertising office. I'll be a Sunday poet – writing only on weekends and holidays. I will, my darling, I will!" – he said desperately. "Although I'd much rather fry hot dogs in the morgue."

Was it the snow that made the rooms so silent? He was conscious of his own heart beating and he wrote:

Why am I so afraid

Why am I so afraid

Why am I so afraid???

²³⁹(MCCULLERS, 1987, p.190-191)

O declínio de Ken continua. Ele diz que vai preparar algo gostoso para Marian comer, encontra o fígado do almoço de domingo passado e comenta que Marian adora fígado de galinha. Ken pergunta se ela prefere algo bem quente como uma sopa. Harris ainda está divagando sobre apostar que Marian não jantou, e que ela (e não ele) devia estar exausta com as festas, bebidas e andanças. Harris diz que precisa cuidar de Marian, que eles podem comer e se aconchegar. Com o fígado de galinha nas mãos, Harris anda na ponta dos pés e percebe que o quarto e o banheiro estão vazios, coloca o fígado de galinha de lado, e fica parado na porta por uns momentos. Ken ainda procura por Marian abrindo os armários, no armário de vassouras da cozinha e embaixo da cama. Ao perceber que o casaco de leopardo e a bolsa dela não estavam por ali, Ken resolve usar o telefone, ainda ofegante, para fazer ligações e encontrar Marian. Ele telefona para o psiquiatra de Marian e o ameaça de morte.

"Hey, Doctor. Ken Harris speaking. My wife has disappeared. Just walked out while I was writing at the typewriter. Is she with you? Did she phone?" He made squares and wavy lines on the pad. "Hell yes, we quarreled! I picked up the scissors – no, I did not touch her! I wouldn't hurt her little fingernail. No, she's not hurt – how did you get that idea?" Ken listened. "I just want to tell you this. I know you have hypnotized my wife – poisoned her mind against me. If anything happens between

²³⁹ Tradução: – Meu docinho – ele chamou urgentemente. – Você sabe o quanto eu a amo. Você é a única mulher que já passou pela minha cabeça. Você é minha vida. Não percebe, docinho?

Não houve resposta, e o apartamento ficou silencioso, exceto pelo ronco dos tubos do aquecedor.

– Perdoe-me – ele chamou. – Sinto muito por pegar a tesoura. Você sabe que eu nem ia apertar você muito forte. Diga que me perdoa. Por favor, por favor diga.

Ainda não houve resposta.

– Serei um bom marido. Vou até arrumar um trabalho em uma agência de publicidade. Serei um poeta dominical... escrevendo apeas aos finais de semana e feriados. Serei, minha querida, serei! – ele falava desesperadamente. Embora prefira fritar salsichas no necrotério.

Era a neve que deixava os cômodos tão silenciosos? Ele estava consciente de seu próprio coração batendo, e escreveu:

Por que tenho tanto medo

Por que tenho tanto medo

Por que tenho tanto medo???

(MCCULLERS, 2010, p. 247)

my wife and me I'm going to kill you. I'll go up to your nosy Park Avenue office and kill you dead."²⁴⁰ (MCCULLERS, 1987, p.191-192)

Perturbado na solidão da casa vazia, depois de sentar na cama, ainda de sapatos, abraçar os joelhos e chorar, Harris volta a perturbar conhecidos com suas ligações. Ken liga para os lugares onde Marian poderia estar, no meio da madrugada, mas acusa amigas de interferirem em seu casamento ou de esconderem sua esposa. Ken liga também para Mabel Goodley, esquecendo-se do encontro dos dois na festa dos Rodgers horas atrás e diz que queria lhe fazer uma visita. Mabel responde que eram três da manhã e que ela precisava acordar cedo, mas nem isso detém Ken Harris, que pergunta a Mabel para que servem os amigos se não para ajudar nessas situações, e ainda acusa a amiga de interferir em seu casamento e de estar mancomunada com o psiquiatra da esposa.

No término do conto, McCullers contrasta a visão deslumbrante de um amanhecer sobre a neve com a perturbação de Ken Harris. Diante da beleza da neve suavemente derretendo sobre a luz do sol matinal, Harris pensa que deveria ter escrito sobre aquela paisagem, e essa resolução dá mais sentido ainda para o poema de Christina Rossetti que batiza esse conto, já que o poema sugere a observação da natureza. No trecho abaixo, é pertinente observarmos a declaração que Harris faz a um guarda no caminho. Essa declaração é importante, porque Harris poderia ter assumido a culpa da agressão à esposa (ameaça de morte já se configura como crime), mas ao relatar os fatos para o guarda, ou seja, para uma autoridade da polícia, ele coloca a esposa em seu lugar de agressor e reserva a si mesmo o lugar da vítima.

At the end of the night it stopped snowing. The early dawn was pearl gray and the day would be fair and very cold. At sunrise Ken put on his overcoat and went downstairs. At that hour there was no one on the street. The sun dappled the fresh snow with gold, and shadows were cold lavender. His senses searched the frozen radiance of the morning and he was thinking he should have written about such a day – that was what he had really meant to write.

A hunched and haggard figure with luminous, lost eyes, Ken plodded slowly toward the subway. He thought of the wheels of the train and the gritty wind, the roar. He wondered if it was true that in the final moment of death the brain blazes with all the images of the past – the apple trees, the loves, the cadence of lost voices – all fused and vivid in the dying brain. He walked very slowly, his eyes fixed on his solitary footsteps and the blank snow ahead.

²⁴⁰ Tradução: – Oi, Doutor. Ken Harris falando. Minha esposa desapareceu. Simplesmente saiu enquanto eu escrevia na máquina de escrever. Ela está com você? Ela telefonou? – ele desenhava quadrados e linhas onduladas no bloco. – Claro que sim, nós discutimos! Peguei a tesoura... não, não toquei nela! Eu não tocaria em uma unha dela. Não, ela não está machucada... de onde você tirou essa ideia? – Ken escutou. – Só quero lhe dizer o seguinte. Sei que você hipnotizou minha esposa... envenenou a mente dela contra mim. Se alguma coisa acontecer entre mim e minha mulher, vou matar você. Vou até o seu consultório metido na Park Avenue e mato você. (MCCULLERS, 2010, p. 248)

A mounted policeman was passing along the curb near him. The horse's breath showed in the still, cold air and his eyes were purple, liquid.

"Hey, Officer. I have something to report. My wife picked up the scissors at me – aiming for that little blue vein. Then she left the apartment. My wife is very sick – crazy. She ought to be helped before something awful happens. She didn't eat a bit of supper – not even the little chicken liver."

Ken plodded on laboriously, and the officer watched him as he went away. Ken's destination was as uncontrollable as the unseen wind and Ken thought only of his footsteps and the unmarked way ahead.²⁴¹ (MCCULLERS, 1987, p. 192-193)

O final desse conto enfoca a versão dos fatos de Ken Harris, distorcida, e contada para o policial a esmo, no meio de uma manhã dourada sobre a neve. Fica sugerido, como a neve que apaga as pegadas dos passantes, que outras pessoas vão distorcer os fatos e as posições de bandido e mocinho, que já são facilmente intercambiáveis, e as mulheres vítimas de relacionamentos conflituosos ficarão com a posição de agressor, sem poder relatar sua versão dos fatos, se dependerem da versão dos seus parceiros.

Há algumas peças soltas nas páginas finais do conto que indicam ou podem indicar não que Marian tenha sumido, mas que ela tenha sido assassinada por Harris. Por exemplo, Ken Harris se pergunta "Why am I so afraid?"²⁴² (MCCULLERS, 1987, p. 191). O psicanalista de Marian pergunta, quando Harris lhe telefona no meio da noite, se Harris tinha agredido Marian "Hell yes, we quarreled! I picked up the scissors – no, I did not touch her! I wouldn't hurt her little fingernail. No, she's not hurt – how did you get that idea?"²⁴³ (MCCULLERS, 1987, 192) e ao final do conto, Harris fala com um policial de manhã e o texto de sua fala é praticamente um ensaio de defesa em um tribunal: "“Hey, Officer. I have

²⁴¹ Tradução: Ao fim da noite, parou de nevar. A aurora estava pérola-acinzentada, e o dia seria belo e muito frio. Ao nascer do sol, Ken vestiu seu sobretudo e saiu. Àquela hora da manhã, não havia ninguém na rua. O sol coloria a neve fraca com raios de ouro, e as sombras estavam púrpuro-azuladas e frias. Os sentidos dele examinaram o congelado brilho da manhã, pensando que deveria ter escrito sobre um dia assim... aquilo era o que ele tinha de fato pretendido escrever.

Uma figura encurvada e abatida, com olhos luminosos e perdidos. Ken caminhou vagarosamente para o metrô. Pensou nas rodas do trem e no vento arenoso, no estrondo. Imaginou se era verdade que, no momento final da morte, o cérebro reluz com todas as imagens do passado... as macieiras, os amores, a cadência das vozes perdidas... todas fundidas e vívidas no cérebro moribundo. Andava muito devagar, os olhos fixos em suas pegadas solitárias e na branca neve adiante.

Um policial montado passava no meio-fio próximo a ele. Dava para ver a respiração do cavalo no ar frio e imóvel, e seus olhos estavam arroxeados e transparentes.

– Ei, policial. Tenho uma denúncia a fazer. Minha mulher me ameaçou com uma tesoura... mirando aquela veiazinha azul. E então saiu do apartamento. Minha esposa está muito doente... louca. Precisa de ajuda antes que algo terrível aconteça. Ela não comeu nada no jantar... nem mesmo a porçãozinha de fígado de galinha.

Ken caminhou penosamente, e o policial observou-o enquanto se afastava. O destino de Ken era tão incontrolável quanto o vento invisível, e Ken pensava apenas em seus passos e no caminho sem marcas à frente. (MCCULLERS, 2010, p. 249-250)

²⁴² Tradução: Por que tenho tanto medo? (MCCULLERS, 2010, p. 247)

²⁴³ Tradução: – Claro que sim, nós discutimos! Peguei a tesoura... não, não toquei nela! Eu não tocava em uma unha dela. Não, ela não está machucada... de onde você tirou essa ideia? (MCCULLERS, 2010, p. 248)

something to report. My wife picked up the scissors at me – aiming for that little blue vein. Then she left the apartment. My wife is very sick – crazy.”²⁴⁴ (MCCULLERS, 1987, p. 192-193) Ao final, Ken Harris ainda completa: “She ought to be helped before something awful happens.”²⁴⁵ (MCCULLERS, 1987, p. 193)

Esse conto, portanto, abre duas perspectivas de leitura que se desdobram uma a partir da outra. Em um primeiro nível de leitura, temos um escritor, Ken Harris, sofrendo um bloqueio criativo e perdendo o vínculo social com os amigos, vivenciando interações sociais dolorosas, pelo fato de se confrontar, no encontro com os outros, com sua própria decadência. Marian não planeja mais continuar casada com ele, o editor pergunta quando Harris escreverá um novo livro, e mal se lembra de seu sucesso anterior, sua amiga pintora vai muito bem na carreira e se emociona ao escutar um projeto de livro que o próprio Harris havia contado a ela sete, oito anos antes em uma festa parecida com aquela na qual estavam. Mais tarde da noite, na festa mais decadente, Harris ainda encontra um disposto e dedicado escritor que parece inabalável em seu sonho de tornar-se escritor profissional. Até aqui, podemos fazer uma análise literária em que a teoria mimética nos ajuda a enxergar os dramas secretos e os sentimentos de ódio, raiva e frustração que Harris esconde e fica remoendo dentro de si.

Quando McCullers enfoca a relação íntima de Ken Harris com Marian, a violência psicológica, a violência física e a violência doméstica irrompem, a agressão não é só mais passivo-agressiva, mas torna-se real: o protagonista Ken Harris imita os comportamentos violentos de perversos narcisistas. Esse desdobramento do conto, que passa do inferno particular e social de Ken Harris para a esfera do inferno particular e íntimo da vida de casal de Harris e Marian sugere que, como escritora e mulher, Carson McCullers não tem apenas uma visão clara sobre as vaidades do mundo literário, os novos talentos do momento, a competição entre autores, a pressão social para escrever um segundo livro tão bom quanto o primeiro. Além dessas pressões externas e internas, McCullers, como uma jovem de vinte e três anos que estréia na literatura e alcança um reconhecimento surpreendente na época, também tematiza a violência entre casais, dando ao mimetismo uma perspectiva de gênero, uma perspectiva gendrada, ou seja, Carson McCullers entende o mimetismo e as rivalidades miméticas de uma perspectiva particular como escritora mulher.

²⁴⁴ Tradução: – Ei, policial. Tenho uma denúncia para fazer. Minha mulher me ameaçou com uma tesoura...mirando aquela veiazinha azul. E então saiu do apartamento. Minha esposa está muito doente...louca. (MCCULLERS, 2010, p. 249)

²⁴⁵ Tradução: Precisa de ajuda antes que algo terrível aconteça. (MCCULLERS, 2010, p. 250)

Essa perspectiva gendrada que se desdobra dentro da obra de uma escritora que estamos considerando ser *romanesca* abre diversas possibilidades de crítica literária e de análise literária e permite desdobramentos teóricos novos. Podemos pensar em diálogos possíveis entre a teoria mimética e a teoria feminista considerando que se um escritor romanesco pode captar em suas obras as dinâmicas da mediação interna de que fala Girard, uma escritora romanesca faz o mesmo, mas a partir de uma perspectiva particular, pois há uma diferença na experiência social de um escritor e na experiência social de uma escritora.

Se não pretendemos ignorar o contexto social de um escritor, se estamos levando em consideração a relação entre vida e obra, torna-se também pertinente considerar a relação entre gênero e escrita, o que nos leva a pensar que além de ser considerada uma escritora romanesca, McCullers é uma escritora romanesca do sexo biológico feminino, que não se vestia seguindo as vestimentas normalmente consideradas adequadas ao gênero feminino, que contrapõe-se à figura de *Southern Lady*. Se lembrarmos de seus constantes ternos e calças pensando já nesse *insight* sobre as definições sociais, os caracteres e expectativas sociais a respeito do gênero feminino, observando o que se entende por “mulher” para além da categorização biológica ligada ao aparelho reprodutor, McCullers tinha hábitos relacionados aos homens, como fumar, beber, vestir ternos e calças e querer ganhar a vida como escritora em uma época em que essa profissão ainda estava se consolidando nos EUA. O tema das protagonistas *tomboys* e da visão da crítica literária estadunidense sobre McCullers como uma *tomboy* foi extensamente desenvolvido por diversos de seus críticos. O que Louise Westling parece indicar é que qualquer mulher que não representasse o modelo de *Southern Lady* estadunidense poderia cair na categoria de *freak*, sem necessariamente ser lésbica.²⁴⁶

²⁴⁶ Louise Westling, em *Sacred Groves and Ravaged Gardens: the fictions of Eudora Welty, Carson McCuller, and Fallner O'Connor* (1985, p. 3, 5, 6, 56, 57) defende a necessidade de analisarmos a ficção das referidas escritoras sulistas enfocando suas perspectivas como escritoras mulheres dentro de uma sociedade sulista que pregava a adoração pela mulher, mas que também, em sua vida imaginativa, condenava tendências contraditórias: “Although these women participate in wider literary traditions than those of their sex and region, much of what is unique and most powerful about their fiction emerges from their experience as women in a society which officially worshipped womanhood but in its imaginative life betrayed troubled, contradictory undercurrents”. (WESTLING, 1985, p. 3) Westling menciona que as três escritoras preocupavam-se com a representação da *Southern Lady*: “Despite obvious differences, all three writers share preoccupations with feminine identity which are shaped by the traditional Southern veneration of the lady”. (WESTLING, 1985, p. 5) Westling discute McCullers e a questão das *tomboys* destacando que suas heroínas confrontam as pressões e demandas sociais para que uma jovem seja uma “moça” (*ladylike*) e observa que Miss Amelia Evans em “The Ballad of the Sad Café” se recusa a se conformar a essas expectativas e termina destruída pela aliança entre dois homens vingativos que a punem por tal impertinência. (WESTLING, 1985, p. 5) Westling discute também de forma significativa a questão das mulheres escritoras e leitoras dentro da chave de leitura da angústia da influência de que fala Harold Bloom: “Women readers are the truest tomboys of all; every time they enter a fiction created by a man they enact an imperceptible, delicious trespass upon the other gender’s territory. They could not achieve this feat so often or so easily if males and females did not share a majority of the same human terrain. How else could novelists like Charlotte Brontë and George Eliot and scores of others have successfully hidden behind male pseudonyms? But because different subjects and fields of action are conventionally

O conto “Who Has Seen the Wind?”, como a boneca russa Matrioska, guarda uma história dentro de uma história. Se em “Instant of the Hour After” temos a própria garrafa de uísque englobando os protagonistas da narrativa, que também são um casal em crise, em “Who Has Seen the Wind” temos um desdobramento. A primeira parte da história retrata em detalhe e com ácido humor os tormentos de um escritor que naufraga na frustração e na zona sombria da mediação, mas que na segunda parte do conto, vai descontar sua raiva e agressividade no bode expiatório mais próximo e mais conveniente, longe da esfera pública das festas, dentro da esfera privada: sua esposa. Esse detalhe, por si mesmo, educa o leitor, no sentido de desvelar não só a consciência do perigo do orgulho e da zona sombria, mas educa o leitor porque, ao trazer uma perspectiva gendrada sobre o conflito mimético, alarga nossa visão sobre a rivalidade mimética dentro da perspectiva das mulheres. Não se trata de mimetizar a rivalidade entre homens e mulheres, mas de considerar com honestidade intelectual que vivemos socialmente em um “estado de coisas” que fez do feminino um bode expiatório social, cultural, que atravessou séculos e culturas e que marca a vida de milhares de pessoas de forma violenta até hoje.²⁴⁷

Não devemos apenas igualar os escritores homens e as escritoras mulheres como se ambos pudessem ser apenas miméticos como seres humanos e romanescos como escritores. A perspectiva de gênero torna o problema do mimetismo mais rico. Não se trata aqui de estabelecer uma arena em que as mulheres de um lado são apenas vítimas inocentes e passivas da violência masculina, enquanto os homens são apenas agressores violentos e machistas. No entanto, se por um lado nem homens nem mulheres estão imunes à lógica do revide e da vingança, precisamos considerar também que o mundo, tal como se desenvolveu historicamente, foi organizado de forma gendrada e não de forma neutra ou igualitária. Este é um ponto-chave para nortear novas leituras girardianas. O mundo, a linguagem, a cultura na qual vivemos foi organizada pelos homens e para os homens. As mulheres não escreviam poesia antes do século dezanove, começaram a votar no Brasil na década de 1930, precisavam

supposed to interest the different sexes, the girl who reads about adventurous travels and heroic exploits is engaging in forbidden activities. She must always felt some hidden guilt for this disobedience.(...) The effect of a serious immersion in literature for the mind of a sensitive young woman is ironic because it simultaneously liberates and cripples. She is liberated from her gender and admitted to membership in the wider masculine world, but on terms which condemn the female that her body dooms her to being in normal life. After every flight of fancy in the glorious company of Homer, Plato, Sophocles, Aeschylus, Chaucer, Shakespeare, Dostoevsky, Kafka, Joyce, and Faulkner, she is dumped back into the body she has been taught to despise as weak, the kitchen she has seen in fiction as petty, the company of women she has learned are irrelevant to the world of heroic action. She has formed her imagination through male conventions of misogyny, so that when she returns to herself, she is more deeply imprisoned than ever”. (WESTLING, 1985, p. 57)

²⁴⁷ Os números de casos de violência contra mulheres, negros e contra a população LGBT no Brasil são epidêmicos, como demonstram de forma evidente as estatísticas dos Mapas da Violência.

de autorização do marido para viajar. Maria Cristina Furtado, em sua tese intitulada “A inclusão efetiva de ‘todas’: Uma leitura teológica da violência de gênero sob o prisma do mimetismo de René Girard e da ética da alteridade de Emmanuel Lévinas” (2017) descreve essa questão de maneira minuciosa e dentro de uma perspectiva histórica, pontuando alguns absurdos que sobrevivem dessa estrutura falocêntrica em relação aos direitos das mulheres.

Esse desdobramento para uma perspectiva gendrada na teoria mimética não é novo, tem sido sugerido por diversas críticas feministas leitoras de René Girard.

Alguns comentários de Louise Westling em *Sacred Groves and Ravaged Gardens* (1985) iluminam a importância de uma perspectiva crítica gendrada quando falamos de literatura escrita por escritoras. Na introdução de *Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O’Connor* (1985), Louise Westling aponta o problema de críticas condescendentes feitas por críticos homens sobre a ficção de escritoras sulistas. Mesmo Westling apontando que esse tipo de crítica não dominava os comentários sobre as autoras sulistas, a autora assinala que mesmo os críticos que se entusiasmaram com seus trabalhos às vezes apresentam atitudes que parecem bondosas mas engendram um sentimento de superioridade ou oferecem elogios que não intencionalmente guardam sentimentos indiretos ou ambíguos. (WESTLING, 1985, p. 3) Como exemplo, Westling cita John A. Allen, que perdoa Eudora Welty por situar a consciência feminina no centro da maioria de seus romances. Quando John A. Allen afirma que os romances de Welty apresentam um ponto de vista feminino que é uma questão de perspectiva e não envolve distorção, e que para Eudora Welty mostrar a ação de um romance da perspectiva feminina “não é um ato de agressão mas de iluminação”, Louise Westling comenta que distorção e agressão são os resultados normais, para Allen, quando uma mulher escreve de sua própria perspectiva.²⁴⁸ (WESTLING, 1985, p. 3)

Louise Westling retoma também como exemplo os comentários do crítico Leslie Fiedler, que descreve “uma segunda linha de descendência falkneriana na qual as mulheres tiveram de forma bem consistente, *apesar de bastante improvavelmente*, (grifos da autora) um papel de liderança”²⁴⁹ como outro comentário que mostra desprezo pelas mulheres por parte

²⁴⁸ A crítica original de John A. Allen é a seguinte: “Of course they present a feminine point of view; but this, in Miss Welty’s work, is a matter of perspective which does not involve distortion. For Eudora Welty, showing the action of a novel through a woman’s eyes is not an act of aggression but of illumination”. Tal comentário encontra-se em Allen, John Alexander, “Eudora Welty: The Three Moments”, In: *A Still Moment: Essays on the Art of Eudora Welty*, edited by John F. Desmond. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1978.

²⁴⁹ O comentário de Leslie Fiedler no original é esse: “a second Faulknerian line of descent in which women have rather consistently, though *quite improbably*, taken a leading part”. (grifos de Louise Westling)

dos críticos. (WESTLING, 1985, p. 3) O comentário de Leslie Fiedler prossegue, na compreensão de Louise Westling, de forma pejorativa, como se Leslie Fiedler buscasse indicar que as escritoras sulistas produziam uma espécie de produto menor (“feeble offspring”) (WESTLING, 1985, p. 3) da tradição literária sulista, como se elas tivessem emasculado a tradição faulkeriana, nas palavras de Fiedler: “the true Magnolia Blossom or Southern homosexual style”.²⁵⁰ Como podemos perceber, esse tipo de crítica literária feita por Leslie Fiedler parece defender a escola dos escritores verdadeiramente faulknerianos em posição de rivalidade com os temas e estilos das escritoras sulistas.

Outra questão interessante levantada por Louise Westling é a questão do modelo literário, já anteriormente comentada aqui. Quais são os modelos literários das escritoras sulistas, que escreviam em uma época em que a profissão do escritor ainda estava começando e em uma sociedade cujo modelo ideal de mulher era a *Southern Lady*? Como uma mulher sensível, não fisicamente bonita e amante de livros era vista por integrantes de sua comunidade?

Louse Westling pontua muito bem o problema da “*anxiety of influence*” de que fala Harold Bloom no caso das escritoras sulistas, citando personagens de Flannery O’Connor que contrariam completamente o estereótipo de uma moça branca sulista de família, por serem personagens escritoras (“The Crop”), intelectuais (“Good County People”), estudantes (“Revelation”), diretoras de escola (“The Enduring Chill”) e enxerga tais personagens como objetificações do modo como as damas convencionais da sociedade olhavam para mulheres como Welty, McCullers e O’Connor. (WESTLING, 1985, p. 55). Virginia Spencer Carr, em *The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers* (2003), descreve preconceitos sofridos pela autora por não se conformar às expectativas sociais reservadas às garotas sulistas abaixo:

(...)Most of Carson’s high school classmates thought her eccentric. She usually stood out in a crowd because she dared to be different. Her skirts and dresses were always a little longer than those worn by the popular girls whose clubs and cliques gave them prestige among their peers. She also wore dirty tennis shoes or brown Girl Scout oxfords when the other girls were wearing hose and shoes with dainty heels. When Carson was younger, some of the girls gathered in little clumps of femininity and threw rocks at her when she walked nearby, snickering loud asides and tossing within hearing distance such descriptive labels as “weird”, “freakish-looking”, and “queer”.²⁵¹ (CARR, 2003, p. 29)

²⁵⁰ Outro comentário a que Louise Westling se refere, feito por Leslie Fiedler, no original: “What tends to be dissipated in their fiction is the grossness, the sheer distiness, the farce and howling burlesque, all that keeps Faulkner from ever seeming precious”. Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Dell, 1969, p. 481-482.

²⁵¹ Tradução: (...) Muitos dos colegas de *high school* consideravam-na excêntrica. Ela geralmente se sobressaía em uma multidão porque ousava ser diferente. Suas saias e vestidos eram sempre um pouco mais compridos dos

Pensando em Virginia Woolf e nas discussões do ensaio de William A. Johnsen, podemos perguntar como as escritoras sulistas foram possíveis. Louise Westling pontua a questão do modelo de forma bastante precisa, quando afirma que as mulheres com ambições literárias precisavam de exemplos de pessoas como elas e que, da mesma forma que os escritores homens sulistas, as escritoras sulistas buscavam esses exemplos na melhor literatura que elas poderiam ler (WESTLING, 1985, p. 56). Como já citado, tanto os escritores quanto as escritoras sulistas liam os mesmos livros canônicos: as tragédias gregas, Shakespeare, os romancistas ingleses do século dezanove, os russos, alguns franceses, e escolhiam suas preferências individuais dentro desse espectro de modelos. Entre as influências literárias de McCullers, Westling cita os russos, Eugene O'Neill, Joyce, Proust, Nietzsche, e Isak Dinesen, apontando que sua ficção também apresenta influência de autores como D. H. Lawrence, Sherwood Anderson, Gertrude Stein e Willa Carter (WESTLING, 1985, p. 56).²⁵²

Essa questão sobre o problema das referências literárias das escritoras, que na perspectiva girardiana colocamos como o problema do modelo, foi extensamente discutida na obra *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (1979), de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar. Por enquanto, breves referências sobre as diferenças nas experiências de vida e nas experiências literárias de autores e autoras são suficientes, o que não esgota a discussão, apenas indica possíveis desdobramentos da intersecção entre a teoria mimética e os estudos de gênero.

Após essas breves considerações, torna-se necessário olhar para o problema da segunda parte do conto “Who Has Seen the Wind?” e para a relação entre Carson e Reeves McCullers, pensando na violência psicológica, no assédio moral e nas relações miméticas.

Não podemos categorizar o tipo de relacionamento de Carson e Reeves McCullers como um relacionamento abusivo, pela falta de dados biográficos sobre o assunto. Ainda assim, indico que um desdobramento interessante entre teoria mimética e psicanálise, na chave dos estudos de gênero, pode ser articulado relacionando os estudos da psicanalista francesa Marie-France Hirigoyen, autora de *Assédio Moral: a violência perversa no cotidiano*

que os das vestidas pelas garotas populares cujos clubes e panelinhas ofereciam-lhe prestígio entre seus pares. Ela também usava tênis sujos ou oxfords marrons de escoteira quando as outras garotas estavam usando calças justas com saltos estilosos. Quando Carson era mais jovem, algumas das garotas se reuniam em pequenos aglomerados de feminilidade e atiravam pedras nela quando ela passava perto, rindo alto à parte e lançando a longa distância rótulos descritivos tais como “estranha”, “esquisita” e “gay”.(CARR, 2003, p. 29)

²⁵² Carson McCullers, *The Mortgaged Heart*, Margarita G. Smith (ed) Boston: Houghton Mifflin, 1971, p. 250-78 (citado In: WESTLING, 1985, p. 56)

(2010), e a teoria mimética, tendo em vista não só as discussões aqui propostas, mas o fato de que a própria autora dialoga com Girard em seu livro.

Hirigoyen defende de forma clara e contundente a posição de vítima no caso dos relacionamentos abusivos que envolvem assédio moral e ataques ao psiquismo alheio por parte de perversos, perversos narcisistas e ciumentos paranóicos, destacando o tema da inveja como mola propulsora da violência perversa. A vítima não é vista apenas e exclusivamente como uma pessoa pré-depressiva ou que apresente traços masoquistas, e sim como uma pessoa dotada de talentos que despertam no perverso sua violência:

O desejo do outro, sua vitalidade, apontam-lhes suas próprias faltas. Aqui nos deparamos com a inveja, comum a um sem-número de seres humanos, do vínculo privilegiado que a mãe tem com seu filho. É por isso que eles escolhem, na maior parte das vezes, suas vítimas entre pessoas cheias de energia e tendo maior prazer em viver, como se tentassem captar algo de sua força. O estado de servilismo, de sujeição de sua vítima às exigências de seus desejos, a dependência que eles criam, dão-lhes provas incontestáveis de ter conseguido sua apropriação.

A apropriação é a sequência lógica da inveja.

Os bens de que aqui se fala raramente são bens materiais. São antes qualidades morais, difíceis de serem roubadas: alegria de viver, sensibilidade, capacidade de comunicação, criatividade, dons musicais ou literários... Quando o parceiro expressa uma ideia, as coisas se passam de tal modo que a ideia expressa deixa de ser sua, tornando-se do perverso. Se o invejoso não estivesse tão cego pelo ódio, ele poderia, em uma relação de troca, aprender como adquirir um pouco daqueles dons. Mas isso supõe uma modéstia que o perverso não tem. (HIRIGOYEN, 2012, p. 148)

O diálogo de Marie-France Hirigoyen com Girard fica explícito a seguir:

Segundo René Girard, nas sociedades primitivas as rivalidades nos grupos humanos produziam situações de violência generalizada, que se propagavam por mimetismo e não encontravam outra saída a não ser uma crise sacrificial, levando à exclusão (ou até mesmo à morte) de um homem, ou de um grupo de homens designados como responsáveis pela violência. A morte desse bode expiatório trazia consigo a eliminação da violência e a sacralização da vítima. Em nossa época, as vítimas não são mais sacralizadas, mas, quando não são consideradas inocentes, são julgadas fracas. É comum ouvir-se dizer que, se uma pessoa se tornou vítima, foi porque ela estava predisposta a isso, por sua fraqueza ou por suas faltas. Veremos, pelo contrário, que as vítimas são habitualmente escolhidas pelo que elas têm a mais e que é disso que o agressor busca apropriar-se. (HIRIGOYEN, 2012, p. 152-153)

A articulação com o trabalho de Marie-France Hirigoyen e com a teoria mimética daria em si, outra tese. Essa articulação não pode ser estruturada neste trabalho, em função do espaço já reservado aqui a outros objetos. Essa articulação entre o trabalho de Hirigoyen e a teoria mimética desdobrou-se das análises dos contos de McCullers que retratam não só a violência mimética, mas a violência mimética dentro de uma perspectiva gendrada.

Essa articulação feita por Carson McCullers, uma artista provavelmente invejada por seu marido, reforça a necessidade de novos estudos que entrelacem feminismo e teoria

mimética, tendo em vista a especificidade das experiências das mulheres e da escrita de autoras mulheres que vivenciam pressões machistas em suas vidas e articulam tais experiências dentro do espectro ficcional.

Para sintetizar a análise de “Who Has Seen the Wind?”, torna-se necessário observar que esse conto é uma das histórias mais perturbadoras de McCullers, pois, além de refletir através de uma série de detalhes e passagens uma profunda, aguda e cristalina consciência das dinâmicas da mediação interna e dos perigos do envolvimento com o desejo metafísico, a narrativa dá resposta tanto à questão feminista, revelando os perigos do mimetismo dentro de uma perspectiva gendrada, quanto à questão da conversão não estritamente religiosa vivenciada por autores romanescos que atravessam um árduo processo de autocritica durante a escrita de seus romances.

Supostamente, trata-se de uma história sobre um autor masculino que frequenta festas literárias, é pressionado e questionado a respeito de seus próximos romances, é confundido com outros autores, sente-se humilhado, solitário, e às vezes reage enxergando uma provocação em seu interlocutor em uma situação onde não existe malícia, como na passagem em que um desconhecido questiona Ken Harris sobre a autoria de *O Quarto sem Portas*, e o estimula a continuar escrevendo mesmo depois do fracasso de seu segundo livro, e, ao indagar o que ele estava escrevendo atualmente, escuta a resposta que aquilo não é de sua conta. Esse tipo de momento ou, por exemplo, quando Ken Harris provoca propositalmente um escritor iniciante desmerecendo seu possível sucesso e a qualidade de seu trabalho e quando Ken Harris inveja os escritores iniciantes que estão começando a fazer sucesso, indicam um processo de auto-crítica empreendido pela própria autora.

É perfeitamente possível, através do conhecimento de alguns dados biográficos da autora, perceber que ela viveu exclusivamente para o sonho de tornar-se escritora e viver como escritora. Sua viagem a Nova York para aprender escrita criativa, seu empenho nesses tipos de curso, o fervor com que ela devorou os livros da biblioteca de Columbus ainda jovem, sua vivência na casa de artistas do Brooklyn, suas paixões por escritoras como Katherine Anne Porter e AnneMarie Schwarzenbach, sua duradoura amizade com Tennessee Williams, seu encantamento pela obra de Karen Blixen, suas resenhas e artigos sobre a arte da escrita, seu esforço de produzir obras literárias de qualidade, suas longas conversas sobre arte e literatura com Reeves McCullers e Edwin D. Peacock, sua dedicação quase obsessiva ao romance *The Member of the Wedding*, todas essas informações indicam que a autora passou a vida dedicada à arte da escrita e à profissão de escritora. O sucesso precoce, a pressão da crítica, as fofocas do meio literário, as discussões e experimentações artísticas, as conversas

na colônia para escritores Yaddo, a sua incansável luta contra suas diversas doenças, seus depoimentos sobre suas ideias e inspirações chamadas de iluminações, todos esses eventos demonstram fervor, paixão e intensa dedicação ao mundo literário e ao ofício de escritora.

O severo processo de autocrítica típico dos escritores romanescos foi por ela vivenciado, e nenhum outro conto de sua ficção deixa essa autocrítica tão clara quanto “Who Has Seen the Wind?”. Como Ken Harris, ela também viveu o drama de ter um primeiro romance aclamado pela crítica e um segundo romance severamente criticado, e enfrentou os demônios que assolam os escritores: as expectativas em relação ao próprio talento, a vontade de ser tão grande quanto os escritores que ela admirava, o medo do fracasso, a dúvida sobre a própria capacidade de se superar a cada obra. Mesmo que Ken Harris seja um personagem masculino, podemos enxergar que a clareza com que ela descreve seus sofrimentos e as dramáticas, trágicas e tragicômicas situações que ele vive refletem o próprio mundo interior e as vivências da autora estadunidense.

Invertendo os gêneros, e colocando um escritor sofrendo na pele o que ela sofreu, McCullers escreve “Who Has Seen the Wind?” de um lugar de vivência pessoal, explorando um mundo subterrâneo de ansiedades, expectativas, tristezas, alegrias, ansiedades e lutas contra sentimentos de inveja, orgulho e admiração doentia por outros artistas que ela mesma vivenciou. Como recompensa por ter saído do calabouço da zona sombria da mediação, do subsolo dostoiévskiano, ela adquire uma profunda percepção das dinâmicas da mediação e um intenso conhecimento sobre os próprios sentimentos autodestrutivos e sobre as atitudes e reações negativas e reativas que precisou enxergar, criticar e superar.

O resultado desse processo de auto-análise e de autocrítica não é irrisório: Carson McCullers emerge do mundo subterrâneo da mediação interna e dos aspectos infernais do desejo metafísico mais forte, mais madura e mais compassiva consigo e com os outros. Por conta disso, ela consegue fortalecer seu próprio estilo literário, redigir diversos romances de extrema qualidade e orientar suas histórias e personagens para vias fraternas de relacionamento, rumo a relações amistosas e a atitudes de arrependimento e perdão, formando em sua consciência e na consciência de seus personagens momentos solares, afetuosos e alegres.

A seguir, entraremos em um campo temático mais suave, já que passaremos agora à análise de contos onde não é a violência mimética que está em destaque, e sim as possíveis vivências, experiências e saídas da reciprocidade violenta, rumo a comportamentos e situações mais pacíficas e amorosas, que demonstram que Carson McCullers não restringiu sua ficção à pura denúncia da violência mimética, expandindo a problematização da violência

rumo a formas de superá-la e na direção de afirmar valores como a amizade, a fraternidade e a compaixão, que dialogam de forma harmoniosa com as propostas de James Alison e sua expressão inteligência da vítima.

3.7 “The Sojourner” e “A Domestic Dilemma”: amor além do álcool

3.7.1 “The Sojourner”: da inveja ao afeto

Carson McCullers e René Girard preocuparam-se de maneira marcante com a questão da vítima em suas obras: Girard destacou o *mecanismo do bode expiatório* em *A violência e o sagrado*, Carson McCullers deu vida a personagens consideradas *outsiders*: deslocadas, marginais, estranhas à comunidade a que pertencem. Dialogando com a perspectiva da teoria mimética, proponho que os *outsiders* de McCullers (forasteiros, adolescentes, alcoolistas, surdos-mudos) podem ser considerados *bodes expiatórios* em potencial porque possuem vínculos frágeis com a comunidade a que pertencem, em uma relação análoga às vítimas dos sacrifícios nas sociedades arcaicas analisadas por Girard: prisioneiros de guerra, escravos, crianças, adolescentes solteiros, indivíduos defeituosos, o *pharmakós* grego e, em certas sociedades, o rei. (GIRARD, 1990, p. 24)

Para Girard, “O desejo segundo o *Outro* é sempre o desejo de ser um *Outro*”. (GIRARD, 2009, p. 109) No conto “The Sojourner”, o deslocado John Ferris é um visitante na casa da ex-esposa. O conto traz uma reflexão sobre o tema da inveja, um sentimento que muitas vezes é a mola propulsora das rivalidades miméticas. A inveja pode estar presente quando um sujeito, por comparação com seu modelo, passa a cobiçar o *ser* desse modelo, ou seja, ser quem esse modelo é. Nesta análise, investigo se McCullers apresenta o tema do espelhamento e da rivalidade entre sujeitos e modelos e se ela oferece uma solução para tais conflitos.

O contraste entre o mundo interior de John Ferris e a realidade é bem marcado em “The Sojourner”, que começa com John Ferris despertando de um sonho em um quarto de hotel em Nova York. Seu avião para Paris sairá na manhã seguinte, e depois do enterro do pai na Geórgia, e de passar o máximo de tempo possível com a mãe e os irmãos, Ferris está de partida. Com a morte do pai, surge a consciência de que sua juventude passou e seus cabelos

caindo, suas veias nas têmporas parecendo mais proeminentes e seu corpo em forma, apesar da barriga incipiente, confirmam seu envelhecimento. Ferris amava seu pai e os dois possuíam uma íntima ligação, mas “the years had somehow unraveled this filial devotion”²⁵³ (MCCULLERS, 1998, p. 138) e “the death, expected for a long time, had left him with an unforeseen dismay”.²⁵⁴ (MCCULLERS, 1998, p. 138) Então, do balcão de uma lanchonete, John Ferris vê sua ex-esposa Elizabeth caminhando na rua. Tomado por um impulso, Ferris segue a ex-esposa por alguns instantes, suando e sentindo seu coração bater acelerado.

John Ferris sabia que Elizabeth havia se casado e tido filhos, mas não via a ex-esposa há oito anos. Ele subitamente telefona para Elizabeth e marca uma visita à sua casa. Já na entrada do apartamento de Elizabeth, Ferris leva um choque quando um menino abre a porta: ele não parece preparado nem para encontrar o filho de Elizabeth nem para conhecer Bailey, o marido da ex-esposa, “Bailey was a lumbering red-haired man with a deliberate manner”.²⁵⁵ (MCCULLERS, 1987, p. 141) Quando Elizabeth entra na sala, Ferris fica surpreso com sua beleza: “Elizabeth estava muito bonita, mais bonita talvez do que ele jamais a vira. Os cabelos brilhavam, o rosto estava mais suave, brilhante e sereno. “It was a madonna loveliness, dependent on the family ambience.”²⁵⁶ (MCCULLERS, 1987, p. 142) O narrador define: “Ferris felt himself suddenly a spectator”²⁵⁷ (MCCULLERS, 1987, p. 142) E então, o narrador completa, explicitando seu sentimento de deslocamento: “He suffered. His own life seemed so solitary, a fragile column supporting nothing amidst the wreckage of the years.”²⁵⁸ (MCCULLERS, 1987, p. 142)

Ferris pergunta se a família vai ao teatro. Elizabeth responde que é uma pena, mas que o compromisso estava marcado há mais de um mês e prossegue: “But surely, John, you’ll be staying home one of these days before long. You’re not going to be an expatriate, are

²⁵³ Tradução: “os anos passados tinham acabado por diluir um pouco essa devoção filial” (MCCULLERS, 1993, p. 113)

²⁵⁴ Tradução: “a morte, esperada há tanto tempo, tinha deixado nele uma fraqueza imprevista.” (MCCULLERS, 1993, p. 113).

²⁵⁵ Tradução: “Bailey era um homem pesado, de cabelos vermelhos e gestos decididos.” (MCCULLERS, op.cit., p. 118).

²⁵⁶ Tradução: “Era uma madona encantadora, perfeitamente à vontade no ambiente familiar.” (MCCULLERS, op.cit., p. 119)

²⁵⁷ Tradução: “De repente, Ferris sentiu-se como um espectador, um intruso entre os Bailey.” (MCCULLERS, 1993, p. 119)

²⁵⁸ Tradução: “Estava sofrendo. Sua própria vida parecia solitária, uma frágil coluna suportando o naufrágio dos anos, sem qualquer apoio.” (MCCULLERS, 1993, p. 119)

you?”²⁵⁹(MCCULLERS, 1987, p. 142) John Ferris responde: “Expatriate [...] – “I don’t much like the word.” “What’s a better word?” – she asked. He thought for a moment. “Sojourner might do.”²⁶⁰(MCCULLERS, 1987, p. 142) Nessa passagem, o título do conto “The Sojourner” começa a se delinear. John Ferris, diferente de Elizabeth, não tem uma vida definida e segura, não tem filhos nem um casamento tradicional com uma rotina doméstica regrada. Ao contrário, Ferris acaba de perder um dos eixos mais importantes de uma família, seu próprio pai, e está em viagem, outra situação emocionalmente instável, além de ter encontrado a ex-esposa e de precisar enfrentar os sentimentos nostálgicos que derivam desse encontro. Dentro da casa dos Bailey, John Ferris é um estranho, um “sojourner”, como sugere o título original do conto: um peregrino ou hóspede. Quando Elizabeth alerta John Ferris para ele evitar se tornar um desses expatriados, John defende-se do rótulo que implica alguém sem país definido, deslocado, e sugere a identidade de “sojourner”, ou seja, de transeunte, peregrino, hóspede. A palavra “transeunte” sugere movimento e deslocamento, mas sem o tom pejorativo de desconexão com a própria nação que a palavra “expatriado” dita por Elizabeth poderia sugerir.

Ferris olha de novo para o relógio, e Elizabeth se desculpa mais uma vez. Então Ferris revela a Elizabeth que passou só um dia na Geórgia, que não esperava vir à casa da ex-esposa, e conta que seu pai falecera na semana passada. Ao reagir à notícia, Elizabeth responde: “Oh, I’m so sorry, John. Papa Ferris was always one of my favorite people”.²⁶¹(MCCULLERS, 1987, p. 142)

O filho de Elizabeth pergunta quem morreu e por que sua mãe o chama de “Papai Ferris”. Bailey e Elizabeth trocam um olhar furtivo. Bailey explica a seu filho que Elizabeth e o sr. Ferris foram casados antes de Billy ter nascido. A incredulidade de Billy não fica distante da incredulidade do próprio Ferris: “And Ferris’ eyes, as he returned the gaze, were somehow unbelieving too”.²⁶²(MCCULLERS, 1987, p.143)

²⁵⁹ Tradução: “Mas claro que um dia desses você volta para casa, John. Não vai se tornar um desses expatriados, não é?” (MCCULLERS, 1993, p. 119)

²⁶⁰ Tradução: “Expatriado [...] – Não gosto muito dessa palavra.” “Existe outra melhor? – ela perguntou. Ele pensou um pouco. Transeunte, talvez.” (MCCULLERS, 1993, p. 119).

²⁶¹ Tradução: “Oh, sinto tanto, John! Papai Ferris sempre foi uma das pessoas de quem mais gostei.” (MCCULLERS, 1993, p. 120)

²⁶² Tradução: “E os olhos de Ferris, quando devolveu o olhar, também tinham alguma incredulidade.” (MCCULLERS, op.cit., p. 120).

Was it indeed true that at one time he had called this stranger, Elizabeth, Little Butterduck during nights of love, that they had lived together, shared perhaps a thousand days and nights and – finally – endured in the misery of sudden solitude the fiber by fiber (jealousy, alcohol and money quarrels) destruction of the fabric of married love.²⁶³ (MCCULLERS, 1987, p. 143)

Depois que Billy é retirado da sala para jantar com o pai, o narrador apresenta a figura-chave do conto: “Billy’s everlasting eyes – perplexed and with a glimmer of hostility – reminded Ferris of the gaze of another child. It was the young son of Jeaninne – a boy of seven with a shadowed little face and nobby knees whom Ferris avoided and usually forgot.”²⁶⁴ (MCCULLERS, 1987, p. 143)

Quando Ferris e Elizabeth ficam a sós, sentem um considerável incômodo. Ferris pede permissão para servir-se de mais um drinque, pergunta se Elizabeth continua tocando piano tão bonito como no passado. Elizabeth, atendendo ao seu pedido prontamente, começa a tocar um prelúdio e fuga de Bach. Naquele momento, o narrador relata que “Ferris was lost in the riot of past longings, conflicts, ambivalent desires”.²⁶⁵ (MCCULLERS, 1987, p. 144)

O narrador revela: “Strange that the music, catalyst for this tumultuous anarchy, was so serene and clear. The singing melody was broken off by the appearance of the maid. “Miz Bailey, dinner is out on the table now.”²⁶⁶ (MCCULLERS, 1987, p. 144)

Ao longo do conto, Carson McCullers trabalha diversas vezes com a interrupção. A empregada da casa de Elizabeth interrompe a fruição da música e os devaneios de Ferris, que é obrigado a despertar para a realidade dos fatos que se apresentam a ele no presente. “The Sojourner” é marcado pela morte do pai de Ferris, e a morte também pode ser vista como uma interrupção, uma mudança drástica e contra a qual não se pode lutar. No início do conto, Ferris acorda no quarto de hotel, e seu sonho é interrompido quando ele desperta. As

²⁶³ Tradução: “Seria mesmo verdade que, certa vez, chamara a essa estranha, Elizabeth, de “meu patinho” durante noites de amor, que haviam vivido juntos, compartilhado talvez milhares de dias e noites e, finalmente, suportado juntos, em meio à miséria da súbita solidão, a lenta destruição (ciúme, álcool, brigas por dinheiro) do amor conjugal?” (MCCULLERS, 1993, p. 120)

²⁶⁴ Tradução: “O olhar insistente de Billy, perplexo, com uma ponta de hostilidade, lembrou a Ferris o olhar de outro menino. O filho de Jeaninne, um menino de sete anos, de rostinho sombrio e joelhos ossudos, que Ferris evitava e esquecia com frequência.” (MCCULLERS, 1993, p. 121)

²⁶⁵ Tradução: “Ferris estava perdido num tumulto de anseios passados, conflitos, desejos ambíguos.” (MCCULLERS, op.cit., p. 122).

²⁶⁶ Tradução: “Era estranho que a música, catalisando essa anarquia tumultuada, fosse serena e límpida. A melodia principal foi interrompida pela aparição da empregada. – Senhora, o jantar está servido”. (MCCULLERS, op.cit., p. 122)

interrupções constantes reforçam o choque entre fantasia, o sonho e o passado com Elizabeth, e a realidade a ser enfrentada por John Ferris nas situações do presente.

Durante o jantar, Ferris conta que conheceu sua namorada Jeannine na Itália e que os dois iriam casar logo. Ferris não parecia contar uma mentira, mas durante aquele ano, nem ele nem Jeannine haviam falado em casamento. Na verdade, Jeannine era casada com um russo branco, agente da Bolsa em Paris, de quem ela estava separada há cinco anos. Há um tom cômico nessa mentira que é típico da prosa de McCullers, uma escritora que mistura situações cômicas com situações trágicas. Ferris parece tentar imitar a estabilidade de Elizabeth, que é casada e tem filhos com Bailey, mas a imagem da confusão e da instabilidade da vida de Ferris é novamente reforçada com a revelação do narrador sobre o marido russo de Jeaninne. Depois de ouvir os parabéns de Elizabeth, John mente de novo e diz que sempre ia às Tulherias com o filho de Jeannine, porém, John só tinha levado Valentin a esses jardins uma vez. A conversa é cortada pela criada de Elizabeth, que entra com um bolo de aniversário, pois Ferris estava fazendo trinta e oito anos e havia se esquecido do próprio aniversário. Mais uma vez, o tempo escapa da percepção de Ferris que parece continuar errante pela vida. No dia seguinte, John Ferris entra no avião rumo a Paris: “He thought of Elizabeth among her family with longing, gentle envy and inexplicable regret.”²⁶⁷ (MCCULLERS, 1987, p. 146)

A chegada de Ferris é o momento mais marcante do conto, quando Ferris encontra Valentin, o filho de Jeannine, desenhando e lhe diz: “We will go again to the Tuileries.”²⁶⁸ (MCCULLERS, 1987, p. 146) Valentin levanta a cabeça, Ferris puxa-o para perto de seus joelhos e a melodia da música inacabada tocada por Elizabeth retorna súbitamente. O narrador revela: “Unsought, the load of memory jettisoned – this time bringing only recognition and sudden joy.”²⁶⁹ (MCCULLERS, 1987, p. 146)

“Monsieur Jean,” the child said, “did you see him?”
 Confused, Ferris thought only of another child – the freckled, family-loved boy.
 “See who, Valentin?”
 “Your dead papa in Georgia.” The child added, “Was he okay?”
 Ferris spoke with rapid urgency: “We will go often to the Tuileries. Ride the pony
 and we will go into the guignol. We will see the puppet show and never be in a
 hurry any more.”
 “Monsieur Jean,” Valentin said. “The guignol is now closed.”

²⁶⁷ Tradução: “Pensou em Elizabeth entre sua família com desejo, mansa inveja e uma inexplicável piedade.” (MCCULLERS, 1993, p. 123)

²⁶⁸ Tradução: “Vamos às Tulherias outra vez.” (MCCULLERS, 1993, p. 124)

²⁶⁹ “Sem esforço, a memória revelou-se, trazendo somente reconhecimento e uma súbita alegria.” (MCCULLERS, op.cit., p. 124)

Again, the terror the acknowledgment of wasted years and death. Valentin, responsive and confident, still nestled in his arms. His cheek touched the soft cheek and felt the brush of the delicate eyelashes. With inner desperation he pressed the child close – as though an emotion as protean as his love could dominate the pulse of time.²⁷⁰ (MCCULLERS, 1987, p.146-147)

Adotando a perspectiva da teoria mimética girardiana como eixo de análise e pensando na possível rivalidade entre sujeitos e modelos provocada pelo caráter mimético do desejo, percebemos que John Ferris consegue superar a “gentle envy”²⁷¹ (MCCULLERS, 1987, p.146) que sentia da vida familiar de Elizabeth quando decide, ao invés de rivalizar ou ressentir-se com a ex-esposa, apropriar-se do modelo de harmonia familiar de Elizabeth utilizando-o em sua própria vida, observando o afeto que deixou de reservar ao filho de sua namorada Jeaninne, Valentin, e voltando sua atenção a ele. A frase “Confused, Ferris thought only of another child – the freckled, family-loved boy.”²⁷² (MCCULLERS, 1987, p. 147) ilustra a lembrança de Ferris sobre o filho de Elizabeth. O tema do arrependimento é sugerido nesse conto, pois o comportamento de Ferris se altera. Na primeira menção ao filho de Jeaninne o narrador indica que ele não recebia muita atenção, sendo frequentemente esquecido por Ferris. No final do conto, John Ferris está concentrado em sua situação presente, chega em Paris, encontra o filho de Jeaninne e abraça-o, prometendo mais passeios às Tulherias.

Mesmo com a melancolia, a saudade e o sentimento de perda que a morte do pai e o encontro com Elizabeth provocam em Ferris, sugerindo que ele continua errante pela vida, Ferris poderia ter se envolvido em sentimentos baixos contra Elizabeth, afundando em ciúmes, rancores, ressentimentos e até mesmo vinganças; no entanto, nada disso ocorre. Ao invés de envolver-se com a rivalidade mimética, John Ferris consegue absorver uma

²⁷⁰ Tradução:

– *Monsieur Jean* – o menino disse – , o senhor o viu?

Confuso, Ferris pensou naquele outro menino, aquele sardento, bem-amado pela família.

– Viu quem, Valentin?

– O seu papai morto, na Geórgia – o menino disse. E acrescentou: - Ele estava bem?

Ferris falou com rapidez:

– Iremos muitas vezes às Tulherias. Andar no pônei e ver o Palácio dos Espelhos. Vamos assistir ao teatro de fantoches sem pressa nenhuma.

– *Monsieur Jean* – Valentin disse. O Palácio dos Espelhos está fechado agora.

Outra vez o terror, a compreensão dos anos perdidos e da morte. Impulsivo e confiante, Valentin encolheu-se nos seus braços. O rosto dele tocou o rosto macio do menino, sentindo o delicado roçar das pestanas. Com um desespero escondido, puxou o menino para perto de si, como se achasse que a grande emoção do amor que sentia fosse capaz de dominar o pulso do tempo. (MCCULLERS, 1993, p. 124-125)

²⁷¹ Tradução: “mansa inveja” (MCCULLERS, 1987, p. 123)

²⁷² Tradução: “Confuso, Ferris pensou naquele outro menino, aquele sardento, bem-amado pela família” (MCCULLERS, 1993, p. 124)

qualidade positiva do encontro com seu modelo, a ex-esposa, percebendo que Elizabeth tinha construído uma união afetuosa em sua família. Em seguida, ele volta a Paris e muda sua atitude com Valentin, buscando fortalecer sua própria futura família com Jeannine. John Ferris inicia o conto como um filho enterrando seu pai e termina o conto transformando-se em um possível novo pai para Valentin depois da experiência na casa dos Bailey.

Adotando uma perspectiva de análise girardiana, percebemos que Carson McCullers cria o cenário perfeito para a inveja: um homem que acaba de perder o pai reencontra sua ex-esposa, que está muito bonita e feliz com uma nova família. Contudo, McCullers consegue reverter um cenário de inveja surpreendendo os leitores ao criar um desfecho amoroso, mostrando que John Ferris foi influenciado por seu modelo, no caso, Elizabeth, e por sua família harmoniosa e consegue voltar para casa, demonstrar afeto e fazer planos de levar Valentin, o filho de sua namorada, para passear, sem se confrontar violentamente com a família de Elizabeth, e extraído dela o afeto que anteriormente ele falhou em oferecer de maneira mais constante a Valentin. Diante da passagem do tempo e da possibilidade da morte, Ferris escolhe o afeto. John Ferris renuncia à competição, ao rancor, ao ciúme e ao revide, e recusa o rótulo de “expatriado” propondo o rótulo de “transeunte”, ou seja, peregrino, hóspede. Ele aproveita a breve estadia na casa dos Bailey como um aprendiz. Assim, Ferris vivencia uma profunda transformação pessoal: como filho, enfrenta a morte do pai, e como adulto, caminha na direção de tornar-se um pai para Valentin. Mesmo que Valentin tenha um pai biológico, o acolhimento que Ferris oferece a Valentin ecoa a figura paterna com o abraço e a promessa de passeios que estimularão maior convivência entre os dois.

Carson McCullers apresenta uma consciência clara sobre a mediação interna e as possíveis tensões produzidas nas interações humanas. McCullers entende as relações de proximidade espiritual entre sujeitos e modelos, os espelhamentos e conseqüências da mediação, e sabe que a inveja muitas vezes corrompe as relações humanas. Ao mesmo tempo, a escritora estadunidense utiliza reviravoltas sutis em seus contos e muda o rumo de situações potencialmente conflituosas e competitivas na direção oposta ao revide, ao ressentimento e à vingança: propondo soluções amistosas, compassivas e fraternas e desmontando o ódio e a rivalidade com afeto, amizade e amor. Muitas vezes essas reviravoltas acontecem em torno do arrependimento, que implica um olhar para si mesmo, uma postura de quem não acusa o *Outro*, mas reconhece as próprias falhas.

Em seus contos e romances, a autora cria cenários em que a rivalidade mimética teria todas as condições para se instaurar, e dilui essa rivalidade através de soluções imprevistas como o arrependimento das personagens, que leva à compaixão e ao retorno do afeto e não à

reciprocidade violenta e à vingança. Assim, poderíamos dizer que Carson McCullers dialoga com as considerações de René Girard, mesmo que isso ocorra de maneira sutil, reforçando não a vingança e o revide, mas o afeto e o amor, não a distância, mas a aproximação, não o ataque ao outro mas o abalo das próprias defesas, promovendo assim não um duelo de rivais, mas um encontro afetuoso.

3.7.2 “A Domestic Dilemma”: o amor domina a raiva

“A Domestic Dilemma” (“Um Dilema Doméstico”), penúltimo conto da coletânea *The Ballad of the Sad Café: The Novel and Stories of Carson McCullers* (1951) conta a história de uma família de classe média estadunidense formada por um casal, Emily e Martin Meadows e seus dois filhos pequenos, Andy e Marianne. A narrativa começa com Martin saindo do escritório mais cedo para tomar o primeiro ônibus para casa. O narrador menciona o drama central do conto sem defini-lo, criando um leve suspense: “On Thursdays the maid had a half-day off and Martin liked to get home as soon as possible since for the past year his wife had not been – well.”²⁷³(MCCULLERS, 1998, p. 148)

Na metade da viagem de ônibus, Martin costumava pensar com prazer em sua casa, mas desde o último ano, aproximar-se de casa lhe trazia tensão e ele não tinha mais pressa em terminar a viagem. A paisagem da janela acompanha os sentimentos da personagem, que observa os campos estéreis e as luzes solitárias dos barcos no rio Hudson. “There was a moon, pale on the dark earth and areas of late, porous snow; to Martin the countryside seemed vast and somehow desolate that evening.”²⁷⁴(MCCULLERS, 1998, p. 148)

O casal morava em uma casa tipicamente americana, nova, branca, moderna, próxima ao rio Hudson e situada em um pedaço minúsculo de terreno. As descrições da casa no verão e no inverno antecipam metaforicamente a crise familiar que o leitor está prestes a conhecer. “In summer the grass was soft and bright and Martin carefully tended a flower border and a

²⁷³ “Às quintas a empregada tinha a tarde livre, e Martin gostava de chegar em casa o mais cedo possível, agora que, desde o ano passado, sua esposa não passava...bem”.²⁷³ (MCCULLERS, 1993, p. 129)

²⁷⁴ Tradução: “Havia uma lua pálida sobre a terra escura e manchas de neve porosa e gasta. Para Martin, naquela tarde o campo parecia imenso e desolado.” (MCCULLERS, 1993, p. 129)

rose trellis. But during the cold, fallow months the yard was bleak and the cottage seemed naked.”²⁷⁵(MCCULLERS, 1998, p. 149)

Ao chegar, Martin encontra seus dois filhos se divertindo com brinquedos de natal que tinham encontrado ao abrir a gaveta da escrivaninha: “Andy had managed to plug in the Christmas tree lights and the green and red bulbs glowed with out-of-season festivity on the rug of the living room”²⁷⁶(MCCULLERS, 1987, p. 149) Carinhoso e paciente, Martin explica aos filhos que eles não devem brincar com as luzes e começa a guardar os enfeites da árvore de Natal. Quando pergunta se o filho de seis anos já jantou, ele responde: “It hurt. The toast was hot.”²⁷⁷ (MCCULLERS, 1998, p. 149).

Na cozinha, Martin encontra pratos com sobras de cereais, ovos, copos de metal com restos de leite e um prato de torradas com canela, com uma torrada que tinha sido mordida uma vez. Ao cheirar o pedaço mordido, joga o pão no lixo, percebendo que Emily tinha confundido a lata de pimenta com a de canela. Andy relata: “‘I like to have burnt up,’ Andy Said. ‘Drink water and ran outdoors and opened my mouth. Marianne didn’t eat none.’ ‘Any’, corrected Martin.”²⁷⁸ (MCCULLERS, 1998, p. 150) Em seguida, Martin sobe até o quarto para ver a esposa. O narrador adianta: “Martin left the children in the kitchen and went up to his wife. Outside the door he waited for a moment to still his anger. He did not knock and once inside he closed the door behind him”.²⁷⁹ (MCCULLERS, 1998, p.150)

Neste momento, o leitor descobre o problema da família e o motivo de Emily ter trocado a canela por pimenta no lanche das crianças. Sentada na cadeira de balanço, Emily bebia alguma coisa e ao ser surpreendida, esconde às pressas o copo atrás da cadeira. Segundo o narrador, “In her attitude there was confusion and guilt which she tried to hide by a show of spurious vivacity”.²⁸⁰(MCCULLERS, 1998, p.150)

²⁷⁵ Tradução: “No verão, a grama era macia e brilhante, e Martin plantara cuidadosamente um canteiro de flores e uma treliça de rosas. Mas durante o frio, nos meses áridos, o jardim ficava desolado e a casa parecia nua.” (MCCULLERS, 1993, p. 130)

²⁷⁶ Tradução: “Andy tinha conseguido acender algumas luzes da árvore, fazendo as lâmpadas verdes e vermelhas brilharem sobre o tapete com uma festividade fora de época.”²⁷⁶ (MCCULLERS, 1993, p. 130).

²⁷⁷ Tradução: “- Doeu tanto... O pão estava quente.” (MCCULLERS, 1993, p. 130)

²⁷⁸ Tradução: “- Quase me queimei – disse Andy. – Bebi água e saí correndo e abri a boca. Marianne não comeu nenhum.” O pai respondeu: “ – Nenhum, não: nada.” (MCCULLERS, 1993, p. 131)

²⁷⁹ Tradução: “Diante da porta, parou por um momento até acalmar a ira. Não bateu, e depois que tinha entrado fecho a porta atrás de si.” (MCCULLERS, 1993, p.131)

²⁸⁰ Tradução: “Havia confusão e culpa na sua atitude, que ela tentou ocultar com uma demonstração de aparente vivacidade.” (MCCULLERS, 1993, p.131)

No primeiro diálogo entre os dois, fica evidenciado o conflito que o alcoolismo de Emily vem causando na família.

– “Oh Marty! You home already? The time slipped up on me. I was just going down.” – She lurched to him and her kiss was strong with sherry. When he stood unresponsive she stepped back a pace and giggled nervously.

“What’s the matter with you? Standing there like a barber pole. Is anything wrong with you?”

“Wrong with *me*?” Martin bent over the rocking chair and picked up the tumbler from the floor. “If you could only realize how sick I am – how bad it is for all of us.” Emily spoke in a false, airy voice that had become too familiar to him. Often at such times she affected a slight English accent, copying perhaps some actress she admired. “I haven’t the vaguest idea what you mean. Unless you are referring to the glass I used for a spot of sherry. I had a finger of sherry – maybe two. But what is the crime in that, pray tell me? I’m quite all right. Quite all right.”

“So anyone can see.”²⁸¹(MCCULLERS, 1998, p. 150)

Emily lava o rosto e quer descer para fazer o jantar, mas Martin a agarra pelo braço dizendo que não quer que as crianças a vejam nesse estado, “I don’t want the children to see you in this condition. Be reasonable”.²⁸²(MCCULLERS, 1998, p. 151). O comentário deixa Emily furiosa. McCullers brinca aqui com a palavra “condition” em inglês, que quer dizer, de acordo com o Cambridge Dictionary, tanto o estado em que alguém está (*He is in no condition to drive*) quanto uma doença (*heart condition; medical condition*).²⁸³ Ela tenta negar que está envolvida com um vício.

²⁸¹ Tradução: “– Oh, Martin! Você já chegou? Como o tempo passou depressa! Eu ia descer agorinha mesmo... – Avançou para ele, e seu beijo tinha um cheiro forte de bebida. Quando percebeu que ele não reagia, deu um passo para trás e começou a rir nervosamente. – O que é que há com você? Parado aí, rígido como um poste. Aconteceu alguma coisa errada com você?”

– Errada *comigo*? – Martin abaixou-se até a cadeira de balanço e pegou o copo do chão. – Se você pudesse compreender como estou farto... como tudo isso faz mal a todos nós...

Emily falava naquela voz falsa e trivial, que se tinha tornado muito familiar para ele. Muitas vezes, nessas ocasiões, ela afetava um leve sotaque britânico, copiado talvez de alguma atriz que admirava.

– Não faço a mais vaga ideia do que você quer dizer. A não ser que esteja se referindo ao copo de bebida. Bebi uma, talvez duas doses. Mas não há crime nenhum nisso, não é? Estou muito bem. Muito bem.

– Qualquer um pode ver. (MCCULLERS, 1993, p.131)

²⁸² “Não quero que as crianças vejam você nesse estado. Seja razoável”.(MCCULLERS, 1993, p.132)

²⁸³ Entre os significados de “condition”, temos: “the particular state that something or someone is in”, (He’s in no condition to drive home), “the physical situation that someone or something is in and affected by, (weather conditions, working conditions), any of different types of diseases (to suffer from a heart/skin condition, medical condition) Fonte: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/condition> Acesso em: 10/06/2017. Enquanto Martin usa a palavra “condition” no sentido de estado particular em que Emily está, ou seja, referindo-se ao fato da esposa estar bêbada e por isso não ser apropriado que ela desça e seja vista pelos filhos nessa condição, Emily interpreta a palavra no sentido de doença, ou seja, pensa que Martin estaria falando sobre a doença do alcoolismo e ofende-se com ele.

“Condition!” Emily jerked her arm. Her voice rose angrily. “Why, because I drink a couple of sherries in the afternoon you’re trying to make me out a drunkard. Condition! Why, I don’t even touch whiskey. As well you know. I don’t swill liquor at bars. And that’s more than you can say. I don’t even have a cocktail at dinner time. I only sometimes have a glass of sherry. What, I ask you, is the disgrace of that? Condition!”

Martin sought words to calm his wife. “We’ll have a quiet supper by ourselves up here. That’s a good girl.” Emily sat on the side of the bed and he opened the door for a quick departure.

“I’ll be back in a jiffy.”²⁸⁴ (MCCULLERS, 1998, p. 151)

Neste momento, identificamos uma clara semelhança entre a cena de Martin cuidando dos filhos ao chegar em casa (guardando os enfeites de Natal e conferindo se os filhos jantaram) e a cena de Martin encontrando Emily bêbada e cuidando da esposa, indo ele mesmo preparar o jantar para ela. Com o vício em álcool, Emily agora dá trabalho e é cuidada como uma criança por Martin, que se esforça para controlar a raiva contra a esposa e consegue ser paciente e gentil. Em seguida, Martin revê o passado procurando a origem e a causa do vício da esposa.

As he busied himself with the dinner downstairs he was lost in the familiar question as to how this problem had come upon his home. He himself had always enjoyed a good drink. When they were still living in Alabama they had served long drinks or cocktails as a matter of course. For years they had drunk one or two – possibly three drinks before dinner, and at bedtime a long nightcap. Evenings before holidays they might get a buzz on, might even become a little tight. But alcohol had never seemed a problem to him, only a bothersome that with the increase in the family they could scarcely afford. It was only after his company had transferred him to New York that Martin was aware that certainly his wife was drinking too much. She was tipping, he noticed, during the day.

The problem acknowledged, he tried to analyze the source. The change from Alabama to New York had somehow disturbed her; accustomed to the idle warmth of a small Southern town, the matrix of the family and cousinship and childhood friends, she had failed to accommodate herself to the stricter, lonelier mores of the North. The duties of motherhood and housekeeping were onerous to her. Homesick for Paris City, she had made no friends in the suburban town. She read only magazines and murder books. Her interior life was insufficient without the artifice of alcohol.

The revelations of incontinence insidiously undermined his previous conceptions of his wife. There were times of unexplainable malevolence, times when the alcoholic fuse caused an explosion of unseemly anger. He encountered a latent coarseness in

²⁸⁴ Tradução: “– Me solte! – Emily puxou o braço. Sua voz ergueu-se, furiosa. – Então, só porque eu tomo dois drinques à tarde você fica tentando me fazer acreditar que eu sou uma alcoolista. Que coisa! Nem toquei no uísque, você sabe muito bem. E não ando me embebedando pelos bares, você sabe disso. Nem sequer tomo um coquetel antes do jantar. Tudo o que eu faço é beber um cálice de licor de vez em quando. E daí, pergunto a você, que mal há nisso? Que coisa!”

Martin procurou palavras para acalmá-la:

– Vamos ter um jantar bem tranquilo, só nós dois, aqui em cima. Seja uma boa menina!

Emily sentou na cama, ele abriu a porta para sair.

Volto num minuto”. (MCCULLERS, 1993, p. 132)

Emily, inconsistent with her natural simplicity. She lied about drinking and deceived him with unsuspected stratagems.²⁸⁵ (MCCULLERS, 1998, p.151-152)

A partir dessa reflexão, Carson McCullers complexifica a relação entre o marido e sua esposa alcoolista. Não se pode culpar apenas Emily pelo vício adquirido. Emily não desenvolveu o vício pelo álcool por conta própria, Martin também bebia ao seu lado em diversas ocasiões, no entanto, não criou dependência da bebida, ao contrário de Emily, que passa a beber com maior frequência. O fator da propensão ao vício, estritamente biológico não é o único fator levantado no conto, pois a troca de cidade, o deslocamento do Alabama para Nova York, a distância da família, dos amigos e as diferenças culturais contribuem para o isolamento de Emily. No Sul, ela estava integrada à sua cidade. A mudança para Nova York tem um efeito devastador. O narrador esclarece ainda que Emily não tinha passatempos ou vida social em Nova York além da vida familiar, nem hobbies, só lia revistas e livros policiais. Além disso: “Her interior life was insufficient without the artifice of alcohol.” (MCCULLERS, 1998, p. 152).

O conto prossegue, entrando agora nos momentos de crise e perigo que o estado de Emily provoca. Há cerca de um ano atrás, Martin havia voltado do trabalho e ouvira gritos vindo do quarto das crianças. Ao chegar, viu que a filha tinha caído e machucado a cabeça na quina da mesa, e um filete de sangue empapava seus cabelos. Emily segurava a menina, nua e molhada do banho, mas acabou deixando a filha cair e agora soluçava, bêbada. O narrador destaca: “As Martin cradled the hurt child, so infinitely precious at that moment, he had an affrighted vision of the future.”²⁸⁶ (MCCULLERS, 1998, p. 152)

²⁸⁵ Tradução: No andar de baixo, enquanto preparava o jantar, ele começou a pensar em como havia começado aquele problema em casa. Ele mesmo sempre gostara de um bom drinque. Quando ainda viviam no Alabama, tomavam juntos vários drinques ou coquetéis, sem nenhum motivo especial. Durante anos, tinham bebido um ou dois, talvez três drinques antes do jantar, e na hora de ir para cama uma dose grande. Nas vésperas de festas, alegravam-se e é possível que ficassem mesmo um pouco altos. Mas álcool nunca parecera um problema para ele, apenas um gasto considerável que o aumento da família dificilmente poderia permitir. Somente depois que a companhia o transferira para Nova Iorque que Martin percebeu que sua mulher andava bebendo demais. Aos poucos, observou, ela começara a beber durante o dia todo.

Situado o problema, ele tentou analisar as causas. A mudança do Alabama para Nova Iorque tinha perturbado um pouco Emily. Acostumada ao calor sonolento de uma pequena cidade sulina, à vida familiar, aos parentes e amigos de infância, ela ainda não se adaptara aos costumes mais rígidos e mais solitário do Norte. As obrigações de mãe e dona de casa, por outro lado, eram insuportáveis para ela. Tinha saudade de Paris City e não fizera amigos no ambiente suburbano. Lia apenas revistas e livros policiais. Sua vida interior era insuficiente sem o artifício do álcool.

A descoberta daquele vício foi, insidiosamente, destruindo nele a imagem que tinha da mulher. Havia épocas de inexplicável maldade, épocas em que a bebida era a causa de inexplicáveis explosões de raiva. Aos poucos, localizou em Emily uma brutalidade latente, que desmentia sua simplicidade natural. Ela mentia sobre bebida e tentava enganá-lo com toda a espécie de estratagemas. (MCCULLERS, 1993, p. 133)

²⁸⁶ Tradução: “Enquanto Martin embalava a menina ferida, infinitamente preciosa naquele momento, teve uma assustadora visão do futuro”. (MCCULLERS, 1993, p. 133)

Marianne fica bem no dia seguinte, Emily promete que nunca mais tocaria em álcool e passa algumas semanas sóbria, mas aos poucos recomeça a beber, não uísque ou gim, mas cerveja, vinhos e licores estranhos. Martin contrata Virgie, uma empregada do Alabama que cuida bem da casa, e não revela a Emily quanto custava uma empregada em Nova York. O estado de tensão diante do vício de Emily continua e consome a vida de Martin. Emily bebe antes de Martin chegar, em segredo, e seu estado é percebido através de movimentos mais lentos e dos olhos pesados. Mesmo com os sinais de irresponsabilidade pouco frequentes e com a presença de Virgie, a ansiedade atormenta a vida de Martin.

O conto volta ao momento presente. Martin está na cozinha com os filhos preparando o jantar. Com a filha sobre os joelhos, brincando de cavalinho, Martin conversa com Andy que está com um dos dentes bem moles e prestes a cair, e brinca dizendo que se o dente não sair da boca de Andy naquela noite, ele pode morder alguma coisa, engolir o dente e o dente pode crescer em sua barriga e virar uma árvore de dentes com dentinhos afiados ao invés de folhas. O filho responde que nunca viu uma árvore assim. Nesse momento, Emily começa a descer as escadas com movimentos lentos e rosto avermelhado e começa a abrir as gavetas e a pôr a mesa.

Com a voz turva por causa do álcool, Emily começa a acusar Martin de ter dito mentiras sobre ela. Martin chama a atenção dela para as crianças que estão ali presentes ouvindo a conversa dos dois. Emily continua, agora acusando Martin de jogar as crianças contra ela e Martin pede que ela suba. Emily continua acusando Martin, agora com duas lágrimas escorrendo sobre seu rosto, ajoelha-se no chão e equilibra-se apoiando as mãos nos ombros do filho. Emily pergunta a Andy o que Martin estava dizendo a ele antes que ela descesse, e Andy diz que estavam falando sobre a árvore de dentes. Ela diz que não sabe do que falavam, mas que estava bem, e faz isso depois de cambaleiar e se apoiar de novo nos ombros do filho. As lágrimas continuam correndo no rosto de Emily e seu filho, assustado, tenta se afastar. Emily acusa Martin de jogar o filho contra ela mais uma vez. Marianne começa a chorar e Martin a toma nos braços, enquanto Emily continua, agora dizendo: “That’s all right, you can take *your* child. You have always shown partiality from the very first. I don’t mind, but at least you can leave me my little boy”.²⁸⁷ (MCCULLERS, 1998, p. 154)

²⁸⁷ Tradução: “Muito bem, você pode ficar com a *sua* filha. Você sempre deixou bem claro que ela era a sua preferida. Eu não me importo, mas deixe ao menos que eu fique com meu filho”. (MCCULLERS, 1993, p. 135)

Andy corre e abraça as pernas do pai, soluçando, e Martin pede que Andy suba com Marianne dizendo que ele irá em seguida. Andy pergunta pela mãe, e Martin diz que ela está bem, e diz a ele que não se preocupe. Martin e Emily ficam a sós na cozinha e o conto começa a revelar as mudanças de sentimentos das personagens. Emily sente calma com a aproximação de Martin e ao mesmo tempo volta a sentir medo de perder os filhos. Martin vive a alternância entre sentimentos de afeto por Emily e profundos sentimentos de raiva e frustração.

Emily was sobbing at the kitchen table, her face buried in the crook of her arm. Martin poured a cup of soup and set it before her. Her rasping sobs unnerved him; the vehemence of her emotion, irrespective of the source, touched in him a strain of tenderness. Unwillingly he laid his hand on her dark hair. "Sit up and drink the soup." Her face as she look up at him was chastened and imploring. The boy's withdrawal or the touch of Martin's hand had turned the tenor of her mood.

"Ma-Martin," she sobbed. "I'm so ashamed."

"Drink the soup."

Obeying him, she drank between gasping breaths. After a second cup she allowed him to lead her up to their room. She was docile now and more restrained. He laid her nightgown on the bed and was about to leave the room when a fresh round of grief, the alcoholic tumult, came again.

"He turned away. My Andy looked at me and turned away."

Impatience and fatigue hardened his voice, but he spoke warily.

"You forget that Andy is still a little child – he can't comprehend the meaning of such scenes."

"Did I make a scene? Oh, Martin, did I make a scene before the children?"

Her horrified face touched and amused him against his will. "Forget it. Put on your nightgown and go to sleep."

"My child turned away from me. Andy looked at his mother and turned away. The children –"

She was caught in the rhythmic sorrow of alcohol. Martin withdrew from the room saying: "For God's sake go to sleep. The children will forget by tomorrow."

As he said this he wondered if it was true. Would the scene glide so easily from memory – or would it root in the unconscious to fester in the after-years? Martin did not know, and the last alternative sickened him. He thought of Emily, foresaw the morning-after humiliation: the shards of memory, the lucidities that glared from the obliterating darkness of shame. She would call the New York office twice – possibly three or four times. Martin anticipated his won embarrassment, wondering if the others at the office could possibly suspect. His felt that his secretary had divined the trouble long ago and that she pitied him. He suffered a moment of rebellion against his fate; he hated his wife. ²⁸⁸(MCCULLERS, 1998, p. 154-155)

²⁸⁸ Tradução: Emily soluçava na mesa da cozinha, a cabeça tombada entre os braços. Martin colocou um prato de sopa em frente a ela. Os soluços fundos o deixavam nervoso, a veemência daquela emoção, independente da causa, despertou nele um sentimento de ternura. Quase sem querer, sua mão tocou os cabelos negros dela.

– Vamos, tome a sopa.

Ao levantar os olhos para ele, o rosto de Emily, o rosto de Emily parecia purificado e implorava. A fuga do menino, ou o contato da mão de Martin, havia mudado a sua atitude.

– Ma...Martin – ela soluçou. – Estou tão envergonhada.

– Tome a sopa.

Obedecendo, ela tomou entre suspiros entrecortados. Depois de um segundo prato, ela deixou-se levar para o quarto. Estava dócil, agora, e mais serena. Ele colocou a camisola em cima da cama e estava quase saindo do quarto quando voltou a agitação da bebida, um novo sopro de angústia.

– Ele me deu as costas. Meu Andy olhou para mim e virou as costas.

A impaciência e o cansaço endureciam a voz dele, mas tentou falar amavelmente:

– Você esqueceu que Andy ainda é uma criança? Ele não pode compreender o que significam essas cenas.

– Eu fiz uma cena? Oh, Martin, eu fiz uma cena na frente das crianças?

Pela primeira vez naquele dia, Martin se sente seguro quando entra no quarto das crianças e fecha a porta. Vai até o banheiro e com um puxão rápido, retira o dente de leite de Andy, que hesita entre o terror, a surpresa e o prazer; e ao cuspir na pia, vê seu sangue e comenta com a irmã e o pai. Martin dá banho nos dois filhos e o narrador esclarece que os dois eram amados por igual, mesmo que de formas diferentes.

Martin loved to bathe his children, love inexpressibly the tender, naked bodies as they stood in the water so exposed. It was not fair of Emily to say that he showed partiality. As Martin soaped the delicate boy-body of his son he felt that further love would be impossible. Yet he admitted the difference in the quality of his emotions for the two children. His love for his daughter was graver, touched with a strain of melancholy, a gentleness that was akin to pain. His pet names for the little boy were the absurdities of daily inspiration – he called the little girl always Marianne, and his voice as he spoke it was a caress. Martin patted dry the fat baby stomach and the sweet little genital fold. The washed child faces were radiant as flower petals, equally loved. ²⁸⁹(MCCULLERS, 1998, p. 155-156)

Martin ainda coloca um quarto de dólar embaixo do travesseiro de Andy, que diz que o pai de seu amigo Johnny colocou esse valor embaixo do travesseiro. Martin diz que em sua época eram as fadas do dente que deixavam cinco centavos, e seu filho responde que é isso o que dizem os pães-duros. O pai espera o filho adormecer e volta ao quarto, deixando um dólar embaixo do travesseiro de Andy.

Enquanto prepara seu jantar, Martin sente alívio porque as crianças não voltaram a falar na cena de Emily e agradece a Deus por isso. Porém, o sentimento de raiva retorna:

O rosto aterrorizado dela comoveu-o, contra a vontade.

– Esqueça isso. Ponha a sua camisola e durma.

– Meu menininho fugiu de mim. Andy olhou para a sua mãe e virou as costas. As crianças...

Ela estava presa na tristeza rítmica do álcool. Martin saiu do quarto dizendo:

– Pelo amor de Deus, vá dormir. Amanhã as crianças nem vão se lembrar disso.”

Enquanto dizia isso, pensou se seria mesmo verdade. A cena desapareceria tão facilmente de suas memórias ou deixaria raízes no inconsciente, para atormentá-los durante anos? Martin não sabia, e a última alternativa o assustava. Pensou em Emily, previu a humilhação na manhã seguinte, os fragmentos de lembrança, a lucidez que brilhava em meio à escuridão da vergonha destrutiva. Ela telefonaria duas vezes, provavelmente três ou quatro, para o escritório de Nova Iorque. Martin previu seu próprio atordoamento, imaginando se os outros poderiam suspeitar, no escritório. Sentia que a secretária há tempos adivinhava o problema e tinha pena dele. Por um momento, revoltou-se e odiou sua mulher. (MCCULLERS, 1993, p. 136)

²⁸⁹ Tradução: Martin adorava dar banho nos filhos, adorava seus corpinhos ternos e nus enquanto estavam ali, expostos, na água. Emily não tinha razão para acusá-lo, ele não tinha preferências. Enquanto ensaboava o corpo delicado de seu filho, Martin sentia que mais ternura seria impossível, mas admitia a diferença na qualidade de suas emoções em relação aos dois filhos. Seu amor pela filha era mais grave, tocado por uma espécie de melancolia, de uma doçura que chegava quase a doer. Os apelidos carinhosos que dava ao menino eram bobagens, inspirações de momento. Ele sempre chamava a menina de Marianne, e ao chamá-la sua voz tinha um tom de carícia. Martin enxugou a barriguinha macia da menina e aplicou-lhe pequenos golpes com a toalha nas dobras das virilhas. Os rostos limpos das crianças estavam radiantes como pétalas de flores e eram amados por igual. (MCCULLERS, 1993, p. 137)

But his own anger, repressed and lurking, arose again. His youth was being frittered by a drunkard's waste, his very manhood subtly undermined. And the children, once the immunity of incomprehension passed – what would it be like in a year or so? With his elbows on the table he ate his food brutishly, untasting. There was no hiding the truth – soon there would be gossip in the office and in the town; his wife was a dissolute woman. Dissolute. And he and his children were bound to a future of degradation and slow ruin.

Martin pushed away from the table and stalked into the living room. He followed the lines of a book with his eyes but his mind conjured miserable images: he saw his children drowned in the river, his wife a disgrace on the public street. By bedtime the dull, hard anger was like a weight upon his chest and his feet dragged as he climbed the stairs.²⁹⁰ (MCCULLERS, 1998, p. 157)

O conto “A Domestic Dilemma” vem depois do conto “The Sojourner” na coletânea *The Ballad of the Sad Café: the Novels and Stories of Carson McCullers* (1951). Como vimos na análise anterior, em “The Sojourner”, John Ferris reencontra sua ex-esposa Elizabeth, percebe que ela está perfeitamente integrada em seu ambiente familiar e, apesar de invejar a vida de Elizabeth, Ferris termina o conto abraçando o filho da namorada, Valentin, e prometendo que os dois fariam mais passeios juntos.

Carson McCullers reverte a atmosfera potencialmente competitiva e destrutiva do conto “The Sojourner” e cria um final amoroso para Ferris, uma personagem deslocada no conto, um estranho nos Estados Unidos e na casa dos Bailey. Mesmo com todas as perdas vividas por John Ferris (a morte do pai, o fim do casamento com Elizabeth e um reencontro que não traria esperança de resgatar a relação), ele supera a inveja da esposa e aprende com seu modelo, copiando o afeto que Elizabeth e seu marido ofereciam aos seus filhos para o contexto de sua vida em Paris, e de sua relação com Valentin, filho de Jeannine, sua namorada atual. O conto “A Domestic Dilemma” também se articula em torno da possibilidade de tragédia revertida por um desenlace inesperado. O trecho de “A Domestic Dilemma” apresentado a seguir evita a tragédia, seguindo a mesma estratégia de “The Sojourner” e de “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”: desmontar uma situação de tensão potencialmente disruptiva através de um desfecho inusitado e não-violento.

²⁹⁰ Tradução: Mas sua própria raiva, escondida e reprimida, despertou outra vez. Sua juventude estava sendo desperdiçada por uma alcoolista, sua própria virilidade sutilmente minada por ela. E as crianças, depois que terminasse a imunidade propiciada pela incompreensão, o que aconteceria com elas dentro de um ano? Os cotovelos na mesa, ele comia brutalmente, sem sentir o gosto. Não era possível esconder a verdade; logo todo mundo saberia, no escritório e na cidade: sua esposa era uma mulher viciada. Viciada. E ele e seus filhos seriam envolvidos num futuro de lenta degradação e ruína. Martim afastou-se da mesa e voltou para a sala. Acompanhou as linhas de um livro com os olhos, mas sua mente dispersava-se em imagens desoladoras: via seus filhos afogados no rio, sua mulher uma vergonha pelas ruas públicas. Quando resolveu dormir, a raiva dura e violenta era um peso no seu peito, e seus pés arrastavam-se enquanto subia as escadas. (MCCULLERS, 1993, p. 138)

Martin entra finalmente no quarto da esposa, que está adormecida, e o narrador encerra o conto do seguinte modo:

As Martin watched the tranquil slumber of his wife the ghost of the old anger vanished. All thoughts of blame or blemish were distant from him now. Martin put out the bathroom light and raised the window. Careful not to awaken Emily he slid into the bed. By moonlight he watched his wife for the last time. His hand sought the adjacent flesh and sorrow paralleled desire in the immense complexity of love.
²⁹¹(MCCULLERS, 1998, p. 157)

De forma inesperada, depois de descrever com minúcia todo o ciclo de desconfortos e perigos que rodeia uma família que possui um alcoolista, McCullers não termina com uma vingança de Martin, que poderia se irritar e humilhar a esposa, ou com um desastre ou tragédia inesperada derivados do vício de Emily. A autora escolhe terminar o conto com os sentimentos de tristeza e amor que são sentidos por um marido paciente que não se deixa levar pelo ódio, mesmo enfrentando circunstâncias adversas. Martin consegue se emocionar com algumas atitudes da esposa e não parece ter a intenção de abandonar a casa, a esposa ou os filhos, mesmo diante de grande risco e sofrimento. O amor pelos filhos e pela esposa parece refrear sua violência, sua vontade de revide e vingança, sugerindo aos leitores uma inteligência particular (amorosa e não vingativa) diante de momentos de dificuldade.

McCullers também cria paralelos entre Martin e Emily, mostrando que Emily vivencia uma alternância de estados de consciência, ora bêbada, ora mais sóbria, ora fazendo cenas dramáticas e dizendo frases impróprias na frente dos filhos e do marido, ora se arrependendo e reconhecendo seus erros. Ao mesmo tempo, Martin também enfrenta uma alternância entre sentimentos profundos de raiva, ódio, frustração, medo, vergonha, e ao mesmo tempo ainda sente um profundo amor pelos filhos e pela esposa.

Mais do que em qualquer conto da coletânea, em “A Domestic Dilemma”, Martin é a personagem que mais controla suas emoções destrutivas. A jovem estudante de piano em “Wunderkind” consegue escapar de uma situação insustentável abandonando as aulas e os métodos exigentes de seus professores sem entrar em conflito direto com eles; o jockey do conto “The Jockey” consegue protestar no restaurante e aliviar sua raiva contra figurões poderosos das corridas de cavalo; Mr. Brook, em “Madame Zilensky and the King of Finland”, consegue voltar atrás e parar de exigir coerência das excêntricas e inverossímeis

²⁹¹ Tradução: Enquanto Martin contemplava o sono tranqüilo da mulher, o fantasma da velha raiva desapareceu. Todos os pensamentos de crítica e aborrecimento agora estavam longe dele. Martin apagou a luz do banheiro e abriu a janela. Cuidadosamente, para não acordar Emily, ele deslizou na cama. Sob a luz da lua, olhou sua mulher mais uma vez. Suas mãos procuraram a carne próxima e a dor igualou-se ao desejo na imensa complexidade do amor. (MCCULLERS, 1993, p. 139)

histórias da professora de música Madame Zilensky; John Ferris em “The Sojourner” consegue se reaproximar do filho da namorada e supera a inveja da família da ex-esposa. Martin, em “A Domestic Dilemma”, no entanto, é a personagem que supera os maiores sentimentos de raiva e uma situação efetivamente destrutiva através de uma postura não-violenta.

Outro aspecto importante de “A Domestic Dilemma” é que Emily começa a beber por influência do marido, que com ela tomava vários drinks durante o dia e antes de dormir, e também o fato de Emily sentir-se deslocada em Nova York, uma estrangeira em uma cidade do Norte, não mais ambientada como estava no Alabama. O fato de Emily começar a beber por influência do marido torna a situação mais triste e dramática, sugerindo que o marido pode ter sentido culpa e arrependimento a esse respeito. A solidão e o afastamento de Emily de círculos e atividades sociais depois da mudança para Nova York ajuda a explicar seu enredamento com o álcool. As duas informações também sugerem que a vida dos dois personagens estão interligadas, Emily contraiu não um hábito do marido, mas um vício na convivência com o marido, e paralelamente sofre com a falta de vínculos e de vivências afetivas e comunitárias.

No último conto da coletânea, “A Tree, a Rock, a Cloud”, uma personagem também solitária compartilha com um garoto desconhecido em um bar sua própria teoria sobre o amor, reforçando o tema do “isolamento espiritual” que Carson apontou como um de seus temas principais, como será discutido a seguir.

3.8 “Madame Zilensky and the King of Finland” e “A Tree, A Rock, A Cloud”: a delicada arte da invenção

3.8.1 Madame Zilensky e as linhas tortas da ficção

“Madame Zilensky and the King of Finland” é uma das histórias mais interessantes de Carson McCullers e pode ser lida de variadas formas: como um conto divertido, escrito com humor sofisticado; em diálogo com a teoria mimética e com o tema do “isolamento espiritual”; e como um comentário sobre a própria ficção.

Em *The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers* (1975-2003), Virginia Spencer Carr conta que a mãe de Carson McCullers, Marguerite Waters, não quis estudar na universidade, tornar-se professora ou trabalhar em qualquer emprego remunerado, mas gostava de flores, jardinagem, de ler, comer e contar histórias. Atividades como costurar a entendiam, Marguerite gostava de se movimentar, conversar com as pessoas, fazer visitas e caminhar pelas ruas olhando os desconhecidos nos olhos. (CARR, 1975, p. 7)

Além disso, Marguerite Waters gostava de sentar na varanda da frente de sua casa com crianças da vizinhança e contar histórias em que algumas características dos protagonistas eram as suas próprias. Anos depois, sua filha, Carson McCullers, começa a escrever e publicar, e seus livros começam a ser lidos pelos habitantes de Columbus, Geórgia e algumas famílias mais antigas que conheciam a inclinação de Marguerite para contar histórias tinham certeza de que Marguerite era a verdadeira autora atrás da ficção da filha. (CARR, 1975, p. 7)

Além do passatempo favorito de Marguerite ser “*imaginative reverie*”, ou seja, usar a imaginação para fantasiar e inventar narrativas, Virginia Spencer Carr conta que Marguerite dava suas próprias roupas e sapatos para suas crianças brincarem de se fantasiar, e sentava com elas em *tea parties*, reunindo-se com os filhos vestida para festas e chamando os vizinhos, fingindo serem emissários da Igreja Batista chamando paroquianos decaídos ou sufragettes, missões das quais Marguerite nunca teria participado (CARR, 1975, p. 17)

A fantasia sempre teve lugar na vida de Carson McCullers; sua mãe contava histórias, brincava de faz-de-conta com os filhos, e essas atividades estimulavam a imaginação de sua filha. A própria Carson, como vimos, usava as portas da sala de jantar como cortina e escrevia peças de teatro. Esse tipo de brincadeira teatral proposto por Marguerite é estimulante para a imaginação e pode ter influenciado Carson McCullers a escrever suas primeiras peças.

O conto narra a história de Madame Zilensky, uma mulher brilhante, com uma impressionante reputação como professora de música²⁹² e compositora. O sr. Brook, o diretor

²⁹² Uma das escritoras que Carson McCullers leu durante a vida foi Katherine Mansfield (1880-1923). Em 1917, Mansfield vivencia o fim de seu casamento, é diagnosticada com tuberculose e inicia a fase mais proffuca de sua carreira. Em 1918, Virginia Woolf e seu marido Leonard Woolf publicam seu conto “The Prelude” pela recém-fundada editora Hogarth Press e, depois disso, são publicadas duas coletâneas de contos, *Bliss and Other Stories* (1920) e *The Garden Party* (1922) (MANSFIELD, 2016, p.1). É possível especular sobre Carson McCullers ter lido um dos contos de *The Garden Party* chamado “The Singing Lesson”, e traduzido como “Aula de Canto” (LPM, 2016, p. 102-110), em que Katherine Mansfield narra um episódio na vida de uma professora de canto. No conto de Mansfield, a srta. Meadows, uma professora de música, entra na sala visivelmente alterada, irritada por algum motivo. A professora deixa de agradecer a uma aluna pela flor que sempre ganhava no início da aula, e demanda que as alunas abram o livro na página 14 e marquem bem os acentos. Seu noivo acabara de recusar uma proposta de casamento e a srta. Meadows estava devastada. De forma bem-humorada, Mansfield descreve o empenho da professora em fazer suas alunas interpretarem uma canção de tema triste: “E então, no segundo verso, *tristeza invernal*, a *tristeza* tem de soar como se soprasse um vento gelado. *Tristeee-eeza* – falou de maneira tão sinistra que Mary Beazley em seu banquinho contorceu as costas.” (MANSFIELD, 2016, p. 106) A

do departamento de música, a convida para dar aulas na Universidade de Ryder e aluga uma casa confortável, com jardim e próxima da universidade e do sobrado onde ele mesmo morava. Antes de sua chegada, ninguém em Westbridge a conhecia. O sr. Brook tinha visto fotos de Zilensky em publicações de música e tinha escrito a ela sobre a autenticidade de um manuscrito de Buxtehude e os dois trocaram alguns telefonemas e cartas para decidir assuntos práticos.

Durante essa troca de cartas, o narrador conta que Madame Zilensy escrevia com uma letra clara e reta, e que a única coisa que saltava aos olhos e parecia fora do comum era o fato de que seus escritos continham referências a objetos e pessoas que o próprio Mr. Brook não conhecia, como “the yellow cat in Lisbon”²⁹³, e “poor Heinrich”²⁹⁴ (MCCULLERS, 1998, p. 110) O sr. Brook atribuiu esses lapsos à confusão que Zilensky devia estar enfrentando ao deslocar-se com a família para fora da Europa (MCCULLERS, 1998, p. 110) e manteve-se tranquilo.

Tais referências insólitas, inseridas por Zilensky nos telegramas e cartas sobre assuntos práticos de sua vinda à Universidade de Ryder, destoam do que se poderia esperar desse tipo de comunicação, em que dados e informações simples e precisos são mais comuns do que referências poéticas e estranhas a um gato amarelo ou a alguém chamado “Heinrich”.²⁹⁵ Tais referências farão mais sentido no decorrer do conto, mas já causam um efeito de estranhamento no leitor.

aula é interrompida e chamam a srta. Meadows para a sala da srta. Wyatt, a diretora. Lá, a professora recebe um telegrama de seu noivo, Basil, que pede que ela desconsidere a carta em que ele cancelava o casamento, e contando que havia comprado uma chapeleira para a futura casa dos dois. A srta. Meadows retorna à sala, cheia de esperança, e pede que as alunas cantem outra canção, de tema alegre, da página 32, esconde o sorriso com a flor, e depois de ouvir as alunas, demanda: “Não fiquem com um ar tão triste, meninas. É para soar alegre, caloroso, exultante. *Celebrar*. Mais uma vez. Rápido. Todas juntas. Agora!” O narrador termina o conto descrevendo: “E nesse momento a voz da srta. Meadows se sobrepôs a todas as outras – cheia, profunda, resplandecendo de expressão.” (MANSFIELD, 2016, p. 110) Podemos pensar que esse conto poderia ter inspirado McCullers a escrever sobre uma professora de música. No caso de Carson McCullers, porém, essa professora é desenvolvida de modo a parecer uma excêntrica outsider, uma professora genial, profundamente dedicada e também capaz de algumas peculiaridades que serão discutidas na análise dessa história.

²⁹³ Tradução: “o gato amarelo de Lisboa” (MCCULLERS, 1993, p. 103)

²⁹⁴ Tradução: “pobre Heinrich” (MCCULLERS, 1993, p. 103)

²⁹⁵ Anthony Philip Heinrich (1781-1861) foi o mais proeminente compositor estadunidense antes da Guerra Civil Americana, começou a compor aos 36 anos, depois de perder sua fortuna nas guerras napoleônicas. Era conhecido como “Father Heinrich”, figura emérita da pequena comunidade de música clássica estadunidense. Apesar de ter obtido sucesso em tumês européias, Heinrich morreu negligenciado em 1861, em situação de pobreza. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Anthony_Heinrich Acesso: 16/06/2017. Em 1939, foi publicada uma biografia de Anthony Heinrich escrita por William T. Upton chamada *Anthony Philip Heinrich: A Nineteenth-Century Composer in America* (1939). Fonte: <http://biography.yourdictionary.com/anthony-philip-heinrich> Acesso: 16/06/2017.

Os personagens principais do conto são Madame Zilensky e o sr. Brook, e o narrador faz uma descrição detalhada e sugestiva de cada um deles. O sr. Brook é descrito como um homem discreto e profundamente ligado à música, mais do que a eventos sociais, e que ao ser confrontado com uma situação incongruente, poderia tornar-se alerta, mesmo tendo suas próprias excentricidades e tolerando as excentricidades dos outros:

Mr. Brook was a somewhat pastel person; years of Mozart minuets, of explanations about diminished sevenths and minor triads, had given him a watchful vocational patience. For the most part, he kept to himself. He loathed academic fiddle-faddle and committees. Years before, when the music department had decided to gang together and spend the summer in Salzburg, Mr. Brook sneaked out of the arrangement at the last moment and took a solitary trip to Peru. He had a few eccentricities himself and was tolerant of the peculiarities of others; indeed, he rather relished the ridiculous. Often, when confronted with some grave and incongruous situation, he would feel a little inside tickle, which stiffened his long, mild face and sharpened the light in his gray eyes.²⁹⁶(MCCULLERS, 1998, p. 110-111)

Uma semana antes do começo do semestre de outono, o sr. Brook vai até a estação de Westbridge buscar Madame Zilensky e conhecê-la pessoalmente, e o narrador diz que ele a reconhece de imediato. Enquanto a descrição do sr. Brook tem algo de simpático e de cômico, a descrição de Madame Zilensky possui uma beleza particular:

She was a tall, straight woman with a pale and haggard face. Her eyes were deeply shadowed and she wore her dark, ragged hair pushed back from her forehead. She had large, delicate hands, which were very grubby. About her person as a whole there was something noble and abstract that made Mr. Brook draw back for a moment and stand nervously undoing his cuff links. In spite of her clothes – a long, black skirt and a broken-down old leather jacket – she made an impression of vague elegance.²⁹⁷(MCCULLER, 1998, p. 111)

Junto de Madame Zilensky havia três crianças, meninos entre seis e dez anos, louros e bonitos e de olhos claros, e uma mulher velha, que segundo o narrador, mais tarde o sr. Brook

²⁹⁶ Tradução: O sr. Brook era uma pessoa um tanto discreta: anos de minuetos de Mozart, de explicações sobre sétimas diminutas e tríades menores tinham desenvolvido nele uma vocação para a paciência alerta. A maior parte do tempo, conservava isso para isso próprio. Odiava tumultos acadêmicos e reuniões. Anos atrás, quando os membros do departamento de música tinham decidido passar juntos o verão em Salzburgo, no último momento o sr. Brook resolveu cair fora do compromisso e fez uma solitária viagem ao Peru. Tinha algumas excentricidades e era tolerante com as peculiaridades alheias; na verdade, até se divertia com o ridículo. Muitas vezes, quando confrontado com alguma situação grave e incongruente, sentia uma espécie de comichão interior, que endurecia seu rosto longo, manso, e acendia a luz dos seus olhos cinzentos. (MCCULLERS, 1993, p. 103-104)

²⁹⁷ Tradução: Era uma mulher alta, ereta, com um rosto pálido e magro. Seus olhos tinham fortes olheiras, usava os cabelos escuros e maltratados puxados para a nuca. As mãos grandes, delicadas, estavam um tanto sujas. Em volta dela havia uma espécie de halo, alguma coisa nobre e abstrata que fez com que o sr. Brook recuasse por um momento para ficar abrindo suas abotoaduras. Apesar das roupas – uma longa saia preta e uma velha e arrebatada jaqueta de couro –, ela passava uma impressão de vaga elegância. (MCCULLERS, 1993, p. 104)

soube que era a criada finlandesa. Como bagagem, havia apenas duas imensas caixas de manuscritos, o resto fora esquecido na estação de Springfield, na troca de trens. O narrador comenta que esse é o tipo de coisa que poderia acontecer com qualquer um, e todos entram no táxi, quando Madame Zilensky tenta saltar por cima dos joelhos do sr. Brook para se jogar para fora do carro, pois se lembra de ter esquecido algo. Muito ansiosa, Madame Zilensky exclama de súbito: “My God! (...) I left my – how do you say? – my tick-tick-tick”. (MCCULLERS, 1998, p. 111)²⁹⁸ Solícito, o sr. Brook tenta adivinhar e pergunta se ela tinha perdido seu relógio. Zilensky responde: “Oh no! (...) “You know, my tick-tick-tick” (MCCULLERS, 1998, p. 111),²⁹⁹ enquanto movia o dedo indicador de um lado para o outro, como se fosse um pêndulo. O sr. Brook repete o som e depois de colocar as mãos na testa e de fechar os olhos, pergunta: ““Could you possibly mean a metronome?” (MCCULLERS, 1998, p.111)³⁰⁰ Zilensky responde que sim e diz que deve ter perdido seu metrônomo enquanto ela e a família trocavam de trens. Temos aqui um segundo momento de estranhamento. O sr. Brook continua solícito, consegue acalmá-la e promete a Zilensky arrumar outro metrônomo no dia seguinte, segundo o narrador, “with a kind of dazed gallantry” (MCCULLERS, 1998, p. 111).³⁰¹ Ainda assim, ele poderia admitir que era curioso que alguém se apavorasse com a perda de um metrônomo enquanto todo o resto da bagagem havia extraviado. Salta aos olhos o desespero que a perda do metrônomo desperta em Madame Zilensky, diante do fato de que todas as bagagens haviam se extraviado na troca de trens. A realidade da professora, como veremos adiante, gravitava fortemente em torno do ensino e da criação musical, por isso a preocupação com o metrônomo aparece aqui, deixando-a alarmada.

Quando o sr. Brook promete arrumar outro metrônomo para Zilensky no dia seguinte, o narrador, como descrito no parágrafo anterior, pontua que ele faz tal promessa com uma espécie de galanteria atordoada, indicando ou ao menos sugerindo que o diretor do departamento de música estava encantado com a professora, e tenta ser galante de uma maneira meio torpe. O tema do “isolamento espiritual”, tema mais importante de sua ficção segundo a própria McCullers, como discutido no segundo capítulo, retorna aqui. A dificuldade de dar amor em certo sentido aparece no sr. Brook, que está encantado e

²⁹⁸ Tradução: “– Meu Deus! – ela disse. – Esqueci o meu... como é mesmo que vocês chamam?... o meu tic-tic-tic..” (MCCULLERS, 1993, p. 104)

²⁹⁹ Tradução: “– Oh, não! (...) Você sabe, meu tic-tic-tic” (MCCULLERS, 1993, p. 104)

³⁰⁰ Tradução: Talvez a senhora esteja querendo dizer um metrônomo? (MCCULLERS, 1993, p. 104)

³⁰¹ Tradução: “com uma espécie de galanteria atordoada” (MCCULLERS, 1993, p. 105)

desconcertado por Zilensky. Esta, por sua vez, parece não perceber o afeto de Brook durante o conto.

Depois de instalados na casa ao lado da residência do sr. Brook, tudo corria bem. Sigmund, Bóris e Sammy eram crianças tranqüilas, andando sempre juntos em fila indiana, com Sigmund geralmente à frente, o que parece um pouco estranho mas não gravemente estranho. Há mais detalhes. O narrador relata que entre eles, os filhos de Madame Zilensky se comunicavam em um Esperanto que misturava russo, francês, finlandês, alemão e inglês, mas diante de outras pessoas, ficavam silenciosos. Além dessa excentricidade, os garotos evitavam pisar em tapetes, contornando-os. Madame Zilensky, por sua vez, não havia mobiliado toda a casa, providenciando apenas uma mesa e algumas camas. A porta da casa dos Zilensky ficava sempre aberta, e em pouco tempo o lugar passou a ter o aspecto fantasmagórico de uma casa abandonada.

Na Universidade, no entanto, os alunos conheceram uma professora dedicada. Zilensky ensinava com uma insistência feroz, e poderia ficar indignada se alguma aluna não reproduzisse bem os trinados de Scarlatti. Além disso, a professora instalou quatro pianos em seu estúdio na universidade e colocou quatro alunos para tocar juntos as fugas de Bach. A algazarra do departamento de música não alterava seus nervos, e de noite, Zilensky ainda tinha energia para trabalhar em sua décima segunda sinfonia. Ela não parecia dormir nunca, pois sempre que o sr. Brook olhava de noite para a casa dela, a janela do estúdio de Zilensky estava acesa. O narrador acrescenta: “No, it was not because of any professional consideration that Mr. Brook came so dubious”.³⁰²(MCCULLERS, 1998, p. 112) Se não havia nenhuma reclamação profissional possível contra Zilensky, qual era o problema? Por que o sr. Brook estava suspeitando de algo? O narrador relata que ele começou a perceber que alguma coisa estava definitivamente errada no final de outubro, depois de um almoço com Madame Zilensky em que se divertiu muito com a descrição de Zilensky sobre um safári na África feito por ela em 1928.

Mais tarde, já no escritório do sr. Brook, Madame Zilensky permaneceu por muito tempo parada e distante junto à porta. O diálogo dos dois começa a ficar definitivamente mais absurdo quando Zilensky começa a responder sobre os diferentes pais de seus filhos, que para o diretor do departamento de música eram muito parecidos entre si para terem pais diferentes. No começo da conversa, Zilensky se aproxima da mesa de trabalho do sr. Brook, que

³⁰²Tradução: Não, certamente não era por nenhuma razão profissional que o sr. Brook andava desconfiado. (MCCULLERS, 1993, p. 106)

pergunta se ela queria alguma coisa. A professora diz que não, e agradece, mas com uma voz bonita e sombria, ela pergunta:

“I was only just wondering. You recall the metronome. Do you think perhaps that I might have left it with that French?”

“Who?” asked Mr. Brook.

“Why, that French I was married to,” she answered.

“Frenchman,” Mr. Brook said mildly. He tried to imagine the husband of Madame Zilensky, but his mind refused. He muttered half to himself, “The father of the children.”

“But no,” said Madame Zilensky with decision. “The father of Sammy.”

Mr. Brook had a swift prescience. His deepest instincts warned him to say nothing further. Still, his respect for order, his conscience, demanded that he ask, “And the father of the other two?”

Madame Zilensky put her hand to the back of her head and ruffled up her short, cropped hair. Her face was dreamy, and for several moments she did not answer. Then she said gently, “Boris is of a Pole who played the piccolo.”

“And Sigmund?” he asked. Mr. Brook looked over his orderly desk, with the stack of corrected papers, the three sharpened pencils, the ivory-elephant paperweight. When he glanced up at Madame Zilensky, she was obviously thinking hard. She gazed around at the corners of the room, her brows lowered and her jaw moving from side to side. At last she said, “We were discussing the father of Sigmund?”

“Why, no,” said Mr. Brook. “There is no need to do that.”

Madame Zilensky answered in a voice both dignified and final. “He was a fellow-countryman.”

Mr. Brook really did not care one way or the other. He had no prejudices; people could marry seventeen times and have Chinese children so far as he was concerned. But there was something about this conversation with Madame Zilensky that bothered him. Suddenly he understood. The children didn’t look at all like Madame Zilensky, but they looked exactly like each other, and as they all had different fathers, Mr. Brook thought the resemblance astonishing.

But Madame Zilensky had finished with the subject. She zipped up her leather jacket and turned away.

“That is exactly where I left it,” she said, with a quick nod. *Chez that French.*”

³⁰³(MCCULLER, 1998, p. 113-114)

³⁰³ Tradução: De sua mesa, o sr. Brook olhou-a e perguntou:

– A senhora deseja alguma coisa?

– Não, obrigada. – disse Madame Zilensky. Tinha uma voz grave, bonita e sombria. – Estava só pensando. Lembra-se daquele metrônomo? O senhor acha que talvez eu o tenha esquecido na casa daquele francês?

– Quem? – perguntou o sr. Brook.

– Aquele francês com quem eu fui casada – ela respondeu.

– Um francês... – disse timidamente o sr. Brook. Tentou imaginar o marido de Madame Zilensky, mas sua mente se recusou. Murmurou para si mesmo: - O pai dos meninos.

– Claro que não – disse Madame Zilensky decidida. – O pai de Sammy.

O sr. Brook teve um rápido pressentimento. Seus instintos mais profundos advertiram-no para não dizer nada. Mas seu respeito pela ordem, e por sua própria consciência, obrigou-o a perguntar:

– E o pai dos outros dois?

Madame Zilensky levou uma das mãos à nuca e levantou os cabelos curtos, cacheados. Seu rosto parecia sonhador, e durante muito tempo ela não respondeu. Então disse suavemente:

– Bóris é filho de um polonês tocador de flautim.

– E Sigmund? – ele perguntou. O sr. Brook olhou sua escrivaninha ordenada, com a pilha de provas corrigidas, os três lápis apontados, o elefante de marfim sobre os papéis. Quando tornou a olhar para Madame Zilensky, era evidente que ela pensava profundamente. Olhava para todos os cantos da sala, a testa franzida, o queixo movendo-se de um lado para o outro. Finalmente, ela perguntou:

– Estamos falando sobre o pai de Sigmund?

– Bem, não – disse o sr. Brook. – Não há necessidade disso.

Madame Zilensky respondeu num tom de voz ao mesmo tempo digno e definitivo:

O narrador do conto apresenta uma sucessão de incongruências sobre Madame Zilensky desde o começo da história. Primeiro, os comentários nas cartas e telegramas para o sr. Brook, com elementos estranhos que destoam dos detalhes práticos, como “the yellow cat in Lisbon” e “poor Heinrich”. (MCCULLERS, 1998, p.110) Em seguida, o desespero de Madame Zilensky no táxi com o esquecimento do metrônomo e não das próprias bagagens. Em terceiro lugar, o comportamento dos filhos, falando Esperanto entre si e evitando cômodos acarpetados e contornando tapetes. E com o diálogo transcrito anteriormente, os leitores e leitoras percebem que o sr. Brook acha que os filhos de Zilensky se parecem fisicamente, e no entanto ela afirma que eles têm pais diferentes. Pouco a pouco, a narrativa vai aumentando as incongruências de Madame Zilensky e as suspeitas do sr. Brook sobre seu comportamento tornam-se mais fortes.

Após a conversa sobre os pais dos filhos de Madame Zilensky, o narrador relata que as coisas na universidade estavam indo bem, e usa o seguinte exemplo: “Affairs in the music department were running smoothly. Mr. Brook did not have any serious embarrassments to deal with, such as the harp teacher last year who had finally eloped with a garage mechanic.”³⁰⁴ (MCCULLERS, 1998, p. 114) Este exemplo, além de divertido, é quase tão insólito quanto as histórias de Madame Zilensky sobre os diferentes pais de seus filhos.

Este pequeno detalhe humorístico é significativo, pois o narrador, ao contar que uma professora de harpa e um mecânico apaixonaram-se, sugere que a realidade pode ser tão insólita quanto as anedotas de uma professora de música excêntrica. Percebemos que o compromisso da ficção de McCullers aqui não é com uma extrema verossimilhança com o real tal como o definiríamos pelo senso comum, pois sua ficção joga com elementos de contos de fadas, como corcundas e mulheres quase gigantes (o primo Lymon e a srta. Amélia em “The Ballad of the Sad Café”) e situações inusitadas como um surdo-mudo com quem vários personagens “conversam” e desabafam (*The Heart is a Lonely Hunter*). McCullers explora

– Era um compatriota.

O sr. Brook, na verdade, não estava preocupado com isso. Era um homem sem preconceitos: as pessoas podiam casar dezessete vezes e ter filhos chineses que ele não se importava. Mas havia algo nessa conversa com Madame Zilensky que o incomodava. Subitamente, compreendeu. Os meninos não se pareciam em nada com Madame Zilensky, mas pareciam-se entre si, e tendo pais diferentes...O sr. Brook achou que a semelhança era bastante estranha.

Mas Madame Zilensky tinha encerrado o assunto. Fechou o zíper da jaqueta e foi-se.

– Foi exatamente onde o deixei – disse ela, com um rápido movimento de cabeça. – Chez aquele francês. (MCCULLERS, 1993, p. 106-107)

³⁰⁴ Tradução: A vida no departamento de música corria tranquila. O sr. Brook não tinha dificuldades sérias para enfrentar, como no ano passado, quando uma professora de harpa fugira com um mecânico. (MCCULLERS, 1993, p. 107)

um clima de narração de histórias próximo das fábulas, dos contos de fadas e histórias infantis que está muito presente no início de seus romances, especialmente em *The Heart is a Lonely Hunter*, que se inicia com: “In the town there were two mutes, and they were always together”³⁰⁵(MCCULLERS, 2011, p. 3), um começo muito parecido com o “Era uma vez” das fábulas para crianças.

A primeira vez que esse comentário sobre os elementos insólitos do real aparece é na menção “poor Heinrich” de uma das cartas de Madame Zilensky para o sr. Brook. Heinrich foi um compositor nascido na República Checa e que viveu nos Estados Unidos e se dedicou integralmente à sua carreira. Anthony Heinrich (1781-1861) foi o primeiro compositor profissional reconhecido nos Estados Unidos,³⁰⁶ mas acabou morrendo sem o reconhecimento devido e na pobreza, mesmo depois de ter composto diversos trabalhos excêntricos e brilhantes. Sua história de vida é também bastante insólita e podemos imaginar que Heinrich era um modelo para Zilensky, que também é compositora. Esse pequeno detalhe aparentemente sem significado faz todo o sentido na história e nos remete ao fato do escritor poder deixar referências que funcionam como “pistas” para o leitor e para o crítico literário. A narrativa prossegue descrevendo as suspeitas de Mr. Brook:

There was only this nagging apprehension about Madame Zilensky. He could not make out what was wrong in his relations with her or why his feelings were so mixed. To begin with, she was a great globe-trotter, and her conversations were incongruously seasoned with references to far-fetched places. She would go along for days without opening her mouth, prowling through the corridor with her hands in the pockets of her jacket and her face locked in meditation. Then suddenly she would buttonhole Mr. Brook and launch out on a long, volatile monologue, her eyes reckless and bright and her voice warm with eagerness. She would talk about anything or nothing at all. Yet, without exception, there was something queer, in a slanted sort of way, about every episode she ever mentioned. If she spoke of taking Sammy to the barbershop, the impression she created was just as foreign as if she were telling of an afternoon in Bagdad. Mr. Brook could not make it out.³⁰⁷(MCCULLERS, 1998, p. 114)

³⁰⁵ Na tradução de Sonia Moreira de *The Heart is a Lonely Hunter, O Coração é um Caçador Solitário*, (Cia das Letras, 2007) para o português, temos: “Havia dois mudos na cidade, e eles sempre estavam juntos”. (MCCULLERS, 2007, p. 9)

³⁰⁶ Fonte: <http://www.allmusic.com/artist/anthony-philip-heinrich-mn0001604217/biography> Acesso: 16/06/2017.

³⁰⁷ Tradução: Havia apenas aquela inquietação sobre Madame Zilensky. Ele não conseguia entender o que estava errado nas relações deles ou por que seus sentimentos eram tão confusos. Em princípio, ela era uma mulher muito viajada, mas suas conversas sobre lugares distantes eram pontilhadas de incongruências. Podia passar dias sem abrir a boca, andando pelos corredores com as mãos nos bolsos da jaqueta, o rosto meditativo. Então, de repente, agarrava-se ao sr. Brook e falava longamente, num monólogo inconstante, os olhos ferozes e brilhantes, a voz quente cheia de ansiedade. Podia falar sobre qualquer coisa e sobre nada. Mas, sem exceção, havia sempre algum tipo de detalhe estranho em qualquer episódio que mencionava. Se contava que tinha levado Sammy ao

Essa passagem também é importante, pois antecipa a descoberta de que Madame Zilensky não mentia apenas sobre fatos extraordinários como viagens e safáris, mas também sobre assuntos cotidianos, como levar o filho ao barbeiro. Fica cada vez mais difícil para o sr. Brook identificar o que lhe incomoda nas frases de Zilensky, pois as histórias e os comentários cotidianos começam todos a parecer ficcionais. Enfim, o narrador parte para a revelação do mistério: “The truth came to him very suddenly, and the truth made everything perfectly clear, or at least clarified the situation.”³⁰⁸ (MCCULLERS, 1998, p. 114)

Durante um fim de tarde, sentado confortavelmente à lareira de sua casa, acompanhado de um volume de William Blake na mesa à sua frente e bebendo meio cálice de licor de pêssego, o sr. Brook adormece. Às dez da noite, cochilando perto do fogo e com a mente cheia de frases de Mahler e de pensamentos flutuantes, quatro palavras vieram à sua mente, “O rei da Finlândia”. Apesar de familiares, em um primeiro momento ele não conseguia localizar o contexto daquelas palavras, mas logo conseguiu se lembrar. Naquela mesma tarde, ele caminhava pela universidade quando Madame Zilensky o interrompeu e começou um de seus longos monólogos, que o sr. Brook ouviu pela metade por estar pensando sobre cânones da aula de contraponto. Mas agora ele se lembra bem da frase com que Madame Zilensky começou seu monólogo: “One Day, when I was standing in front of a pâtisserie, the King of Finland came by in a sled”.³⁰⁹ (MCCULLERS, 1998, p. 115)

É nesse momento que o sr. Brook conclui que Madame Zilensky era uma mentirosa patológica, e sua primeira reação é sentir raiva: ele sai da poltrona e, cerrando os punhos e dando voltas pela sala, vai até a cozinha preparar um sanduíche. Uma hora depois, sua raiva se transforma em curiosidade científica e ele se propõe a analisar a situação de modo impessoal, olhando para Madame Zilensky como um médico analisa seu paciente. Enfim o narrador esclarece o caráter inocente e o motivo das mentiras da professora:

Her lies were of the guileless sort. She did not dissimulate with any intention to deceive, and the untruths she told were never used to any possible advantage. That was the maddening thing; there was simply no motive behind it all.

barbeiro, a impressão era tão exótica como se ela estivesse falando de uma tarde em Bagdá. O sr. Brook não conseguia compreender. (MCCULLERS, 1993, p. 107)

³⁰⁸ Tradução: “A verdade chegou de repente, e a verdade tornou tudo perfeitamente claro ou, pelo menos, esclareceu a situação”. (MCCULLERS, 1993, p. 107)

³⁰⁹ Tradução: “Um dia, quando eu estava parada em frente a uma *pâtisserie*, o rei da Finlândia passou num trem”. (MCCULLERS, 1993, p. 108)

Mr. Brook finished off the rest of the brandy. And slowly, when it was almost midnight, a further understanding came to him. The reason for the lies of Madame Zilensky was painful and plain. All her life long Madame Zilensky had worked – at the piano, teaching, and writing those beautiful and immense twelve symphonies. Day and night she had drudged and struggled and thrown her soul into her work, and there was not much of her left over for anything else. Being human, she suffered from this lack and did what she could to make up for it. If she passed the evening bent over a table in the library and later declared that she had spent that time playing cards, it was as though she had managed to do both things. Through the lies, she lived vicariously. The lie doubled the little of her existence that was left over from work and augmented the little rag end of her personal life.³¹⁰ (MCCULLERS, 1998, p. 115)

Como podemos perceber, a narrativa se altera neste momento. As mentiras de Madame Zilensky já foram apresentadas em suas várias faces, nas cartas, nas histórias sobre safáris, e principalmente na anedota sobre o rei finlandês. O sr. Brook, ao perceber que havia escutado uma série de inverdades durante vários dias, em seu escritório ou durante seus passeios pelo campus, sente uma intensa raiva da professora, mas depois de refletir sobre suas mentiras, ele percebe que elas eram inocentes, que Zilensky não extraía delas nenhuma vantagem pessoal e, finalmente, que tais mentiras partiam de uma mulher dedicada ao trabalho, sem vínculos sociais, e, nesse sentido, uma solitária e *outsider* como outros personagens de McCullers.

Dentro de uma perspectiva girardiana, o momento em que o sr. Brook poderia se revoltar contra Madame Zilensky é atenuado, a raiva não toma conta de sua consciência completamente, ou de seus sentimentos, como fica explícito no trecho a seguir.

Mr. Brook looked into the fire, and the face of Madame Zilensky was in his mind – a severe face, with dark, weary eyes and delicately disciplined mouth. He was conscious of a warmth in his chest, and a feeling of pity, protectiveness, and dreadful understanding. For a while he was in a state of lovely confusion.³¹¹ (MCCULLERS, 1998, p. 11)

³¹⁰ Tradução: As mentiras dela eram sempre inocentes. Ela não mentia com a intenção de enganar nem pretendia tirar qualquer vantagem delas. E era isso que o desconcertava: simplesmente não havia motivo por trás de sua atitude.

O sr. Brook terminou o licor. E lentamente, quando era quase meia-noite, uma compreensão tardia começou a chegar. A razão para as mentiras de Madame Zilensky era simples e triste. Ela trabalhara durante a vida inteira no piano, dando aulas ou compondo aquelas belas e imensas doze sinfonias. Dia e noite, ela tinha lutado e jogado sua alma no trabalho, e não restara muito dela mesma para ninguém mais. Sendo humana, sofria com aquela falta e fazia o possível para compensá-la. Se passava a tarde debruçada sobre uma mesa na biblioteca e mais tarde contava que tinha passado o tempo jogando cartas, era como se tivesse feito as duas coisas. Através das mentiras, vivia uma vida dupla. As mentiras duplicavam o pouco de existência que lhe restava fora do trabalho e aumentavam o pequeno espaço de sua vida pessoal. (MCCULLERS, 1993, p. 108-109)

³¹¹ Tradução: O sr. Brook olhou para o fogo, mas o rosto de Madame Zilensky estava em sua mente: um rosto severo, com cansados olhos escuros e boca delicadamente disciplinada. Aos poucos, ele tomou consciência de

No entanto, não podemos dizer que a raiva ou a vontade de averiguar suas mentiras e mesmo protestar contra elas se dispersa completamente da mente do sr. Brook. Passado esse momento de pena, ele se lembra de várias histórias que talvez não fossem verdade, e decide estabelecer um acordo com ela, temendo que se criasse uma situação problemática no departamento de música. McCullers mostra a ansiedade de Brook em surpreender a colega através de um plano, agindo como uma espécie de detetive à procura da verdade. Se por um lado ele compreende os motivos das mentiras de Zilensky, por outro lado, ele traça um plano para confrontá-la, pois já não sabe dizer se os garotos que a acompanham são seus filhos, por exemplo. Mais tarde da noite, o sr. Brook escova os dentes, veste o pijama e tenta ser prático, decidindo o que ele deveria elucidar. As histórias que deixam dúvidas, no entanto, são muitas. O francês, o polonês do flautim, Bagdá, quem eram afinal as crianças, Sigmund, Boris, Sammy, eram realmente seus filhos ou ela os encontrou em algum lugar?

O sr. Brook limpou as lentes do óculos, colocou-as sobre a mesa perto de sua cama e decidiu que precisava estabelecer um acordo com Zilensky, pois do contrário uma situação mais problemática poderia ser criada no departamento. Às duas da manhã, ele olha da janela e vê que a luz do estúdio onde ela trabalhava ainda estava acesa. O narrador revela: “Mr. Brook got into bed, made terrible faces in the dark, and tried to plan what he would say next day”.³¹²(MCCULLERS, 1998, p. 116)

No dia seguinte, o sr. Brook chega ao seu escritório às oito da manhã. O narrador especifica: “He sat hunched up behind his desk, ready to trap Madame Zilensky as she passed down the corridor”.³¹³(MCCULLERS, 1998, p. 116)

Finalmente, o sr. Brook a chama para sua sala ao ouvir seus passos e Madame Zilensky senta-se na poltrona à sua frente. O diálogo entre os dois é a cena central do conto.

“Yesterday you spoke to me as I was walking across the campus,” he said slowly.
 “And if I am not mistaken, I believe you said something about a pastry shop and the King of Finland. Is that correct?”
 Madame Zilensky turned her head to one side and stared retrospectively at a corner of the window still.
 “Something about a pastry shop,” he repeated.

um calor em seu peito, de um sentimento de piedade, proteção e enorme compreensão. Por algum tempo, permaneceu nesse estado de afetuosa confusão. (MCCULLERS, 1993, p. 109)

³¹² Tradução: “O sr. Brook deitou, ensaiando caras terríveis no escuro e elaborando um plano que colocaria em prática no dia seguinte”. (MCCULLERS, 1993, p. 109)

³¹³ Tradução: “Entrincherou-se atrás da escrivaninha, pronto para saltar sobre Madame Zilensky assim que ela passasse pelo corredor”. (MCCULLERS, 1993, p. 109)

Her tired face brightened. “But of course,” she said eagerly. “I told you about the time I was standing in front of this shop and the King of Finland –”

“Madame Zilensky!” Mr. Brook cried. “There *is* no King of Finland –”

Madame Zilensky looked absolutely blank. Then, after an instant, she started off again. “I was standing in front of Bjarne’s *pâtisserie* when I turned away from the cakes and suddenly saw the King of Finland –”

“Madame Zilensky, I just told you that there is no King of Finland.”

“In Helsingfors,” she started off again desperately, and again he let her get as far as the King, and then no further.

“Finland is a democracy,” he said. “You could not possibly have seen the King of Finland. Therefore, what you have just said is an untruth. A pure untruth.”

Never afterward could Mr. Brook forget the face of Madame Zilensky at that moment. In her eyes there was astonishment, dismay, and a sort of cornered horror. She had the look of one who watches his whole interior world split open and disintegrate.

“It is a pity,” said Mr. Brook with real sympathy.

But Madame Zilensky pulled herself together. She raised her chin and said coldly, “I am a Finn.”

“That I do not question,” answered Mr. Brook. On second thought, he did question a little.

“I was born in Finland and I am a Finnish citizen.”

“There may very well be,” said Mr. Brook in a rising voice.

“In the war,” she continued passionately, “I rode a motorcycle and was a messenger.”

“Your patriotism does not enter into it.”

“Just because I am getting out the first papers –”

“Madame Zilensky!” said Mr. Brook. His hands grasped the edge of the desk. “That is only an irrelevant issue. The point is that you maintained and testified that you saw – that you saw –” But he could not finish. Her face stopped him. She was deadly pale and there were shadows around her mouth. Her eyes were wide open, doomed, and proud. And Mr. Brook felt suddenly like a murderer. A great commotion of feelings – understanding, remorse, and unreasonable love – made him cover his face with his hands. He could not speak until this agitation in his insides quieted down, and then he said very faintly, “Yes. Of course. The King of Finland. And was he nice?”³¹⁴ (MCCULLERS, 1998, p. 116-117)

³¹⁴ Tradução:

– Ontem, a senhora falou comigo quando eu estava caminhando pelo *campus* – ele disse lentamente. – E não sei se fiz alguma confusão, mas acho que a senhora falou qualquer coisa sobre uma confeitaria e o rei da Finlândia. Foi isso mesmo?

Madame Zilensky curvou a cabeça para um lado e começou a olhar fixamente para uma das quinas da janela.

– Alguma coisa sobre uma confeitaria – ele repetiu.

O rosto cansado dela se iluminou.

– Mas claro – disse com veemência. – Conte daquela vez em que eu estava em frente a uma loja e então o rei da Finlândia...

– Madame Zilensky! – gritou o sr. Brook. – Não existe rei na Finlândia.

Madame Zilensky parecia absolutamente vazia. Então, depois de um instante, começou de novo:

– Eu estava parada em frente à *pâtisserie* Bjarne quando parei de olhar os bolos e de repente vi o rei da Finlândia...

– Madame Zilensky, eu estou justamente dizendo à senhora que não existe nenhum rei na Finlândia.

– Em Helsingfors – ela tentou de novo, desesperadamente, e começou a contar outra vez do rei, até que ele a interrompeu.

– A Finlândia é uma democracia – ele disse. – Não é possível que a senhora tenha visto o rei da Finlândia. Portanto, o que a senhora acabou de contar é uma inverdade. Uma mentira pura.

Nunca mais o sr. Brook conseguiu esquecer o rosto de Madame Zilensky naquele momento. Nos olhos dela havia surpresa, consternação e uma espécie de horror encurralado. Ela tinha a aparência de alguém que, de repente, vê todo seu mundo interior desintegrado.

– Sinto muito – disse o sr. Brook, realmente compadecido.

Mas Madame Zilensky se recompôs. Empinou o rosto e disse friamente:

Assim como a novela “The Ballad of the Sad Café”, “Madame Zilensky and the King of Finland” possui uma parte final. O conto poderia ter terminado aqui, nesse momento em que o sr. Brook retrocede em sua atitude de exigir verdades de Madame Zilensky e deixa-se contaminar por sentimentos de afeto. O narrador pontua que o sr. Brook sentiu-se como um assassino e foi tomado por uma mistura de sentimentos ao final de sua acareação: “A great commotion of feelings – understanding, remorse, and unreasonable love – made him cover his face with his hands”.³¹⁵ (MCCULLERS, 1998, p. 117). Podemos perceber, portanto, a técnica de McCullers de criar uma dissolução de um conflito (às vezes através da eclosão de sentimentos amorosos), evitando desenlaces violentos. Tal estratégia aparece em diversos contos de McCullers, como “A Domestic Dilemma” e “The Sojourner”.

Em “The Sojourner”, John Ferris termina abraçando Valentin, o filho de sua namorada Jeaninne e decide se aproximar dele depois da visita à casa da ex-esposa Elizabeth, uma mãe carinhosa com seus filhos. Em “A Domestic Dilemma”, Martin Meadows termina deitando-se na cama com sua esposa Emily, envolto em sentimentos de dor e desejo que McCullers diz fazerem parte da complexidade do amor. Nem John Ferris cria nenhuma situação inadequada durante o jantar na casa de sua ex-esposa Elizabeth, nem Martin Meadows se vinga dos acidentes e mentiras de sua esposa Emily, que naufraga progressivamente no alcoolismo. Envolvidos pelo sentimento de amor, John Ferris inspirado pelo amor entre pais e filhos da casa de Elizabeth abraça Valentin, e Martin cobre a esposa na cama do casal.

Em “Madame Zilensky and the King of Finland” o conflito entre o sr. Brook e Madame Zilensky não ocorre, pois o sr. Brook, ao ver o rosto desesperado de sua interlocutora, e perceber que ela não teria condições de justificar suas mentiras, retrocede na busca por respostas e conforma-se, tentando engajar-se no faz-de-conta da cabeça de Madame

- Eu sou finlandesa.
- Não duvido – responde o sr. Brook. Mas, pensando bem, duvidava um pouco.
- Eu nasci na Finlândia e sou uma cidadã finlandesa.
- Muito bem – disse o sr. Brook em voz mais alta.
- Durante a guerra – ela continuou apaixonadamente - , dirigi uma motocicleta e fui mensageira.
- O seu patriotismo não vem ao caso.
- Só porque estou providenciando os papéis de naturalização...
- Madame Zilensky! – disse o sr. Brook. Suas mãos agarraram o tampo da mesa. – Isso é um assunto irrelevante. O fato é que a senhora confirma e assegura que viu... que a senhora viu... – Mas não conseguiu terminar. O rosto dela o deteve. Estava mortalmente pálida, havia sombras ao redor de sua boca. Seus olhos estavam arregalados, assustadores... e orgulhosos. Subitamente, o sr. Brook sentiu-se como um assassino. Uma grande confusão de sentimentos – compreensão, remorse e um inexplicável amor – o fez cobrir o rosto com as mãos. Não conseguiu falar até que se aquietasse a agitação dentro dele. Então disse fracamente: - Sim. Claro. O rei da Finlândia. E ele estava bem? (MCCULLERS, 1993, p. 110-111)

³¹⁵ Tradução: “Uma grande confusão de sentimentos – compreensão, remorse e um inexplicável amor – o fez cobrir o rosto com as mãos”. (MCCULLERS, 1993, p. 111)

Zilensky quando pergunta se o rei da Finlândia estava bem. Esse gesto, ainda que absurdo, mostra que ele pesou a situação e decidiu não magoá-la, ou seja, decidiu pela via da não violência, recusando-se a fazer de Zilensky um bode expiatório do departamento de música. O sr. Brook decide jogar o jogo de Zilensky, aceitando suas mentiras como plausíveis, preferindo a atitude de acolhimento ao gesto de acusá-la e condená-la, possivelmente por perceber que nada de bom se desdobraria de tal acusação mas também por nutrir um sentimento de afeto por ela.

Podemos perceber que a coletânea *The Ballad of the Sad Café* possui contos em que um conflito é dissolvido por sentimentos amorosos e fraternos. Isso ocorre em “Madame Zilensky and the King of Finland”, “The Sojourner” e “A Domestic Dilemma”. A coletânea é encerrada com “A Tree. A Rock. A Cloud” que também apresenta o tema do amor, em dois planos, abordando o amor não correspondido e o tema do amor fraterno pelas pessoas e o tema do amor mais transcendental pela existência. A novela “The Ballad of the Sad Café” possui momentos de dissolução da violência e uma reflexão final sobre a violência. O conto “Wunderkind” também pode ser lido sob o prisma da dissolução da violência, mas em “Wunderkind” as atitudes individuais dos protagonistas são mais destacadas.

3.8.2 Entre a ficção e a realidade, a ficção

O último parágrafo de “Madame Zilensky and the King of Finland” pode ser lido como uma provocação ao leitor, ou melhor, um convite para uma reflexão sobre a realidade e a ficção e sobre a escrita literária. A própria Carson McCullers era conhecida por contar coisas fantásticas, e de certo modo não é excessivo pensar que ela está brincando com a relação entre a ficção e a realidade neste conto.

An hour later, Mr. Brook sat looking out of the window of his office. The trees along the quiet Westbridge street were almost bare, and the gray buildings of the college had a calm, sad look. As he idly took in the familiar scene, he noticed the Drake's old Airedale waddling along down the street. It was a thing he had watched a hundred times before, so what was it that struck him as strange? Then he realized with a kind of cold surprise that the old dog was running along backward. Mr. Brook watched the Airedale until he was out of sight, then resumed his work on the canons which had been turned in by the class in counterpoint.³¹⁶(MCCULLERS, 1987, p. 117-118)

³¹⁶ Tradução: Uma hora mais tarde, o sr. Brook estava sentado, olhando para fora da janela do seu escritório. As árvores ao longo da rua tranquila de Westbridge, os edifícios cinzentos da universidade, tudo parecia calmo e

É com uma espécie de surpresa serena que o sr. Brook percebe, da janela, que o velho cão da família Drake estava andando para trás. O sr. Brook ficou observando esse cachorro e depois retornou aos cânones da aula de contraponto. O que este final tem a nos dizer?

Carson McCullers coloca em uma situação cotidiana, um elemento que não é muito plausível, se considerarmos que cachorros costumam andar para frente. A reação do sr. Brook não é mais uma reação de confrontar o absurdo, mas de aceitá-lo, olhar para esse cachorro e depois voltar a trabalhar. A realidade cotidiana, uma cena vista da janela, com um cachorro, agora possui um elemento absurdo, que é completamente aceito pelo protagonista que antes duvidava de Zilensky.

Carlinda Fragale Pate Nuñez, em “Verdades sobre a mentira: meditações insuspeitas sobre O Homem da Areia de Hoffman”, inserido em *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança* (2005) comenta que a mentira se relaciona com a literatura, pois as duas ancoram seu elemento fundamental na fantasia e são constructos ficcionais, seja no sentido comum de mentir, empregando palavras para enganar alguém, seja com a intenção de extravasar o imaginário poético (NUÑEZ, 2005, p. 31) “A mentira desinteressada, incapaz de agir para colher proveito ou causar dano, corresponde, nessa linha de correlações, à arte pela arte.” (NUÑEZ, 2005, p. 31)

Carlinda Fragale Pate Nuñez avança a discussão complexificando-a:

Mas essas posições são reversíveis: há muita mentira que se organiza por puro azo da imaginação lúdica (como o definiu Schiller através da *Spieltrieb* – a tendência ao jogo, que explica, ao menos teoricamente, a compulsão mentirosa do lúbrico Don Juan), assim como são incontáveis os casos de delírios fantasistas que se estruturam sobre as virtudes discursivas do mentiroso (Ulisses, Sherazade ou mesmo Riobaldo trocam os perigos das narrativas de aventuras pela aventura de narrar). Desta forma, escapam à reprovação moral, ao encarnar o estatuto da ficcionalidade literária. (NUÑEZ, 2005, p. 31)

Carlinda Fragale Pate Nuñez traça um panorama histórico em torno da mentira, destacando que existe uma consideração dualista que foi atrelada à mentira desde os tratamentos mais antigos e que foi capitalizada pela filosofia, que a inseriu primeiro no quadro das categorias fundamentais do sistema de Platão, e depois, instala a mentira na tradição

melancólico. Enquanto olhava preguiçosamente para a paisagem familiar, viu o velho cão Airedale da família Drake descer a rua trotando. Era uma coisa que vira centenas de vezes antes, então por que parecia tão estranho? Depois, com uma espécie de serena surpresa, percebeu que o velho cão andava para trás. O sr. Brook ficou observando o Airedale até perdê-lo de vista, e em seguida voltou àqueles cânones das aulas de contraponto. (MCCULLERS, 1993, p. 111)

metafísica de Aristóteles, que a considerava de forma depreciativa, mas que não conseguiu extinguir sua potência. (NUÑEZ, 2005, p. 31-32)

Nuñez mapeia a trajetória dos significados atrelados à mentira e nos ajuda a refletir sobre o valor da mentira e o quanto a mentira reflete a potência da imaginação, do jogo, da brincadeira e da aventura de narrar. Tal discussão é frutífera aqui, considerando que Carson McCullers utiliza tons de contos de fadas, fábulas e histórias infantis em sua ficção e cria alguns personagens que são contadores de histórias (como Madame Zilensky em “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia” e o narrador de “A Tree. A Rock. A Cloud.”).

A discussão empreendida por Nuñez vai na contramão de um sentido depreciativo a respeito da mentira, pensando que sim, há casos em que a mentira é depreciativa e ligada a atitudes desonestas, mas que esta não é a única possibilidade de enxergar a mentira, pois o julgamento sobre a inadequação da mentira depende do ponto de vista adotado. Nuñez traça uma espécie de genealogia da mentira, apontando que a mentira e o mentiroso possuem um estatuto grave na cultura ocidental, se lembrarmos da definição do diabo como o “pai da mentira” ou da peça Otello de Shakespeare, em que Iago se utiliza de toda uma variedade de estratégias para plantar a dúvida sobre a fidelidade de Desdêmona na mente de Otello. Já o que é considerado “falso”, não tem essa acepção tão negativa, é menos grave pois o sentido de falso aproxima-se do que claudica, falseia, do sólito e do insólito, possuindo um elemento de instabilidade que não tem a gravidade da mentira.

Com os últimos desenvolvimentos da teoria estética desenvolvidos com as correntes críticas da segunda metade do século XX em diante foi possível elaborar uma consideração não extremista entre as duas dimensões do pensamento abstrato “verdade” e “mentira”. Para Nuñez, podemos considerar que a mentira é inerradicável do imaginário humano, no sentido de ser a capacidade de falsear, e na perspectiva de uma inteligência criativa da mente. De um lado, temos a verdade monolítica. Por exemplo, dizer “eu nasci” é uma verdade inquestionável. Nesse sentido, a verdade não tem *double-bind*, não tem uma dimensão ambígua, não gera dúvida. Mas, há algo mais instigante do que a dúvida? Nesse sentido, a mentira pode ser vista como um dos nomes para estatutos nobilíssimos da inteligência, pois, segundo Nuñez, ninguém pensa se não existe dúvida. O “falso” é uma palavra latina de um termo muito nobre da língua grega, e um conceito, *psêudos*, e refere-se ao que parece mas não é, portanto lida com essa instabilidade do ser e do parecer. *Psêudos* não tem nada a ver com a verdade, não existe preocupação em afirmar ou negar alguma coisa, e significa torção, um desvio obrigatório que se faz. Por um lado, existem torções que são danosas, como as torções físicas de um bailarino ou de um acrobata durante um treino, por outro lado, há torções que

não são danosas, como por exemplo a torção de um cano que torce e canaliza água para outra direção. Assim, uma torção pode ser engenhosa, pode ter a ver com o engenho.

A palavra *psêudos*, portanto, nos faz perceber algo fora da planitude monolítica, não em linha reta, e demanda conceber a possibilidade de devassar o oculto. Essa crença em *psêudos* levou os antigos a descobrir a astronomia, pois Tales de Mileto vivia contemplando o nada, o firmamento escuro e assim, levava tombos homéricos. Em uma anedota, presente no diálogo *Teeteto*, Platão faz Sócrates relatar a Teodoro de Cirene o caso da rapariga da Trácia que zomba de Tales de Mileto por ter caído em uma cisterna enquanto olhava as estrelas.³¹⁷ Na história, Tales saía todas as noites para contemplar as estrelas acompanhado de uma camponesa de Trácia, que ia sempre atrás dele. Certa vez, Tales caiu dentro de um buraco enquanto olhava para o céu. Trácia teria dito que um astrônomo quer entender o mundo, o céu, mas não sabe onde põe os pés. O filósofo, segundo Nuñez, preocupa-se com o que torna as coisas o que elas são. Olha e investiga, portanto, tudo o que está além, à margem, no subterrâneo, o que só se concebe através do *psêudos*.

O filósofo alemão Hans Blumenberg (1920-1996) escreveu *O riso da mulher da Trácia* (1987) em que ele seleciona essa anedota e vai historicizá-la, observando as modificações que ela sofreu ao longo do tempo, até a primeira versão de Esopo, em Platão, nos Estoicos, medievais, renascentistas, passando pelo final do século XIX. Dessa anedota do filósofo, atravessamos a segunda metade do século dezanove e o século vinte e, hoje, quem pensa em coisas abstratas somos nós, os teóricos, que buscamos entender essa face oculta da realidade, da mentira. A teoria da literatura é definida também como filosofia da literatura. Ninguém entendia quando Tales saía nas noites mais escuras olhando para o céu; ele afirmava que havia luz sim, não vemos a lua nova mas ela está lá. Sabemos que a lua é crescente quando enxergamos uma parte da lua, sabemos quando a lua está cheia quando ela está em sua totalidade. Já a lua nova está ausente aos nossos olhos, mas está lá, existe uma presença. É esse tipo de reflexão que está ligada ao *psêudos*, por isso é necessário fazer uma torção, um desvio para alcançar a visibilidade do que está oculto. Aqui, começamos a entrar numa chave de positividade do falso.

Segundo Nuñez, na trajetória filosófica sobre a faculdade de mentir, a mentira (*psêudos*) localiza-se abaixo do *mythos*, oposta à verdade (*alétheia*) e ao *logos*, que Platão cultuava acima de tudo, sendo *logos* um estágio superior de conhecimento. A dialética conduz ao *logos*, não através de falsificações, simulacros, fingimentos, dissimulações, ilusionismos,

³¹⁷ A história está comentada no seguinte site: <https://societificacombr20161002talesdemileto/> Acesso: 29/02/2019.

distorções da autenticidade e metáforas, mas através de *timiótera*, que significa “as coisas de maior valor”, “o que importava” e merecia ser discutido pelo homem na sociedade higiênica, atlética e veraz de concepção socrática. (NUÑEZ, 2005, p. 32)

A mentira, no horizonte grego em que essa discussão se originou, funcionou como o conceito através do qual estabelece-se a desqualificação moral e ontológica da sofística, da retórica e da poesia para a posteridade. Aristóteles foi quem declarou guerra contra o *psêudos*, estipulando, na *Metafísica*, uma equivalência entre “dizer” (*légein*) e significar alguma coisa (*semainein ti*). Tal distinção foi sacramentada por Agostinho (De Mendacio, 395, d.C.). Foi apenas com a polêmica entre filósofos iluministas e idealistas – Kant versus Benjamin Constant; Rosseau, Schopenhauer e Nietzsche revalorizando a mentira, mas por razões diferentes. Tais filósofos, divididos entre o direito de mentir (por fins humanitários ou não) e o amor à verdade (“mandamento sagrado da razão”, para Kant) efetuaram a “revanche de Parmênides”. Em oposição às ideias platônicas que definem o discurso dos poetas, no *Teeteto*, como um discurso que não “diz o que é”, mas “faz ser o que diz”, sempre pairou a tolerância parmenidiana a respeito de certa positividade contida no não-ser, a aceitação de que o ser integra a “mentira” ou o “falso”. (NUÑEZ, 2005, p. 32) Nuñez explicita que a razão filosófica já desconfiava das conexões entre o ser e o não-ser, e legou ao campo da literatura a possibilidade de, assimilando o *modus faciendi* da mentira, reconhecer a verdade também no inautêntico; “inquirir as sombras do não-ser, inventar, alterar, mistificar, transfigurar e esconder a verdade; ao ponto de representar a verdade de uma mentira e admitir-se, sem mascaramento, como discurso mentiroso e irreal”. (NUÑEZ, 2005, p. 32-33) Nuñez explica que Nietzsche recupera esse aspecto positivo do falso e desdobra seu argumento a seguir:

Nietzsche recupera tal positividade do falso, na era moderna. Ao evocar o gênio arcaico da mentira (“Sobre a verdade e a mentira em sentido extra-moral”, 1872), está mais do que admitindo a irrupção de memórias filogenéticas e heranças remotas em ambientes insuspeitáveis: ensina a ver o espectro mentiroso materializado em obras, estratégias textuais, operações artísticas e processos estéticos, tais como estilização, hiperbolização, paródia, hibridização de formas e gêneros, contaminação temática etc...

O tema da mentira salva a reflexão estética dos desastrosos movimentos da pura abstração teórica e filosófica. Ele impõe controle à abstração e uma volta à concreção, à vida real e à ação. Afinal, a mentira é tão antiga quanto o mundo, e o homem, *mendax ab initio*. Focar teórica e criticamente a mentira, em seu rendimento estético, aprofunda o abalo dos conceitos e representações do pensamento sistemático, que enraizaram tudo o que se pensa, da forma pela qual se consolidou a noção mesma de verdade e de mentira, de arte e de prosaísmo. Colocar a mentira no centro dismantela a noção de verdade objetiva, raras vezes empregada como valor universal, mas em conformidade com prerrogativas raciais, nacionais ou sociais. Teorias biologistas, pragmáticas, ativistas da verdade sempre foram utilizadas pelos filósofos oficiais dos regimes totalitários para negar o valor próprio do pensamento (Koyré, 1943) que gera conflito e contradição, opõe interesses e...verdades.

A abordagem estética da mentira, ao apreciar o rendimento literário do seu jogo ambivalente, apenas confirma o que a velha e sábia etimologia já consignava. Mentir vem do latim *mentiri*, cujo significado original (“produto da mente, imaginação), correlato a *mens, mentis* (mente), remete a imaginar, criar mentalmente, pensar, sem a marca negativa do significado secundariamente adquirido. Tanto a prosa quanto a poesia latina conheceram empregos particulares, certamente influenciados pelos sentidos do *psêudos* (empregado como “invenção, ficção” desde Homero) e do *pseúdetai* (“imaginar, inventar”) gregos. Ernout e Meillet (1994:397) advertem que “o adjetivo correspondente a *mentior* pertence a uma outra família: é *mendax* (mentiroso), com seu derivado *mendacium*”. Aqui a constelação vocabular da mentira cruza com a esfera semântica do falso, enganador e inverídico. Isso decorre da correlação com outros termos, *mendum, -i* e *menda, -ae*, que significam defeito (físico) ou incorreção (textual).

A ação ligada a *mens, mentis* designa a mentira como o princípio pensante, assim como à correlação com o *ingere* latino, que apresenta quatro acepções: formar ou modelar (daí denominare-se *ingers* os dedos, em inglês), instruir ou educar (por abstração do conceito), imaginar e, somente numa quarta e última acepção, dissimular, fingir (Castro, 1982:65-70). Nessa perspectiva, a mentira, em sua origem, é mais produtiva que a verdade, pois sustenta a própria dinâmica do pensar (em alemão, *meinen*), que *veritas*, ao se consolidar, bloqueia. A estética da mentira, por sua vez, descreve a trama verossímil, a estetização e o seu desmascaramento. (NUÑEZ, 2005, p. 32-34)

Retomar a citação de McCullers, do ensaio “The flowering dream: notes on writing” é pertinente aqui, pois McCullers confessa: “Somente com imaginação e realidade é que se conhece o que um romance quer. A realidade sozinha nunca foi tão importante para mim.” (MCCULLERS, 2010, p. 324)

Thiago Blumenthal, no artigo “A mentira na literatura: o exemplo de Carson McCullers”³¹⁸ (2018) capta muito bem o jogo entre a verdade e a mentira realizado por Carson McCullers. Blumenthal comenta que quando o sr. Brook recorda-se da história contada por Zilensky sobre ter visto o rei da Finlândia passar por ela em um trenó, tendo em vista que a Finlândia é uma democracia parlamentarista, ao mesmo tempo em que ele conclui que a professora de música é uma mentirosa patológica, ele também adota um sentimento de proteção e compaixão.

Se antes quem estava mergulhado em um estado de confusão era Zilensky, com suas histórias mirabolantes, agora é o sr. Brook, na visão de Blumenthal, que mergulha nessa confusão. Blumenthal fala então da inevitável condição da tragédia da linguagem, em que não necessariamente a mentira, mas a incerteza e o colapso, que estão na raiz de todo tipo de comunicação, se evidenciam. A percepção do sr. Brook é traduzida com delicadeza por Blumenthal, quando ele destaca que o sr. Brook sente ao mesmo tempo pena e uma estranha e

³¹⁸ Thiago Blumenthal, “A mentira na literatura: o exemplo de Carson McCullers”. Estado da Arte, 2 de Agosto, 2018. Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/a-mentira-na-literatura-o-exemplo-de-carson-mccullers/> Acesso: 20/02/2019.

confusa sensação de amor ao perceber que Zilensky “sofre de algum tipo de perda que só pode ser suprida pelo universo criado por ela”. (BLUMENTHAL, 2018, s/n)

É pertinente o comentário de Blumenthal sobre as mentiras de Zilensky se intensificarem e gerarem um retrato duplicado de sua vida. Afinal, por um lado, ela é uma professora de música e compositora dedicada de forma praticamente exclusiva à música, e por outro lado, inventa histórias cheias de aventuras quando conversa com o sr. Brook, tentando disfarçar talvez a simplicidade de uma vida devotada a ensinar e compor (ou, quem sabe, tentando encantá-lo?)

Blumenthal observa que a peculiaridade da prosa de McCullers está entre os eixos do enredo e do que compõe o enredo, no sentido de que “A subestrutura por trás do enredo, enquanto máquina criativa, segue necessariamente a dissimulação da enunciação”. (BLUMENTHAL, 2018, s/n) Ao invés da narrativa tradicional, com começo, meio e fim, e com uma história que é a mesma e que se desenrola linearmente para o leitor, na história de McCullers, “o choque entre o *contar* e o *que está sendo contado* rearranja, como em um espelho meio espatifado, uma sensação de estranha confusão em todos os personagens envolvidos na história”. (BLUMENTHAL, 2018, s/n). Isso ocorre, arrisco dizer, porque o sr. Brook fica confuso com o nível de complexidade, imaginação e sofisticação das mentiras de Zilensky, já que, depois de perceber a mentira do rei da Finlândia, ele percebe que seus safáris e aventuras eram parte do mesmo delírio, e esses contos e aventuras deixam de um dia para o outro de ser plausíveis para entrar em uma dimensão completamente fantasiosa, ao mesmo tempo em que o sentimento de amor e proteção do diretor do departamento de música por ela não se dissipa. Então, a lógica não é mais atendida, mas o sentimento mantém-se, o encanto por Zilensky continua. E essa é um pouco a sensação dos leitores de Carson McCullers diante de sua narrativa. Os fatos descritos não atendem muito bem à lógica; em tese, os freqüentadores de um café não perderiam o seu tempo conversando com um surdo-mudo que lê lábios, como acontece em *The Heart is a Lonely Hunter*, e uma fazendeira durona, que fabrica seu próprio uísque e tem seu próprio armazém, não se apaixonaria por um anão corcunda que chega ao seu estabelecimento com uma história esfarrapada e dizendo ser seu parente, como em “The Ballad of the Sad Café”. Muito menos uma renomada professora de música ocuparia o tempo do chefe do departamento da universidade enchendo as conversas com aventuras mirabolantes sobre safáris. A não ser que fosse...para encantá-lo? E não é isso o que Carson McCullers faz com seus leitores? Encanta-os com essa mistura de absurdo, fábula, conto de fada, história infantil, mentira e ao mesmo tempo resgata sentimentos e modos de relacionamento profundamente humanos e conhecidos por nós, reproduzindo

cenários com descrições detalhadamente fotográficas, e reproduzindo a prosódia sulista de personagens de diversas idades e classes sociais com exatidão.

Blumenthal cita o ensaio “Erasing the We of Me and Rewriting the Racial Script”, de Thadious Davis, em que Davis opõe os papéis de “nós” e de “eu”, pois o que está sendo contado não toca, não estabelece contato direto com a narração. As histórias de Zilensky são mentirosas, o sr. Brook tenta uma acareação que não funciona, porque ele retrocede na tentativa de buscar explicação, entendendo que havia um motivo por trás daquela série de mentiras que não tinha a ver com tirar vantagem. Então, tentando retomar e aceitar a narrativa de Zilensky, depois de abertamente acusá-la de mentirosa, pergunta se o rei da Finlândia estava bem, aceitando acreditar naquelas histórias, assim como os leitores de McCullers aceitam entrar em seu mundo ficcional.

Blumenthal indica que quando não temos mais controle, quando esse controle está perdido ou já começa incapacitado, o enredo acaba orbitando ao redor de si mesmo, “nunca tocando nem tangenciando o que se conta, nem mesmo acessando esse circuito interno e descontrolado, sem nenhuma autoridade narrativa”. (BLUMENTHAL, 2018, s/n) E prossegue: “Tal qual um circuito elétrico prestes a descarregar-se violentamente para todos os lados, mas sem fazer contato.” (BLUMENTHAL, 2018, s/n) Nesse mesmo conto, McCullers relata que nada de inusitado havia acontecido na universidade, a não ser uma harpista que se apaixonou e fugiu com um mecânico. A imagem é deliciosa como história mirabolante, uma harpista, com seus dedos delicados e suas músicas etéreas apaixonando-se por um mecânico, com suas mãos grossas, sujas de graxa. E é um pouco essa a técnica da mistura do cômico com o trágico, da realidade e da ficção que a autora estadunidense consegue imprimir tão bem em seus textos. O sabor de uma mentira bem construída e divertida, feita com a delicadeza de uma harpista e a força de um mecânico.

Blumenthal comenta também que o narrador descreve a correspondência entre o sr. Brook e Zilenzky, ou seja, vai descrevendo dentro de uma linha temporal e de uma sequência lógica a história de um chefe do departamento de música da universidade, que troca correspondência e depois busca a professora convidada na estação, arruma uma casa para hospedá-la, encontra-se com ela no trabalho, conversa. Para Blumenthal, o narrador vai deixando pistas de estar com a intenção de construir uma narrativa linear e objetiva, descrevendo os acontecimentos de forma a não se envolver com eles.

É assim que se dá algum tipo de crítica dentro do realismo, nos ensinam os grandes mestres. Contudo, o realismo de Carson é retratado por um tipo de sombreamento

muitas vezes estranho, próprio da literatura sulista, que remodela aquela realidade que está sendo recontada.

Não que o narrador em McCullers seja onisciente. Nem se trata da bobagem um tanto quanto datada da morte do narrador. Tampouco que as referências feitas na história não sejam válidas, uma vez que podem não existir (como o Ryder College ou a estação de Westbridge), refletindo as próprias falsas referências de Zilensky. Não é nada disso. O que temos aqui é um narrador que, enquanto deseja acompanhar todo o processo criado por ele mesmo, não é mais capaz de fazê-lo.

Sua onisciência, mesmo incompleta, não é totalmente nula. O problema está em que tudo o que é descrito na história é remarcado com o contorno do que é falso. Temos a impressão de uma fórmula bem calculada a ponto de a narrativa ter esse ar de incredulidade, de impossibilidade de contato.

Todas as meditações de Mr. Brook sobre Mme. Zilensky podem ser as mesmas do leitor sobre o narrador ou mesmo sobre o que está sendo narrado. E mais: são as meditações do narrador sobre o que ele mesmo está contando. A “consciência” do colapso da narrativa sempre está ali e permanece como uma das únicas possibilidades da falácia.

Eis o final da história. E aqui a narrativa, até então sempre em suspensão, se fende em duas e fica comprometida, não como um texto de ficção, mas como um desenrolar de uma história que era para ser factível. A mentira da ficção. A prosa de McCullers então se conclui de uma maneira um tanto quanto refinada, algo típico de sua linguagem (incluindo seus romances), porém torna-se incapaz de sustentar o enredo criado pelo narrador.

[...] O cachorro “*running backwards*” deixa – e paralisa a cena – a história em aberto, sem penetrar naquele circuito interno, onde todas as pecinhas poderiam geometricamente se encaixar. A reação fria de Mr. Brook, logo depois de ter caído a ficha sobre a mentira da história do “rei da Finlândia”, denota a distância narrativa e o calçamento sobre o qual o concreto é lançado ao alto.

O amor, tal qual surge repentinamente diante dos olhos assustados e da palidez de Mme. Zilensky, “*unreasonable love*”, se confirma como condição não cambiável desse estado, possível pelo colapso da linguagem. O contraponto do final da história sugere quase uma comoção. Afinal, o que temos na obra de Carson, e que dá matéria para boa parte da literatura, nada mais é do que a persistente base musical, do cachorro “*running backwards*”, da própria impotência em relação à compreensão do que é o amor, esse bloqueio com qualquer realidade que ousamos chamar de ficção.

Afinal, como percebe Blumenthal, o amor se sobressai mesmo com todos os absurdos das narrativas de Zilensky e com a postura absurda do diretor do departamento de música, que cobra da professora coerência com a realidade, para depois se arrepender de tê-la constrangido, volta atrás e busca aceitar todas as suas mentiras, gesto evidente quando ele pergunta se o rei da Finlândia estava bem. Os dois personagens nos mostram que não é a verdade que baliza o valor de seu caráter, o que pode muito bem funcionar como uma defesa de McCullers a respeito do valor de sua própria ficção. É o *psêudos*, a que se refere Carlinda Fragale Pate Nuñez, no sentido do falso, do insólito, que estrutura a narrativa, que dá base ao enredo, que sustenta a vida de Madame Zilensky e a vontade de aproximação do sr. Brook. O amor que o sr. Brook sente por Zilensky passa por cima de qualquer lógica, de qualquer coerência com fatos reais, porque é mais real do que os fatos reais, é mais concreto do que provas concretas lógicas e mais absurdo do que o rei da Finlândia, justamente por ser real.

Seguindo o imperativo da força da compaixão, do amor, da amizade sobre a lógica, a racionalidade e a verdade, McCullers nos brinda com uma ficção que não pede dos leitores raciocínios lógicos, mas movimentos de engajamento em seu mundo imaginativo, de passeio por suas narrativas mirabolantes e de percepção de que o que é humano em nós fará a narrativa se sustentar, mesmo que nada dentro dela pareça possível, coerente ou racional.

3.9 “A Tree. A Rock. A Cloud.”: a ciência de amar todas as coisas

“A Tree. A Rock. A Cloud.” (“Uma árvore, uma rocha, uma nuvem”) é o último conto da coletânea *The Ballad of the Sad Café: The Novel and Stories of Carson McCullers* (1951) e, assim como “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia” apresenta uma contadora de histórias mirabolantes que cria descrença no sr. Brook, em “A Tree. A Rock. A Cloud.” a narrativa do protagonista deixa dúvidas em seu ouvinte.

Antes de comentar o último conto do livro, destaco uma intuição que se desprende do diálogo com a teoria mimética: perceber o quanto Carson McCullers atenuava conflitos potencialmente violentos entre seus protagonistas através de soluções inusitadas e poéticas.

Em “Wunderkind”, Frances Bienchen é uma aluna de piano que consegue fugir das aulas e de seus professores exigentes sem, no entanto entrar em conflito com eles. Em “Madame Zilensky and the King of Finland”, o sr. Brook retrocede em seu questionamento sobre a veracidade das narrativas de Madame Zilensky e decide ouvi-las e concordar com elas, saindo da posição de questionador racional da veracidade dos fatos para uma posição de ouvinte interessado em suas histórias insólitas. Em “The Sojourner”, John Ferris supera a inveja da nova família perfeita e afetuosa de sua ex-esposa e decide criar mais intimidade com o filho de sua atual namorada, copiando as boas ações de Elizabeth. Em “A Domestic Dilemma”, Martin controla sua raiva de Emily, a esposa alcoolista, e termina abraçando-a no leito do casal. Todas essas histórias (“Wunderkind”, “Madame Zilensky and the King of Finland”, “The Sojourner”, “A Domestic Dilemma”) apresentam um conflito que é retratado, chega ao seu ápice e é diluído de forma que os protagonistas não terminam agredindo uns aos outros.

A uniformidade da coletânea não fica comprometida nem pela novela “The Ballad of the Sad Café” nem pelo conto “The Jockey”. Em “The Ballad of the Sad Café”, uma novela de final trágico, há momentos em que o narrador atenua a violência, por exemplo, quando o

linchamento de Srta Amélia Evans não acontece e o narrador comenta que nem todas as pessoas da cidade queriam vê-la eletrocutada em uma cela em Atlanta. Além disso, o temperamento de Amélia se transforma quando ela passa a contar com a companhia do primo Lymon. Mesmo trágica, a novela também possui momentos de violência atenuada, pois o próprio café torna-se um espaço de fraternidade entre os moradores da cidade. A unidade da coletânea se fortalece com a última narrativa, “A Tree, a Rock, a Cloud”, que encerra o livro com o tema do amor não-correspondido e fala de sua possível superação a partir do princípio de amar todas as coisas.

“A Tree. A Rock. A Cloud.” é um conto curto de apenas de quatro páginas que se passa dentro de um bar. Durante uma manhã chuvosa, um garoto de doze anos, franzino e com um ombro maior do que o outro por causa do peso do saco de jornais que vendia, tinha quase terminado seu trabalho entra em um bar para tomar um café.

Além de dois soldados e três operários têxtis, no balcão do bar havia um homem bebendo um caneco de cerveja num canto. O menino paga seu café e este homem lhe chama, depois de afastar o rosto do caneco de cerveja, e parecendo muito alegre. Quando o menino se aproxima, o desconhecido, um homem alto, pálido, com nariz grande e cabelos alaranjados e curtos, lhe faz uma declaração um tanto insólita, dizendo “I love you” lentamente. Em seguida ele explica: “I did not mean to tease you, son”, he said. “Sit down and have a beer with me. There is something I have to explain”. ³¹⁹(MCCULLERS, 1998, p.126). O dono do bar, Leo, avisa que o menino é menor e lhe estende uma xícara de café com um pires de creme. O desconhecido mostra ao garoto uma foto de uma mulher com o rosto muito borrado, de modo que só se via um pedaço do vestido e do chapéu, e depois outra, da mesma mulher de maiô em uma praia, e pergunta se o garoto já a tinha visto antes. O garoto diz que não, e o desconhecido guarda as fotografias no bolso. O menino pergunta se a mulher havia morrido e o desconhecido diz que vai explicar. Antes de começar a contar sua história, o homem fica um momento com o rosto junto à borda do caneco e depois agarra-o com as duas mãos e bebe tudo. Leo diz ao desconhecido: “Some night you’ll go to sleep with your big nose in a mug and drown,” [...] “Prominent transient drowns in beer. That would be a cute death”. ³²⁰ (MCCULLERS, 1998, p. 127)

³¹⁹ Tradução: “– Não quis brincar com você, filho – disse. – Sente aqui e tome uma cerveja comigo. Quero explicar uma coisa”. (MCCULLERS, 1993, p. 144)

³²⁰ Tradução: “– Uma noite dessas você vai dormir com esse narigão enfiado na cerveja e morrer afogado – disse Leo. Eminente forasteiro afogado em cerveja. Será uma morte muito agradável!”. (MCCULLERS, 1993, p. 145)

O garoto faz uma careta para Leo e pergunta, com um gesto da boca mas sem fazer som, se o desconhecido estava bêbado, mas Leo nada responde além de um levantar de sobrancelhas e continua fritando bacon. Enquanto está quase amanhecendo e o menino muda o saco de jornais de ombro, ele escuta: “I’m talking about love,” the man said. “With me it is a science”.³²¹ (MCCULLERS, 1998, p. 127)

O desconhecido revela que há doze anos atrás havia se casado com a mulher da fotografia. Apesar de passarem quase dois anos juntos, de ter conforto em casa e de nunca ter passado pela cabeça do desconhecido que ela não estava satisfeita, e apesar de reconhecer que os dois se amavam, o desconhecido conta que um dia ele chegou em casa e sua mulher o havia deixado e ido embora com outro cara.

Nesse instante, Leo interrompe a narrativa e comenta: “So you have been chasing the froozie for eleven years. You frazzled old rascal!”³²² (MCCULLERS, 1998, p. 128), e o desconhecido pede que ele não seja vulgar, explica que não estava falando com Leo e pede que o menino não dê atenção a ele. O menino concorda, sem muita convicção, e o desconhecido continua:

“It was like this,” the man continued. “I am a person who feels many things. All my life one thing after another has impressed me. Moonlight. The leg of a pretty girl. One thing after another. But the point is that when I had enjoyed anything there was a peculiar sensation as though it was laying around loose in me. Nothing seemed to finish itself up or fit in with the other things. Women? I had my portion of them. The same. Afterwards laying around loose in me. I was a man who had never loved.” Very slowly he closed his eyelids, and the gesture was like a curtain drawn at the end of a scene in a play. When he spoke again his voice was excited and the words came fast – the lobes of this large, loose ears seemed to tremble. “Then I met this woman. I was fifty-one years old and she always said she was thirty. I met her at a filling station and we were married within three days. And do you know that it was like? I just can’t tell you. All I had ever felt was gathered together around this woman. Nothing lay around loose in me any more but was finished up by her.” The man stopped suddenly and stroked his long nose. His voice sank down to a steady and reproachful undertone: “I’m not explaining this right. What happened was this. There were these beautiful feelings and loose little pleasures inside me. And this woman was something like an assembly line for my soul. I run these little pieces of myself through her and I come out complete. Now do you follow me?”³²³ (MCCULLERS, 1998, p. 128)

³²¹ Tradução: “Estou falando sobre amor – o homem disse. Para mim, é uma ciência”. (MCCULLERS, 1993, p. 145)

³²² Tradução: “– Então faz onze anos que você anda atrás dessa... Você, seu velho atrevido esgotado!” (MCCULLERS, 1993, p. 146)

³²³ Tradução: – Foi assim – o homem continuou. – Eu sou uma pessoa que se impressiona muito com as coisas. Toda minha vida uma coisa, depois outra foram me impressionando. A luz da lua. As pernas de uma garota bonita. Uma coisa depois da outra. Mas o problema é que, quando terminava, eu tinha uma sensação estranha, como se alguma coisa ficasse solta, perdida dentro de mim. Nada parecia terminar nem encaixar em outras

O garoto dos jornais pergunta qual era o nome dela, e o desconhecido diz que a chamava de Dudu, mas que isso não importa. Depois o garoto pergunta se ele tentou fazê-la voltar, e o desconhecido responde que pelo que foi contado, o garoto podia imaginar o que ele sentiu quando ela o deixou.

Enquanto isso, do outro lado do balcão do bar, Leo preparava um sanduíche de bacon, servia café para um dos operários, sem permitir que repetissem de graça. McCullers contrasta a narrativa poética do desconhecido para o menino com o comportamento de Leo, o dono do bar, dizendo que quanto mais Leo conhecia seus clientes, mais mesquinho ele era com eles e que Leo começou a comer seu sanduíche como se o tivesse roubado de si mesmo. Ainda inseguro e sem saber o que pensar daquele homem, o menino sente curiosidade e dúvida e pergunta se o desconhecido nunca mais a encontrou. O homem conta ao garoto que tentou encontrar a esposa em Tulsa, onde ela tinha parentes, e foi a todas as cidades que ela já tinha mencionado na vida, procurando todos os homens que pudessem ter relação com ela, e durante dois anos percorreu todo o país tentando encontrá-la. Leo continua, provocando, dizendo que o casal tinha desaparecido da face da Terra, e o homem pede que o garoto não preste atenção nele, e diz que no terceiro ano, uma coisa curiosa aconteceu.

O homem conta que no começo só pensava num jeito da esposa voltar e que ficava preso em um vazio. E descreve como as lembranças da esposa o invadiam sorrateiramente:

“But a sudden piece of glass on a sidewalk. Or a nickel tune in a music box. A shadow on a wall at night. And I would remember. It might happen in a street and I would cry or bang my head against a lamppost. You follow me?”
 “A piece of glass...” the boy said.
 “Anything. I would walk around and I had no power of how and when to remember her. You think you can put up a kind of shield. But remembering don’t come to a man face forward – it corners around sideways. I was at the mercy of everything I saw and heard. Suddenly instead of me combing the countryside to find her she

coisas. Mulheres? Eu tive uma porção delas. A mesma coisa. Depois de tudo, aquelas sensações soltas em mim. Eu era um homem que nunca tinha amado.

Fechou os olhos muito lentamente, e o gesto foi como a descida da cortina quando termina um ato de teatro. Quando voltou a falar, sua voz estava excitada e as palavras saíam rápidas, os lóbulos de suas orelhas grandes e soltas pareciam tremer.

– Então eu encontrei essa mulher. Eu tinha cinquenta e um anos, e ela sempre dizia que tinha trinta. Encontrei-a numa estação de trem e casamos depois de três dias. E sabe o que aconteceu? Não posso nem falar. Tudo o que eu tinha sentido se juntou, reunido nessa mulher. Não havia mais coisas soltas dentro de mim, tudo estava completo nela.

O homem parou subitamente e acariciou o nariz comprido. Depois sua voz voltou, num tom de profunda reprovação:

– Não estou explicando direito. O que aconteceu foi o seguinte. Eu trazia esses belos sentimentos e pequenos prazeres soltos dentro de mim. E aquela mulher era como se reunisse todos os pedaços da minha alma. Eu entreguei para ela esses pedaços de mim mesmo e fiquei completo. Você está entendendo agora?
 (MCCULLERS, 1993, p. 146-147)

begun to chase me around in my very soul. *She chasing me*, mind you! And in my soul.”

The boy asked finally: “What part of the country were you in then?”

“Ooh,” the man groaned. “I was a sick mortal. I was like smallpox. I confess, Son, that I boozed. I fornicated. I committed any sin that suddenly appealed to me. I am loath to confess it but I will do so. When I recall that period it is all curdled in my mind, it was so terrible.”³²⁴(MCCULLERS, 1998, p. 130)

O homem bate a cabeça no balcão e fica alguns segundos nessa posição, as mãos unidas em uma atitude de prece e o narrador relata: “The man straightened himself; he was smiling and suddenly his face was bright and tremulous and old”.³²⁵(MCCULLERS, 1998, p.130)

No quinto ano, o desconhecido diz que sua ciência começou e que houve paz. O garoto não entende e ele então lhe explica:

“It is hard to explain scientifically, Son,” he said. “I guess the logical explanation is that she and I had fled around from each other for so long that finally we just got tangled up together and lay down and quit. Peace. A queer and beautiful blankness. It was spring in Portland and the rain came every afternoon. All evening I just stayed there on my bed in the dark. And that is how this science come to me.” (...) “It is this. And listen carefully. I meditated on love and reasoned it out. I realized what is wrong with us. Men fall in love for the first time. And what do they fall in love with?”

The boy’s soft mouth was partly open and he did not answer.

“A woman,” the old man said. “Without science, with nothing to go by, they undertake the most dangerous and sacred experience in God’s earth. They fall in love with a woman. Is that correct, Son?”

“Yeah,” the boy said faintly.

“They start at the wrong end of love. They begin at the climax. Can you wonder it is so miserable? Do you know how men should love?”

The old man reached over and grasped the boy by the collar of his leather jacket. He gave him a gentle little shake and his green eyes gazed down unblinking and grave.

“Son, do you know how love should begun?”

The boy sat small and listening and still. Slowly he shook his head. The old man leaned closer and whispered:

³²⁴ Tradução: “ – Mas de repente alguma coisa como um caco de vidro encontrado na rua. Ou uma melodia trivial numa vitrola. Uma sombra na parede, à noite. E eu conseguia lembrar. Podia acontecer numa rua e eu chorava ou batia a cabeça num poste. Você está entendendo?

– Um caco de vidro... – o menino disse.

– Qualquer coisa. Eu dava voltas à toa e nunca sabia como nem quando ia me lembrar dela. Tem gente que acha que você pode se defender disso. Mas a lembrança não vem direto a um homem, vem pelos cantos, dando voltas, pelos lados. Eu fiquei à mercê de tudo o que via e ouvia. De repente, em vez de ser eu quem atravessava o país para encontrá-la, era ela quem me perseguia, dentro da minha própria alma. *Ela* me perseguindo, veja só! E na minha própria alma.

– E em que lugar do país o senhor estava naquela época?

– Ah – o homem gemeu. – Eu era um pobre doente. Era como um vírus. Eu confesso, filho, que me embebedei. Trepei. Cometi todos os pecados que de repente cruzaram meu caminho. Tenho vergonha de confessar tudo assim, mas preciso fazer isso. Quando lembro aquele tempo que foi como um pântano na minha cabeça, acho tudo terrível. (MCCULLERS, 1993, p. 148)

³²⁵ Tradução: “Depois ergueu-se; estava sorrindo e, de repente, seu rosto tornou-se radiante e trêmulo e velho”. (MCCULLERS, 1993, p. 149)

“A tree. A rock. A cloud.”³²⁶(MCCULLERS, 1998, p. 130-131)

Com a chuva ainda caindo lá fora, o homem explica sua ciência:

“The weather was like this in Portland,” he said. “At the time my science was begun. I meditated and I started very cautious. I would pick up something from the street and take it home with me. I bought a goldfish and I concentrated on the goldfish and I loved it. I graduated from one thing to another. Day by day I was getting this technique. On the road from Portland to San Diego – ”

“Aw shut up!” screamed Leo suddenly. “Shut up! Shut up!”

The old man still held the collar of the boy’s jacket; he was trembling and his face was earnest and bright and wild. “For six years now I have gone around by myself and built up my science. And now I am a master, Son. I can love anything. No longer do I have to think about it even. I see a street full of people and a beautiful light comes in me. I watch a bird in the sky. Or I meet a traveler on the road. Everything, Son. And anybody. All stranger and all loved! Do you realize what a science like mine can mean?”

The boy held himself stiffly, his hands curled tight around the counter edge. Finally he asked: “Did you ever really find that lady?”

“What? What say, Son?”

“I mean,” the boy asked timidly. “Have you fallen in love with a woman again?”

The old man loosened his grasp on the boy’s collar. He turned away and for the first time his green eyes had a vague and scattered look. He lifted the mug from the counter, drank down the yellow beer. His head was shaking slowly from side to side. Then finally he answered: “No, Son. You see that is the last step in my science. I go cautious. And I am not quite ready yet.”

“Well!” said Leo. “Well well well!”

The old man stood in the open doorway. “Remember,” he said. Framed there in the gray damp light of the early morning he looked shrunken and seedy and frail. But his smile was bright. “Remember I love you,” he said with a last nod. And the door closed quickly behind him.³²⁷(MCCULLERS, 1998, p. 131-132)

³²⁶ “– É difícil explicar cientificamente, filho – ele disse. – Acho que a explicação lógica é que ela e eu tínhamos nos perseguido durante tanto tempo que, finalmente, deixamos as nossas lembranças de lado, quietas. Paz. Um estranho e belo vazio. Era primavera em Portland, e chovia todas as tardes. Todas as tardes eu ficava na cama, no escuro. E foi assim que a ciência veio até mim. (...)”

– E foi isso. Agora escute com cuidado. Meditei muito sobre o amor e cheguei a uma conclusão. Entendi o que há de errado com a gente. Os homens se apaixonam pela primeira vez. E pelo que eles se apaixonam?

A boca macia do menino estava um pouco aberta, e ele não respondeu.

– Por uma mulher – o velho disse. – Sem ciência, sem nada que os guie, iniciam a mais perigosa e sagrada experiência nesta terra de Deus. Ele se apaixonam por uma mulher. Não é assim, filho?

– Sim. - disse o menino timidamente.

– Eles começam pelo extremo errado do amor. Eles começam pelo máximo. Sabe por que o amor é umacoisa tão infeliz? Sabe como os homens deveriam amar?

O velho estendeu a mão e pegou o menino pela gola da jaqueta de couro. Sacudiu-o devagar, e seus olhos verdes olharam para baixo, sem piscar.

– Filho, você sabe como o amor deveria começar?

O menino continuava sentado, ouvindo. Balançou lentamente a cabeça. O velho chegou mais perto e sussurrou:

– Uma árvore. Uma rocha. Uma nuvem”. (MCCULLERS, 1993, p. 150)

³²⁷ Tradução: – O tempo era assim em Portland. – o homem disse. – Quando minha ciência começou. Eu meditei e comecei com muita cautela. Apanhava qualquer objeto na rua e o levava para casa. Comprei um peixinho dourado, me concentrei nele e o amei. Eu passava aos poucos de uma coisa para outra. Dia após dia, eu aprendia essa técnica. No caminho de Portland a San Diego...

– Cale a boca! – gritou Leo de repente. – Cale a boca! Cale a boca!

O velho continuava agarrando a gola da jaqueta do menino. Ele tremia e seu rosto estava sério, iluminado e selvagem.

– Durante seis anos, andei por aí desenvolvendo minha técnica. Agora sou um mestre, filho. Eu posso amar qualquer coisa. Nem preciso pensar do que se trata. Vejo uma rua cheia de gente e uma linda luz surge dentro de mim. Vejo um pássaro no céu. Ou encontro um viajante na estrada. Todas as coisas, filho. E todo mundo. Todos os desconhecidos, todos amados. Você consegue compreender o que uma ciência como a minha significa?

O garoto ficou por muito tempo em silêncio e depois perguntou a Leo se o homem estava bêbado, Leo disse que não. Em seguida, perguntou a Leo se o homem estava drogado, e Leo também respondeu que não. O garoto pergunta então se ele é louco, se Leo acha que ele é maluco. O conto termina da seguinte maneira:

But Leo would never answer him. Leo had run a night café for fourteen years, and he held himself to be a critic of craziness. There were the town characters and also the transients who roamed in for the night. He knew the manias of all of them. But he did not want to satisfy the questions of the waiting child. He tightened his pale face and was silent.

So the boy pulled down the right flap of his helmet and as he turned to leave he made the only comment that seemed safe to him, the only remark that could not be laughed down and despised:

“He sure has done a lot of traveling.” ³²⁸(MCCULLERS, 1998, p. 132-133)

O final desse conto assemelha-se aos finais de “The Sojourner” e “A Domestic Dilemma”, um desenlace em que o tema do amor é destacado como elemento central. A compaixão e o amor ao próximo foram sugeridos na ciência do homem velho que aprende, depois de perder a esposa, a amar lugares, coisas e multidões antes de começar a amar outra mulher.

O tema do “isolamento espiritual” e das pessoas que não conseguem dar ou receber amor também está presente aqui, mas não de uma forma inteiramente melancólica. Há uma

O menino estava em pé, rígido, as mãos curvadas agarrando com força o balcão. Finalmente perguntou:

– O senhor não encontrou mais aquela senhora?

– O quê? O que foi que disse, filho?

– Eu queria saber – o menino disse timidamente – se o senhor se apaixonou por uma mulher outra vez.

O velho soltou a gola do menino. Olhou em volta pela primeira vez, e seus olhos verdes tinham uma expressão vaga, dispersa. Levantou o caneco do balcão e bebeu a cerveja dourada. Moveu a cabeça de um lado para o outro. Então, finalmente respondeu:

– Não, filho. Esse é o último degrau da minha sabedoria. Tenho que ter cautela. E ainda não estou pronto.

– Bem - disse Leo. Muito bem, muito bem.

O velho parou junto à porta de entrada.

– Lembre-se – disse. E no meio da luz cinzenta do amanhecer parecia encolhido, esfarrapado e frágil. Mas seu sorriso era luminoso. – Lembre-se de que eu o amo.

Sacudiu a cabeça pela última vez. E a porta fechou-se em silêncio atrás dele. (MCCULLERS, 1993, p.150-151)

³²⁸ Tradução: Mas Leo não respondeu. Leo tinha aquele bar noturno há catorze anos e considerava-se uma autoridade em doidos. Conhecia os tipos da cidade e também os passantes que emergiam do fundo da noite. Conhecia as manias de todos eles. Mas não quis satisfazer a curiosidade do menino. Contraíu o rosto pálido e ficou em silêncio.

Então o menino baixou o tapa-orelha direito do gorro e, quando se voltou para sair, Leo fez o único comentário que parecia seguro, a única observação que não poderia ser desprezada nem colocada em dúvida:

– Com certeza é um homem muito viajado. (MCCULLERS, 1993, p. 150-151)

saída para a solidão desse forasteiro, que é desenvolver em si mesmo a capacidade de amar e contemplar o mundo.

Girard comenta a questão do herói solitário que se junta aos outros homens e a questão do herói gregário que conquista a solidão. No caso do personagem de “A Tree. A Rock. A Cloud.”, e pensando na perspectiva da teoria mimética, eu diria que após sua esposa ter fugido com outro homem, provavelmente ele passou por um processo de muita raiva, inveja, ciúme e ressentimento, e, aos poucos, foi diluindo esses sentimentos e conquistando uma solidão mais pacífica. A raiva do possível rival com quem sua esposa fugiu foi evanescente, sua solidão passou a ser uma solidão cheia de amor pelo mundo e, aos poucos, enquanto ele segue a própria ciência de amar que ele mesmo desenvolveu, caminhando do amor aos objetos ao amor pelas pessoas, ele poderá amar os outros e ao final, até mesmo amar uma mulher.

Todas as conclusões romanescas são conversões. Ninguém pode duvidar disso. Mas será que se pode ir mais longe? Pode-se afimar que esas 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, e as que nos mostram um herói “gregário” conquistando a solidão. Os romances dostoiévskianos 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 no 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. (GIRARD, 2009, p. 328-329)

A questão das personagens *outsiders* está presente em diversos dos contos de McCullers. Na novela “The Ballad of the Sad Café”, temos o primeiro marido de Amélia Evans, Marvin Macy, apresentado como um mau-caráter que zanza pela cidade desvirginando garotas, cometendo crimes e brigando com os outros. O segundo parceiro de Amélia, o primo Lymon, aparece de repente dizendo ser seu parente, e também chega como estrangeiro na cidade. A própria Amélia é de certo modo estrangeira, pois apesar de integrada à cidade,

termina vivenciando um isolamento extremo, fechada em uma casa destruída e coberta por tábuas de madeira que um dia foi um animado café.

Em “Madame Zilensky and the King of Finland”, a personagem principal, a professora de música e compositora Madame Zilensky, também vem de fora e chega à Universidade de Ryder como professora convidada. Além disso, sua vida gira exclusivamente em torno das aulas de música e da composição de sua sinfonia, o que também reforça seu isolamento.

Em “The Sojourner”, John Ferris está de passagem pelos Estados Unidos para o funeral do pai, e de passagem na casa da ex-esposa Elizabeth, onde, durante o jantar, Elizabeth comenta ““But surely, John, you’ll be staying home one of these days before long. You are not going to be an expatriate, are you?”” E John Ferris responde: ““Expatriate,’ Ferris repeated. ‘I don’t much like the word.’ ‘What’s a better word?’ she asked. He thought for a moment. ‘Sojourner might do.’”³²⁹(MCCULLERS, 1998, p. 142)

Em “A Domestic Dilemma”, Emily muda-se com o marido e os filhos do Alabama, no Sul dos Estados Unidos, para Nova York, no Norte do país. Essa mudança a deixa deslocada, e ela acaba mergulhando no vício do álcool e causando transtorno para si mesma e para o ambiente familiar.

Em “A Tree. A Rock. A Cloud.”, o velho narrador do balcão do bar também é um forasteiro, alguém que perambulou por várias cidades à procura de sua ex-esposa e que foi assim desenvolvendo sua ciência, seu método zen de contemplação da vida e de amor aos lugares, coisas e pessoas.

A situação de forasteiros dá a esses protagonistas uma condição mais vulnerável, que já foi comentada no primeiro capítulo, quando discuto a relação entre os *outsiders* de McCullers e os *outsiders* de Girard. Vale retomar a ideia para concluirmos as semelhanças entre os autores. Em *A violência e o sagrado* Girard destaca como possíveis bodes expiatórios nas sociedades arcaicas os prisioneiros de guerra, escravos, crianças e adolescentes solteiros, indivíduos defeituosos e mesmo o rei (GIRARD, 1990, p. 24), que se diferencia dos outros por seu isolamento, por estar acima de todos e por isso mesmo também pode ser eleito como bode expiatório.

Tais figuras detectadas por Girard estão todas ocupando essa posição ambivalente de *outsider* e *insider*, de alguém que ao mesmo tempo pertence a determinada comunidade e também não possui com seus integrantes um vínculo mais forte, o que pode potencialmente

³²⁹ Tradução: “Mas claro que um dia desses você volta para casa, John. Não vai se tornar um desses expatriados, não é? – Expatriado – repetiu Ferris. – Não gosto muito dessa palavra. – Existe outra melhor? – ela perguntou. Ele pensou um pouco. – ‘Transeunte, talvez.’” (MCCULLERS, 1993, p. 119)

contribuir para que essa figura seja alvo de violência, escolhida como bode expiatório de um grupo maior (seus familiares, seus vizinhos ou mesmo a cidade inteira) por não possuir ninguém que vingaria sua morte e que instalaria um novo ciclo de violência e por isso poder ser assassinado sem provocar com sua morte um novo ciclo de violência. Essa fragilidade do bode expiatório, que ora possui qualidades a mais do que os outros (como os bons alunos, as pessoas sociáveis, talentosas, as mulheres e homens muito bonitos) ora possui defeitos, estigmas, marcas que podem classificá-lo como alguém que tem menos do que os outros, que não está muito bem integrado ao grupo, é muito flagrante nas histórias de Carson McCullers.

As histórias de McCullers estão cheias de *outsiders*, personagens extremamente solitárias (Frances Bienchen em “Wunderkind”, Madame Zilensky em “Madame Zilensky and the King of Finland”, Emily ou Martin em “A Domestic Dilemma”), adolescentes *tomboys*, figuras deslocadas em suas famílias, longe de sua cidade natal (John Ferris em “The Sojourner”, Emily em “A Domestic Dilemma”) e deslocadas face as expectativas sociais reservadas a elas (Miss Amelia, em “The Ballad of the Sad Café”).

Assim, tanto Girard quando Carson McCullers se preocuparam com as vítimas em seus escritos. E, neste momento, já podemos apontar que destacar pessoas que estão em uma situação de fragilidade dialoga com o discurso da doutrina cristã. Jesus conversava com os pobres, os pescadores, os trabalhadores e trabalhadoras, os comerciantes, curava pessoas cegas, doentes, caminhava entre os necessitados e os desfavorecidos.

Carson McCullers e Girard possuem laços com religiões cristãs, McCullers participou da vida na igreja Batista quando adolescente e Girard converteu-se à fé católica já adulto durante suas pesquisas. Assim, a preocupação com os pobres, necessitados, estrangeiros, *outsiders*, da parte desses autores está relacionada com uma atenção aos desfavorecidos que vem do discurso cristão, que prega, por exemplo, o cuidado com crianças e viúvas. Ao mesmo tempo, a percepção da própria violência e da violência dos outros, ou seja, do lado desagradador do mimetismo, também faz os temas como compaixão, arrependimento e fraternidade retornarem.

É interessante observar como os dois protagonistas-narradores de McCullers, Madame Zilensky com suas histórias sobre safáris na África de “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia” e esse desconhecido que afoga suas mágoas enquanto descreve uma nova ciência de amar para um garoto no balcão de um bar em “A Tree. A Rock. A Cloud.” compartilham o mesmo sentimento de solidão. E isso nos faz pensar até quando a própria autora também não era atravessada por esse sentimento em sua vida pessoal e social. O fato de criar personagens contadores de histórias, extremamente solitários, que buscam a excelência artística (Madame

Zilensky com a composição de sua sinfonia) e o amor a todas as coisas (o desconhecido de “A Tree, A Rock, A Cloud”) sugere uma busca do *Outro* através de narrativas sobre a amizade, a fraternidade e o amor. Teria a escrita não só um poder de conversão e de conhecimento do outro, mas também um poder curativo (de remédio) à maneira do *pharmakós* de Derrida?

Acredito que sim. A perspectiva girardiana traz conclusões que entrelaçam criação literária e religiosidade cristã de forma bastante marcante e significativa. O romancista, como Girard explicita, atinge a forma romanesca de seu romance porque supera o próprio orgulho e reconhece seu modelo/mediador como um próximo, não mais como um rival. De modo análogo, o viajante de “A Tree, A Rock, A Cloud” consegue amar o garoto do balcão e contar sua história pessoal trágica sem ser assolado pela vaidade, como provavelmente aconteceu antigamente.

(...) 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 estará 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 Dostoiévski 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. (GIRARD, 2009, p. 332-333)

É muito interessante como Girard consegue, no final de *Mentira romântica*, entrelaçar literatura e textos judaico-cristãos. Na passagem a seguir, ele explica as palavras de Flaubert, “*Madame Bovary c’est moi!*”, de acordo com todas as suas reflexões anteriores, reforçando novamente a concepção de que vencendo o próprio orgulho e a rivalidade com o mediador, o romancista pode criar uma grande obra literária, uma obra romanesca, pois as barreiras entre o eu e o *Outro* são rompidas.

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 Dostoiévski. 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 acercar. 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 fruto de uma síntese entre as duas metades da existência que o orgulho quase sempre consegue manter separadas. (GIRARD, 2009, p. 333)

É tão interessante investigar como essa aguda consciência sobre o fazer literário e sobre as relações humanas esteve presente em Carson McCullers, não só em seus contos, mas também em seus poemas e romances. Agora, neste momento final em que as pontas foram entrelaçadas, podemos destacar o último parágrafo do primeiro romance de McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, e identificar perfeitamente uma intuição romanesca na figura do dono do New York Café, o personagem Biff Brannon:

The silence in the room was deep as the night itself. Biff stood transfixed, lost in his meditations. Then suddenly he felt a quickening in him. His heart turned and he leaned his back against the counter for support. For in a swift radiance of illumination he saw a glimpse of human struggle and of valor. Of the endless fluid passage of humanity through endless time. And of those who labor and of those who – one word – love. His soul expanded. But for a moment only. For in him he felt a warning, a shaft of terror. Between the two worlds he was suspended. He saw that he was looking at his own face in the counter glass before him. Sweat glistened on his temples and his face was contorted. One eye was opened wider than the other. The left eye delved narrowly into the past while the right gazed wide and affrightened into a future of blackness, error, and ruin. And he was suspended between radiance and darkness. Between bitter irony and faith. Sharply he turned away.

‘Louis!’ he called. ‘Louis! Louis!’

Again there was no answer. But, mothergod, was he a sensible man or was he not? And how could this terror throttle him like this when he didn’t even know what caused it? And would he just stand there like a jittery ninny or would he pull himself together and be reasonable? For after all *was* he a sensible man or was he not? Biff wet his handkerchief beneath the water tap and patted his drawn, tense face. Somehow he remembered that the awning had not yet been raised. As he went to the door his walk gained steadiness. And when at last he was inside again he composed himself soberly to await the morning sun.³³⁰(MCCULLERS, 2001, p. 306)

³³⁰ Tradução: O silêncio no salão era tão profundo quanto o da própria madrugada. Biff estava imóvel, perdido em seus pensamentos. Então, de repente, sentiu uma espécie de agitação por dentro. Seu coração começou a bater descompassado e ele se encostou no balcão para se equilibrar. Pois, num breve lampejo de iluminação, ele teve um vislumbre da luta e da bravura humanas. Da fluida e interminável passagem da espécie humana pelo infundável curso do tempo. E daqueles que trabalham e daqueles que – numa palavra – amam. Sua alma se expandiu. Mas foi só por um momento. Pois logo ele também sentiu uma espécie de mau augúrio, uma pontada de terror. Era como se estivesse suspenso entre dois mundos. Percebeu que estava olhando para seu próprio rosto no espelho à sua frente. Gotas de suor cintilavam em suas têmporas e seu rosto estava contorcido. Um olho estava mais aberto do que o outro. O esquerdo sondava estreita e intensamente o passado, enquanto o direito fitava arregalado e amedrontado um futuro de trevas, erros e ruína. Ele estava suspenso entre a luz e a escuridão. Entre a amarga ironia e a fé. Bruscamnte, virou o rosto.

3.9.1 A imaginação e a literatura: criar mundos

É evidente que o exercício imaginativo da criação literária tem um poder de levar-nos não só a imaginar mundos, mas a criá-los, não só no território da escrita, mas também no território da vida diária. Em *The Member of the Wedding* (1946),³³¹ romance que ao lado de *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* (1943), como dissemos, é uma das obras mais elogiadas de McCullers, a escritora coloca os três personagens principais, a adolescente Frankie Adams, a empregada doméstica da casa de Frankie, a simpática viúva Berenice Sadie Brown, e o pequeno e adorável John Henry West, primo em segundo grau de Frankie, de apenas seis anos, conversando sobre as criações de Deus.

Imaginar pessoas mudando de gênero, nos anos 1940, não tinha a mesma conotação ou a mesma cadeia de significados do século vinte e um. Agora, em 2019, as transições para mudança de sexo, adoção de nome social e demais questões, como avaliação médica e psiquiátrica e direitos de autoproclamar sua identidade de gênero, estão na pauta de projetos a serem votados na Câmara de Deputados, no Senado e no Congresso do Brasil. Para além das polêmicas e discussões extremamente necessárias sobre o assunto, vejo o trecho a seguir como um exercício de imaginação que sintetiza o poder da ficção: criar mundos possíveis. E, paralelamente, as propostas de Frankie esbarram nas opiniões de Berenice, mostrando-nos como os debates sobre o gênero ainda estão, de certa forma, vivendo os mesmos conflitos de mentalidades e concepções em torno do masculino e do feminino que eram vigentes em 1940.

Considerando a violência mimética que atravessa a vida de todos e que afetou McCullers em sua vida pública e pessoal, as experiências dolorosas vividas por McCullers em seu relacionamento com Reeves, a dureza das críticas que recebeu de críticos de seu tempo e os desafios que McCullers enfrentou ao recusar a imagem de *Southern Lady* e escolher roupas vistas como socialmente masculinas, e hábitos como beber e fumar, reimaginar as criações de

“Louis!”, gritou. “Louis! Louis!”

Mais uma vez não houve resposta. Mas, mãe do céu, ele era ou não era um homem sensato? E como podia deixar que aquele terror o sufocasse daquele jeito quando nem sequer sabia o que o tinha provocado? Ele ia ficar ali feito um bobalhão medroso ou parar com aquele faniquito e ser razoável? Porque afinal ele era um homem sensato, ou não era? Biff molhou o lenço na água da torneira e passou em seu rosto tenso e contraído. De alguma forma, lembrou que o toldo ainda não tinha sido aberto. Enquanto caminhava em direção à porta, seu andar foi aos poucos adquirindo firmeza. E, quando enfim retornou ao restaurante, recompôs-se sobriamente para esperar pelo sol da manhã. (MCCULLERS, 2007, p. 452-453)

³³¹ *The Member of the Wedding* (1946) foi traduzido para o português por Sonia Coutinho como *A sócia do casamento* (Círculo do Livro, 1993)

Deus e dos homens orienta a consciência de seus leitores e leitoras para novos mundos possíveis dentro e fora do texto, mundos em que podemos perceber a prevalência de uma *mimesis pacífica* e não mais a amarga rivalidade mimética que, para as mulheres, e particularmente como escolhemos frisar aqui, para as *mulheres artistas*, podem ter efeitos devastadores e fatais.

Vejamos então como os três protagonistas de *The Member of the Wedding* imaginam e reimaginam o mundo e as criações de Deus e dos homens, tendo em vista a presença da *mimesis pacífica* e a vontade de poder habitar, vestir e intercambiar o feminino e o masculino sem fixar uma visão essencialista sobre essas categorias:

When they began the second round of that last dinner, it was past five o'clock, and nearing twilight. It was the time of afternoon when in the old days, sitting with the red cards at the table, they would sometimes begin to criticize the Creator. They would judge the work of God, and mention the ways how they would improve the world. And Holy Lord God John Henry's voice would rise up happy and high and strange, and his world was a mixture of delicious and freak, and he did not think in global terms: the sudden long arm that could stretch from here to California, chocolate dirt and rains of lemonade, the extra eye seeing a thousand miles, a hinged tail that could be let down as a kind of prop to sit on when you wish to rest, the candy flowers.

But the world of the Holy Lord God Berenice Sadie Brown was a different world, and it was round and just and reasonable. (...)

No war, said Berenice. No stiff corpses hanging from the Europe trees and no Jews murdered anywhere. No war, and the young boys leaving home in army suits, and no wild cruel Germans and Japanese. No war in the whole world, but peace in all countries everywhere. Also, no starving. To begin with, the real Lord God had made free air and free rain and free dirt for the benefit of all. There would be free food for every human mouth, free meals and two pounds of fatback a week, and after that each able-bodied person would work for whatever else he wished to eat or own. No killed Jews and no hurt colored people. No war and no hunger in the world. And, finally, Ludie Freeman would be alive.

The world of Berenice was a round world, and the old Frankie would listen to the strong deep singing voice, and she would agree with Berenice. But the old Frankie's world was the best of the three worlds. She agreed with Berenice about the main laws of her creation, but she added many things: an aeroplane and a motorcycle to each person, a world club with certificate and badges, and a better law of gravity. She did not completely agree with Berenice about the war, and sometimes she said she would have one War Island in the world where those who wanted to could go, and fight or donate blood, and she might go for a while as a WAC in the Air Corps. She also changed the seasons, leaving out summer altogether, and adding much snow. She planned it so that people could instantly change back and forth from boys to girls whichever way they felt like and wanted. But Berenice would argue with her about this, insisting that the law of human sex was exactly right just as it was and could in no way be improved. And then John Henry West would very likely add his two cents' worth about this time, and think that people ought to be half boy and half girl, and when the old Frankie threatened to take him to the Fair and sell him to the Freak Pavilion, he would only close his eyes and smile.

So the three of them would sit there at the kitchen table and criticize the Creator and the work of God. Sometimes their voices crossed and the three worlds twisted. The Holy Lord God John Henry West. The Holy Lord God Berenice Sadie Brown. The

Holy Lord God Frankie Adams. *The Worlds at the end of the long stale afternoons.* (MCCULLERS, 2001, p. 546-547)³³²

Alguns leitores poderiam enxergar aqui uma defesa velada da “ideologia de gênero”. De minha parte, não teria como começar a discussão sobre o problema de gênero a essa altura das reflexões propostas nesta pesquisa, pois trata-se de um problema vasto e ao mesmo tempo cheio de contextos e especificidades, que causa discussões extremadas, conflitos verbais e físicos e polêmicas justificadas e injustificadas. Convido os leitores não a ignorar as discussões de gênero que são importantes e estão na pauta do Senado brasileiro, mas aqui, voltando à teoria mimética, vejo a mimesis pacífica norteando a imaginação dos personagens de McCullers. John Henry West, com apenas seis anos, quer uma chuva de limonada, uma terra de chocolate, um braço que se estica até a Califórnia. Berenice Sadie Brown já quer um mundo livre dos conflitos miméticos e da violência que eles engendram, sem guerra, fome, linchamentos, exércitos, (“Nada de judeus mortos nem de negros humilhados”)

³³² Quando iniciaram o segundo turno daquele último almoço, passava das cinco horas e começava a escurecer. Era a hora da tarde em que, nos velhos tempos, sentados à mesa, com as cartas vermelhas do baralho, algumas vezes começavam a criticar o Criador. Julgavam o trabalho de Deus e mencionavam as maneiras como aperfeiçoariam o mundo. E a voz de deus todo-poderoso de John Henry se elevava, feliz, esganiçada e estranha; seu mundo era uma mistura de delícias e aberrações, ele não pensava em termos globais: o braço repentinamente longo que podia espichar-se até a Califórnia, a terra de chocolate e as chuvas de limonada, o olho extra capaz de ver a uma distância de dois mil quilômetros e uma cauda com dobradiça, que podia ser baixada como uma espécie de suporte, para que as pessoas se sentassem quando quisessem descansar e as flores de açúcar-cande.

Já o mundo do deus todo-poderoso Berenice Sadie Brown era um mundo diferente, redondo, justo e sensato. (...)

Nada de guerra, disse Berenice. Nada de cadáveres rígidos pendurados nas árvores da Europa, nem de judeus assassinados, em lugar nenhum. Nada de guerra, com os rapazes partindo de casa fardados, e nada de alemães e japoneses selvagens e cruéis. Nada de guerra, no mundo inteiro, mas paz em todos os países, em toda parte. Também nada de fome. O verdadeiro Deus Todo-Poderoso fizera o ar grátis, a chuva grátis e a terra grátis, para o bem de todos. Haveria comida grátis para todas as bocas humanas, refeições grátis e um quilo de gordura por semana; além disso, cada pessoa com saúde teria que trabalhar para conseguir qualquer outra coisa que desejasse comer ou possuir. Nada de judeus mortos nem de negros humilhados. Nada de guerra nem fome no mundo. E, por último, Ludie Freeman estaria vivo.

O mundo de Berenice era um mundo redondo, e a velha Frankie escutava a forte voz sombria, cantante, concordando com Berenice. Mas o mundo da velha Frankie era o melhor de todos os três mundos. Concordava com Berenice quanto às principais leis da criação dela, mas acrescentava muitas coisas: um avião e uma motocicleta para cada pessoa, um clube mundial com certificados e insígnias, e uma lei da gravidade melhor. Não concordava inteiramente com Berenice quanto à guerra, e, algumas vezes, dizia que colocaria uma ilha da Guerra no mundo, para onde as pessoas pudessem ir, se desejassem, a fim de lutar ou doar sangue, e aonde ela talvez fosse, por algum tempo, como parte da Companhia Feminina do Exército na força aérea. Também mudaria as estações, tirando o verão e acrescentando muita neve. Fez planos para as pessoas poderem no mesmo instante se transformar de meninos em meninas, e vice-versa, todas as vezes que tivessem vontade. Mas Berenice argumentava com ela quanto a isso, insistindo que a lei do sexo humano estava perfeitamente correta do jeito que era, e não poderia ser melhorada de maneira alguma. John Henry West, a essa altura, não deixava de dar sua opinião, achando que as pessoas deviam ser metade menino e metade menina, e, quando a velha Frankie ameaçava levá-lo para a feira e vendê-lo ao Pavilhão dos Monstros, só fechava os olhos e sorria.

Então, os três ficavam sentados ali, à mesa da cozinha, e criticavam o Criador e o trabalho de Deus. Algumas vezes, suas vozes cruzavam-se e os três mundos se entrelaçavam. O deus todo-poderoso John Henry West. O deus todo-poderoso Berenice Sadie Brown. O deus todo-poderoso Frankie Adams. Os mundos, no fim de longas tardes ociosas. (MCCULLERS, 1993, p. 93-94)

(MCCULLERS, 1993, p. 94), ou seja, nada de bodes expiatórios sociais sendo mortos injustamente. Berenice, como viúva, também quer seu ex-marido de volta à vida, Ludie Freeman estaria vivo em seu mundo perfeito.

Frankie Adams não exclui a guerra do mundo, mas separa uma ilha para quem quisesse participar dela ou doar sangue, e faz planos para que as mulheres pudessem se transformar de meninos em meninas e vice-versa. Sonhar essa possibilidade de intercâmbio, longe de representar um atentado à família, como muitos poderiam pensar, reflete a meu ver a ambivalência desses constructos sociais e a presença do masculino e do feminino em cada um de nós. Se Berenice sugere, talvez representando uma voz mais tradicional, que a lei do sexo humano estava perfeitamente correta do jeito que estava, e não podia ser melhorada, Jonh Henry imagina que as pessoas deviam ser metade menino e metade menina, o que sugere uma fusão e integração, bem afeita às reflexões junguianas sobre a *anima* e o *animus*. Sabemos que, socialmente, a não-integração do feminino e o desprezo pelo feminino têm um custo alto demais para o bem-estar e a vida das mulheres e dos homossexuais, e mesmo para o bem-estar dos homens heterossexuais, que precisam sustentar esse mito de superioridade a todo custo, como bem explica Virginia Woolf em *A Room of One's Own*. Quando John Henry imagina as pessoas metade menino e metade menina, Frankie brinca com ele, ameaçando levá-lo para a feira e vendê-lo ao Pavilhão dos Monstros.

Essa ameaça de ser considerado um monstro, um *freak*, paira sobre todos nós, já que todos podemos ser, além perseguidores, perseguidos como bodes expiatórios. Mas, para as mulheres e homossexuais e para toda a comunidade LGBT e todas as pessoas que desafiam as normas sociais e expectativas heteronormativas e de gênero, a situação é especialmente dramática. Carregar um sinal vitimário na pele, como no caso dos negros, ou uma marca socialmente vista como sinal de inferioridade como as mulheres homossexuais (muitas vezes acusadas de “pouco femininas” ou “masculinizadas”) e os homens homossexuais (muitas vezes considerados “efeminados”) desdobra-se em uma potencial vulnerabilidade e em fonte de sofrimento e de conflitos e tem consequências perigosas e até fatais para esses grupos.

O exercício da alteridade, diante de nossa violência, impõe-se como o exercício fundamental de cada um. Não por acaso, os mandamentos bíblicos insistem no amor a Deus sobre todas as coisas e no amor ao próximo como a ti mesmo, sugerindo a união fraterna impossível face à violência mimética, mas possível através de uma compreensão dos problemas e consequências sombrias do mimetismo e de um compromisso pessoal rumo à mimesis pacífica. Nesse sentido, Girard foi capaz de um gesto brilhante ao formular sua hipótese mimética. Girard captou as expressões da rivalidade mimética na literatura, nos

estudos antropológicos, nas discussões da psicologia, nos textos bíblicos. O pensador francês relacionou a percepção do mimetismo por determinados escritores em sua vida pessoal e sua representação nos romances modernos (*Dostoiévski: do duplo à unidade, Mentira romântica e verdade romanesca*). Girard destacou a rivalidade mimética nas relações comunitárias (*A violência e o sagrado*), nas relações entre casais, alunos e professores, sádicos e masoquistas (*Coisas ocultas desde a fundação do mundo*) e investigou até mesmo o mimetismo entre as nações, em um nível geopolítico e suas conseqüências (*Rematar Clausewitz: além da guerra*)

Há um profundo e espesso conjunto de experiências violentas vivenciado por pessoas que fogem às normas sociais e aos padrões que fixam o homem heterossexual como modelo. Essa construção tem conseqüências graves e foi sentida por Carson McCullers ao longo de sua vida. A literatura de McCullers e a compaixão evidente que ela reserva a personagens desviantes, *outsiders*, *outcasts* e *freaks* não passa despercebida. Através desse apoio aberto a esses potenciais bodes expiatórios da cultura, McCullers promove um suave processo de cumplicidade, compaixão e fratria, o que nos remete ao poder que a literatura e o ato de escrever têm não só de imaginar e propor mundos, mas de curar feridas e sofrimentos (tenham eles sido produzidos por nós mesmos ou pelos outros) e propor vias pacíficas de convivência.

CONCLUSÃO: A INTELIGÊNCIA DA VÍTIMA EM CARSON MCCULLERS

Neste trabalho, ao invés de analisar a ficção de Carson McCullers fixando para a autora rótulos de “gênio”, “prodígio”, “escritora sulista”, “escritora gótica”, “escritora feminista”, “escritora *queer*” ou de “escritora menor”, como fizeram alguns críticos de seu tempo, propus uma leitura das obras da autora *orientada* pela teoria mimética, o que me levou a fixar para a autora um rótulo (outro!), talvez menos redutor, o de “escritora *romanesca*”.

Esta perspectiva crítica trouxe a possibilidade de criar conversas com diferentes críticos e teóricos que também dialogaram com Girard e traçar paralelos entre suas abordagens e as análises literárias aqui propostas. A teoria mimética, afinal, tornou possível, como propus na hipótese desta pesquisa, aproximar Carson McCullers dos escritores romanescos, segundo Girard, os grandes escritores, e de escritores modernos estudados por William Johnsen, como Henrik Ibsen, James Joyce e Virginia Woolf, escritores sensíveis à violência humana evidenciada particularmente em processos que Girard chama de miméticos e em gestos de acusação, perseguição e assassinato (simbólicos ou físicos) de inocentes.³³³

Girard percebeu que Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust, Balzac, Dostoiévski, Camus e Shakespeare poderiam ser reunidos em um grupo dos grandes escritores modernos (segundo Girard, os escritores *romanescos*) porque investigaram, em seus romances, conflitos, competições e tensões entre os protagonistas que se espelhavam uns nos outros. Os escritores romanescos perceberam a função crucial do modelo nas atitudes e sentimentos desses heróis e anti-heróis de romances. Esse espelhamento entre sujeitos e modelos, foi explicado pelo pensador francês por meio do termo *desejo mimético*, mostrando que longe de possuir um desejo independente e original, nós possuímos um desejo sugestionado pela influência de terceiros, estejam esses modelos próximos (*mediação interna*) ou distantes (*mediação externa*).

Essa influência de um *Outro* que sugere a nós objetos de desejo pode provocar conflitos (rivalidade mimética) já que passamos, devido a um efeito da admiração pelo modelo, a desejar os mesmos objetos que ele deseja (*mimesis de apropriação*), enxergando-o

³³³ William Johnsen, em *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf* (2011) comenta em seu prefácio: “Assim como René Girard, os autores modernos são fascinados pelos mitos e pelos rituais primitivos. Assim como Girard e como Frye, Henrik Ibsen, James Joyce e Virginia Woolf (para ficar apenas com os autores discutidos neste livro) tornaram-se antropólogos no início de suas carreiras de escritores por estarem impressionados com os padrões recorrentes (até banais) do conflito humano primitivo que se podia enxergar na cultura moderna. (...) As obras de Ibsen, de Joyce e de Woolf se assemelham entre si porque são provocadas por sinais localmente recorrentes de uma crise sacrificial, de um surto de violência mimética que não pode ser resolvido pela atribuição da culpa a um terceiro. (JOHNSEN, 2011, p. 25)

como modelo-obstáculo e depois como rival, sem perceber esse espelhamento e caminhando para potenciais disputas pelos mesmos objetos que o modelo deseja ou já possui, seja esse objeto o afeto de uma mulher, uma edição rara de um livro, um convite para uma festa ou a fama e o prestígio social dentro de um grupo. A resolução dessa violência latente instaurada entre sujeito e modelo muitas vezes encontra uma válvula de escape injusta e equivocada, quando o sujeito dirige sua violência para uma vítima que não tem relação com o conflito entre ele e o modelo. Essa vítima é chamada de *bode expiatório*.

Em um nível grave e extremo, o desejo mimético pode ainda impulsionar um sujeito a desejar *ser quem seu modelo é (desejo metafísico)*, pois, neste caso, a falta ontológica que todos possuímos parece como que ampliada e o sujeito passa a uma busca desmedida para tentar transformar-se no *Outro* (seu modelo/mediador). O conto “Who Has Seen the Wind?” ilustra esse processo, mostrando a atormentada vida de Ken Harris, um escritor que ao invés de imitar o estilo, a técnica e os recursos literários de Thomas Wolfe, imita o hábito de Wolfe de escrever de pé na frente de uma geladeira, como se, dessa maneira, pudesse escrever tão bem quanto ele. Para Girard, os escritores *romanescos* destacam a presença do modelo/mediador em suas narrativas, descrevem os sentimentos e confabulações, os delírios e ódios secretos que cada protagonista cultiva por seu modelo e sugerem saídas para além da rivalidade mimética, do orgulho, da vingança, do ressentimento, da inveja, do rancor, do ciúme e do revide.

É possível amar e odiar a mesma pessoa alternadamente, em diferentes gradações: odiando por alguns segundos um motorista lento que está à nossa frente, ou odiando por muitos anos o próprio irmão. A gama de gradações dos sentimentos e das inversões da mediação é quase infinita, mas o mecanismo é o mesmo: elegemos modelos, criamos para eles altares e homenagens, atribuímos a eles qualidades sublimes e podemos, no minuto seguinte, erigir tribunais de inquisição, condená-los severamente em nossa consciência ou até publicamente, como se eles fossem nossos piores criminosos, mas por motivos fúteis e fantasiosos, expectativas frustradas, distorções de percepção e de julgamento. E porque, afinal, temos uma trava no olho, mas apontamos para o cisco dos outros.

O tema central desse processo é a violência inscrita em cada um de nós (*interdividual*) e em cada grupo humano (que fomenta a potencial violência social endógena), no sentido de que há sérios riscos de um sujeito passar da intensa admiração por seu modelo a sentimentos baixos de inveja, rancor, ressentimento, vingança, ciúme, raiva, ódio e desprezo que podem provocar diversos estragos: desde atitudes negativas e agressivas, como brigas, discussões,

fofocas e crises de ciúme, até ações criminosas, como o assédio moral, o assédio sexual, a violência psicológica e física e o assassinato psíquico ou físico de uma vítima inocente.

Ao conhecer o estudo de William Johnsen sobre Virginia Woolf, não aprendi apenas como um crítico literário pode orientar sua análise literária pela teoria mimética, mas percebi que a teoria mimética, ao ser conhecida e introjetada, pode fazer o crítico literário adquirir um olhar sensível ao tipo de consciência que um escritor possui sobre a violência humana entendida nos termos girardianos (tanto no escopo das relações sociais, das relações de classe e das relações de poder, quanto no espectro das relações íntimas entre os personagens).

O crítico literário que conhece o pensamento de Girard pode perceber 1) os *insights* antropológicos que o escritor romanesco teve a respeito de seu tempo e das dinâmicas das relações sociais neles inscritas, 2) como o escritor romanesco retrata as relações interpessoais travadas nos ambientes que esse escritor frequenta ou conhece, como foi o caso de Proust, que descreve o esnobismo e 3) conhecendo a biografia do escritor estudado, este crítico pode especular e traçar relações entre vida e obra, observando dramas vividos pelo escritor romanesco e como esses dramas podem estar de forma lúdica, inexata, não-litera, indireta, cifrada (ou até mesmo de forma livre e bem humorada) inscritos nas histórias que esse escritor inventa ou nos conflitos que ele decide iluminar. O estudo de Girard sobre Dostoiévski em *Dostoiévski: do duplo à unidade* exemplifica esse método.

A impressionante progressão que Woolf cria na consciência de suas personagens, que cada vez tornam-se mais conscientes do problema da mediação e das rivalidades humanas em *To the Lighthouse* (conforme discute William Johnsen), é altamente rica porque reflete não só o esforço romanesco de Woolf em tornar-se esse tipo de escritora-antropóloga que percebe o mimetismo e suas conseqüências nas relações familiares e amorosas (entre pais e filhos, pais e filhas, entre casais), como reflete um conhecimento (sobre as relações humanas e sobre caracteres do nosso psiquismo) que pode ser passado para seus leitores, transmitido, captado por eles. Refiro-me aqui a um conhecimento sobre como nós agimos, e sobre como podemos atenuar nossos impulsos e pensamentos destrutivos através de uma lenta percepção (a conversão não estritamente religiosa de que fala João Cezar de Castro Rocha em *Mentira Romântica*) e de uma reconciliação com o Outro (chamada na perspectiva girardiana de conversão e por James Alison de *mímesis pacífica*) como ocorre em *Miss Dalloway* com Clarice e em *To the Lighthouse*. Mas isso não é tudo.

William Johnsen ainda esclarece detalhadamente como a teorização de Woolf sobre o feminismo implica a rivalidade mimética em *A Room of One's Own* e em *Three Guineas*, o que aguçou minha atenção para considerar a consciência *feminista e mimética* (e, por que não,

mesmo que informalmente e não de forma tão estrita, *crístã?*) que poderia estar em processo de elaboração e sedimentação na ficção de McCullers. Afinal, tratava-se de uma *escritora*, o que implica considerar a perspectiva feminina intrínseca às histórias de McCullers. Se diversas teóricas feministas ao longo do século XX estudaram sua ficção, não foi sem motivo. Seus textos problematizam a rivalidade mimética entre variados protagonistas, e também a rivalidade mimética *sob a perspectiva de uma mulher artista* que passou anos de sua vida enfrentando toda a sorte de doenças, vivendo repetidos conflitos com seu marido, conquistando seu espaço de escritora entre os autores da *renascença sulista*, apaixonando-se por escritoras, desafiando papéis de gênero socialmente estabelecidos, passando até mesmo por uma ameaça telefônica da Ku Klux Klan após a escrita de seu primeiro romance, sofrendo com a severidade, a insensibilidade e o machismo de diversos críticos, desbravando a intelectualidade nova iorquina e esforçando-se para manter alta qualidade literária a cada obra escrita e publicada.

Dizer que somos atravessados pela violência seria equivocado, pois a violência seria o sujeito da ação. Somos nós, cada um de nós, os sujeitos aberta e secretamente violentos, e administrar esse potencial violento pode ser mais fácil se conhecermos os mecanismos psíquicos que engendram nosso ímpeto agressivo. Por um lado, a teoria mimética nos ajuda a compreender nossos comportamentos agressivos subterrâneos ou expostos, e por outro lado, um evidente diálogo com os textos bíblicos se desdobrou não apenas da terceira intuição de Girard (após o pensador ter descrito o desejo mimético e o mecanismo do bode expiatório e perceber que a religião cristã se diferenciava do mito porque não culpava as vítimas, mas revelava sua inocência), mas das vivências de personagens e dos escritores romanescos.

A religião cristã, neste trabalho, não entra como uma ideologia atrás da porta, ou um discurso velado, não precisa ser defendida subliminarmente. Os textos bíblicos lidos à maneira girardiana de *Eu via Satanás cair como um relâmpago* aparecem como uma educação contra a rivalidade, uma consciência que pode ser apreendida e beneficiar crentes e ateus em seus relacionamentos *intividuais*. Neste ponto, James Alison consegue amalgamar experiência de vida e doutrina cristã quando traça seu diálogo com Girard entrelaçando o pecado original (e a má compreensão do mesmo) com suas vivências, expectativas, sentimentos e dúvidas como homossexual, e propondo a intuição de que havia um caminho a ser seguido e compreendido no Evanvelho de Mateus quando se diz: “Porque olhas a palha que está no olho do teu irmão e não vês a trave que está no teu? (Mt, 7:3) e “Hipócrita! Tira primeiro a trave de teu olho e assim verás para tirar a palha do olho do teu irmão” (Mt, 7:5)

James Alison, em seu diálogo com Girard, traz a expressão “inteligência da vítima” para abordar os momentos de consciência das rivalidades miméticas, quando percebemos que estamos fazendo o papel de perseguidor ou de vítima expiatória. A questão é flagrante em “Sucker”, pois podemos interpretar a narrativa contada por Pete também como um exame de consciência e um reconhecimento de que ele perseguiu o irmão e descontou o desprezo que recebeu de Mabel em Richard/Sucker. A situação curiosamente se inverte, pois Pete termina angustiada por uma reconciliação que não acontece, o que sensibiliza também o leitor sobre o tema do arrependimento e sobre a necessidade de perdoar.

O conto “Wunderkind” mostra uma aluna sofrendo um processo avassalador por parte de seus professores. Frances tem sua confiança e performance abaladas ao ponto de escolher simplesmente fugir. Trata-se de uma *aluna* perseguida, o que traz a problemática do gênero para a reflexão. Se toda a problemática de aprendizado, reconhecimento dos professores, reconhecimento público, sucesso, já carrega um potencial de rivalidade muito alto, implicando por exemplo esnobismo, vaidade, orgulho, competição, conflitos entre sujeitos e modelos, professores com medo de serem suplantados, fã a um passo de mergulhar no desejo metafísico ou escritores vítimas do desejo metafísico e da força circular do orgulho, ao adicionarmos a perspectiva de gênero ao problema, podemos reler esse tipo de situação dentro de um conflito que é sim mimético, mas que é também gendrado, e que por isso implica a violência masculina contra as mulheres em nível público e privado.

Em “Instant of the Hour After” e “Who Has Seen the Wind?” a intersecção entre violência mimética e estudos de gênero torna-se clara, bem como a presença do desejo metafísico.

Em “The Sojourner”, John Ferris aprende com seu modelo, “contagiado” pelo ambiente familiar amoroso de sua ex-esposa Elizabeth, e sua branda inveja transforma-se na decisão de reforçar os encontros com Valentim, filho de sua namorada Jeannine em um momento em que Ferris perde o pai e começa a aproximar-se da figura e do comportamento de um pai em relação a Valentim. A influência de Elizabeth e de sua família harmonizada, ao invés de lançar John Ferris no subsolo da inveja, do ciúme e do orgulho é sentida e apreendida não só como desconforto mas como aprendizado e oportunidade de mimetizar relações afetuosas.

Em “A Domestic Dilemma”, Martin perdoa todas as falhas de sua esposa Emily, que envolvida no alcoolismo, traz preocupações e falta de segurança para sua família.

Em “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”, o sr. Brook retrocede em sua acareação sobre as mentiras da professora ao notar seu olhar de horror, e aceita entrar no jogo de suas histórias, assim como nós, leitores, aceitamos entrar nas narrativas de McCullers.

Por fim, em “A tree, A rock, A cloud”, o protagonista é um contador de histórias que inventa sua própria ciência de amar, arrematando as pontas soltas e os mistérios da contística de McCullers no mesmo espectro de mimesis pacífica, inteligência da vítima, compaixão e fratria.

Girard viu no desejo mimético, no mecanismo do bode expiatório e na relação entre a religião e a fundação da cultura uma teoria para compreendermos os conflitos humanos, e enxergou nos romances modernos a ilustração de processos miméticos. Para Girard, Dostoiévski e Shakespeare levaram a percepção do desejo mimético e da rivalidade mimética a níveis extremamente sofisticados.

Nesta tese, procurei investigar o quanto uma jovem escritora sulista de classe média poderia ter captado aspectos desse processo em sua ficção, usando as ferramentas que tinha à disposição: seu repertório de leituras, suas experiências pessoais de hostilidade, solidão, amizade e afeto da infância e adolescência, as referências da prosa de escritores russos e sulistas e a possibilidade de emular escritores que ela admira. Considero também como recursos de McCullers o desejo de tornar-se uma escritora consagrada, a dedicação incansável a essa profissão, a formação cristã na Igreja Batista, os cursos de escrita criativa em Nova York, suas experiências como esposa e como escritora, o diálogo com artistas de seu tempo e as demandas de posicionamento intelectual na Segunda Guerra Mundial e seu próprio talento e perspectiva, ora controlados e finamente planejados, ora acidentais, transcorridos através de imprevistas “iluminações”.

Entre as qualidades de McCullers, destacam-se a preocupação com as vítimas (e com os agressores) e sua desenvoltura técnica evidenciada no registro da fala de diferentes personagens com idades e classes sociais variadas. Destacam-se também a escrita bem humorada e trágica, inspirada nas obras de autores russos e sua sensibilidade para o potencial violento das relações humanas e para a necessidade de estabelecer relações amorosas com o outro, características que não serviriam para descrever uma “escritora menor”. Destacam-se ainda as misturas de gêneros e estilos literários, os tons fabulares, os ecos de contos de fadas, mesclados a elementos realistas e a descrições poéticas, as diversas vozes narrativas e *unreliable narrators*, o tema da solidão, a busca do amor, o arrependimento das personagens e seus exames de consciência, seus ímpetos violentos, suas tentativas de amor e reconciliação. Seus momentos frágeis e sublimes de amizade, seus encantamentos com a arte.

Os temas como compaixão, fraternidade, amizade, amor e afeto, os momentos de arrependimento e de recuo, recusa e anulação da violência certamente dialogam com os textos judaico-cristãos, mas não se trata aqui de *provar* que McCullers era uma escritora cristã e sim de perceber como a percepção da violência e da rivalidade podem levar aos temas inscritos nos Evangelhos e textos judaico-cristãos. Quer se acredite que Deus trabalha na consciência de cada um, e que a luta de cada indivíduo contra o próprio orgulho e contra seus próprios pecados, seus exames de consciência e momentos de inspiração levam-no a uma vida interior (e interpessoal e social) mais plena, quer se acredite apenas em conhecer a teoria mimética como uma ferramenta de conversão não estritamente religiosa que nos faz evitar conflitos diretos com nossos modelos, os frutos da percepção da própria violência são inegáveis e a literatura, como percebe Girard em *Mentira romântica*, parece ser um veículo extraordinário de autoanálise, de percepção e *insight* antropológico, de transformações pessoais compartilhadas, de criação poética e celebração dos encontros fraternos e das situações amorosas que relaxam o coração do subsolo amargo do mimetismo orientando-nos para uma vida mais doce.

Reunidas, as qualidades da escrita de Carson McCullers evidenciam algo mais do que um talento literário mediano, sugerindo uma inclinação para enxergar e descrever as dores e os sofrimentos humanos e uma profunda consciência tanto da violência que atravessa as relações humanas quanto da possibilidade de superar essa violência através do humor, da amizade, do amor e da alegria. Há uma sensibilidade discreta e imensa que ecoa depois da leitura de seus livros e essa sensibilidade foi o tema de nossa investigação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Duração. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 39.

ALISON, James. *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

ALISON, James. *Fé além do ressentimento*. Trad. Maurício C. Righi. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

ANDRADE, Gabriel. *René Girard: um retrato intelectual*. São Paulo: É Realizações, 2011.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BLIXEN, KAREN. *A fazenda africana*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BLIXEN, KAREN. *Contos de inverno*. Trad. Anna Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

BLIXEN, KAREN. *Sete narrativas góticas*. Tradução: Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLIXEN, KAREN. *Sombras na relva*. Trad. Maria Luiza Newlands. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

BLOOM, Harold. (Ed.) *Carson McCullers*. New York: Infobase Publishin, 2009.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CARR, Virginia Spencer. *The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1975.

CARR, Virginia Spencer. *Understanding Carson McCullers*. Columbia, S.C.: University of South California Press, 1990.

CLARK, Beverly Lyon; FRIEDMAN, Melvin, J. *Critical Essays on Carson McCullers*. New York, Simon & Shuster Macmillan, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DOSTOIVÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

FURTADO, Maria Cristina. *A inclusão efetiva de todas: uma leitura teológica da violência de gênero sob o prisma do mimetismo de René Girard e da ética da alteridade de Emmanuel Lévinas*. 2017. 437 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

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

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução: Martha Conceição Gambini. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. *Dostoiévski: do duplo à unidade*. Trad. Robert Mallet. São Paulo: É Realizações, 2011.

GIRARD, René. *Crítica no subsolo*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, L'Âge D'homme, 1976, Grasser & Frasselle, 1983.

GIRARD, René. *Evolução e conversão*. Trad. Bluma Waddington Vilar e Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2011.

GIRARD, René. *Eu via Satanás cair como um relâmpago*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

GIRARD, René. *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988.

GIRARD, René. *Shakespeare: Teatro da inveja*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.

GLESSION-WHITE, Sarah. *Strange Bodies: gender and identity in the novels of Carson McCullers*. The University of Alabama Press, 2003.

HIRIGOYEN, Marie-France. *Assédio moral: a violência perversa no cotidiano*. Trad. Maria Helena Kühner. 14.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

HIRIGOYEN, Marie-France. *A violência no casal: da coação psicológica à agressão física*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

JOHNSEN, William A. *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

KIRWAN, Michael. *Discovering Girard*. Cambridge, MA: Cowley Publications, 2005.

MANSFIELD, Katherine. *Contos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MANSFIELD, Katherine. *Os melhores contos de Katherine Mansfield*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2016.

MCCULLERS, Carson. The Heart is a Lonely Hunter. *In: MCCULLERS, Carson. Carson McCullers - Complete Novels*. New York: The Library of America, 2001. p.1-306.

MCCULLERS, Carson. *O coração é um caçador solitário*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MCCULLERS, Carson. Reflexions in a Golden Eye. *In: MCCULLERS, Carson. Carson McCullers - Complete Novels*. New York: The Library of America, 2001. p. 309-393.

MCCULLERS, Carson. *Reflexos num olho dourado*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MCCULLERS, Carson. "Sucker." *In: Collected Stories of Carson McCullers*. New York: Houghton Mifflin Company, 1987. p.1-10.

MCCULLERS, Carson. *A balada do café triste e outras histórias*. Trad. Caio Fernando Abreu. São Paulo: Globo, 1993.

MCCULLERS, Carson. *A balada do café triste e outras histórias*. Trad. Caio Fernando Abreu. São Paulo: Globo, 2010.

MCCULLERS, Carson. Wunderkind. *In: MCCULLERS, Carson. Collected Stories of Carson McCullers*. New York: Houghton Mifflin Company, 1987. p.58-70.

MCCULLERS, Carson. Madame Zilensky and the King of Finland. *In: MCCULLERS, Carson. Collected Stories of Carson McCullers*. New York, Houghton Mifflin Company, 1987, p.110-118.

MCCULLERS, Carson. Who Has Seen the Wind? *In: MCCULLERS, Carson. Collected Stories of Carson McCullers*. New York, Houghton Mifflin Company, 1987. p.171-193.

MCCULLERS, Carson. *O coração hipotecado*. Trad. Adriana Oliveira. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2010.

MCCULLERS, Carson. O instante da hora seguinte. *In: MCCULLERS, Carson. O coração hipotecado*. Trad. Adriana Oliveira. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2010. p. 78-89.

MCCULLERS, Carson. Quem viu o vento?. *In: MCCULLERS, Carson. O coração hipotecado*. Trad. Adriana Oliveira. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2010. p. 220-250.

MERRIL, Trevor Cribben. *O livro da imitação e do desejo: lendo Milan Kundera com René Girard*. Trad. Pedro Sette-Câmara. 1. ed. – São Paulo: É Realizações, 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas shakespearianas?: Teoria mimética y América Latina*. México: Sistema Universitario Jesuita: Fideicomiso Fernando Bustos Barrena, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas Shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. 1. ed. – São Paulo: É Realizações, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROSSETTI, Christina. *Poems and prose*. Simon Humphries (ed.) New York, Oxford University Press, 2008. p. 205.

SARICKS, Joyce G. *The readers' advisory guide to genre fiction*. Baltimore, American Library Association, 2001., p.313.

SPILLER, Robert E. Editor. *A Renascença Literária Americana (1910-1960)*. [Lisboa] Editora Letras e Artes, 1963.

THORP, Willard. *Literatura Americana no Século XX*. Rio de Janeiro: Lido, 1965.

TIPPINS, Sherill. *February House*. New York: Houghton Mifflin Company, 2005.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 97-116.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Herfordshire, Wordsworth Editions, 2002.

WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. New York: Houghton Mifflin, 1938.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Vera Ribeiro (Trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Referências eletrônicas

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A suposta existência” In: A paixão medida – Poesia Completa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002. Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com/2010/11/carlos-drummond-de-andrade-suposta.html>. Acesso em: 08 jul. 2018.

BETENCUR, Lucia. Em A balada do café triste, Carson McCullers fascina pelo bizarro. *Jornal do Brasil*, 18 de março de 2010. Disponível em: <https://contemplario.wordpress.com/2010/03/18/mccullers/> Acesso em: 15/10/2017

BLUMENTHAL, Thiago. *A mentira na literatura: o exemplo de Carson McCullers*. Estado da Arte, 2 de Agosto, 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/a-mentira-na-literatura-o-exemplo-de-carson-mccullers/>. Acesso em: 02 set. 2018.

BONICCI, Thomas. Avanços e ambiguidades do pós-colonialismo no limiar do século 21. *Léguas & Meia: Revista de Literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 4, no

03, 2015, p.186-202. Disponível em: http://www2.uefs.br/ppglcdc/revista3_186.html. Acesso em: 9 abr. 2016.

BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.41, n.3, p.13. Disponível em: <file:///C:/Users/Julia/Desktop/GIRARD%20TEXTOS/610-2241-2-PB.pdf> Acesso em: 10/04/2016. Disponível em: http://www2.uefs.br/ppglcdc/revista3_186.html. Acesso em: 9 abr. 2016.

BRYSON, John. Christina Rossetti, English Poet. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Christina-Rossetti>. Acesso: 05 jan. 2018.

CARRETERO, NACHO. ‘Como esse cara me convenceu de que eu era tonta?’: o abuso machista que ninguém parece ver. *El País*, Madri, 23 nov. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/15/internacional/1505472042_655999.html. Acesso em: 29 jan. 2018.

COLOMBO, Sylva. Algo de podre no lar das irmãs Brontë. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq10079906.htm>. Acesso em: 05 jan. 2018.

CHICK, Gareth. *Corporate Emotional Intelligence: Being Human in a Corporate World* (Critical Publishing, 2018) Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YDdyDwAAQBAJ&pg=PT163&dq=stephen+karpman&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwijklLv9XjAhWEB9QKHRJBDZAQ6AEIRDAE#v=onepage&q=stephen%20karpman&f=false>. Acesso em: 27 fev. 2019.

DERRIDA, Jacques. *A estrutura, o signo e o jogo nas ciências humanas*. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2017/08/derrida-jacques-a-estrutura-o-signo-e-o-jogo-nas-ciencias-humanas.pdf>. Acesso em: 28 maio 2018.

FROULA, Christine. St. Virginia’s Epistle to an English Gentleman: Or, Sex, Violence, and the Public Sphere in Woolf’s Three Guineas. *Tulsa Studies in Women’s Literature*, v. 13, n. 1, p. 27-56, Spring 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/463856>. Acesso em: 07 out. 2018.

HUMPHIES, Simon. (ed.) ROSSETTI, Christina. *Poems and prose*. New York, Oxford University Press, 2008, p. 205. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=biVemOwSRxwC&printsec=frontcover&dq=who+has+seen+the+wind+poem+christina+rossetti&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwji7dMsLjaAhWDGpAKHSUcB_0Q6AEIJzAA#v=onepage&q=who%20has%20seen%20the%20wind%20poem%20christina%20rossetti&f=false .Acesso em: 13 abr. 2018.

KAREN BLIXEN. Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Karen_Blixen. Acesso em: 15 out. 2017.

PISCITELLI, Adriana. *Re-criando a categoria mulher?* Disponível em: <http://www.culturaegero.com.br/download/praticafeminina.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2018.

SILVER, Brenda R. The authority of Anger: three guineas as case study. *Signs*, v. 16, n.2, p. 340-370, Winter 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3174514>. Acesso em: 07 jan. 2018.

VICKERY, John B. Carson McCullers: the map of love. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, v. 1, n. 1, p. 13-24, Winter, 1960. DOI: 10.2307/1207136 <http://www.jstor.org/stable/1207136> Page count:12. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/1207136.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 27 fev. 2019.

WOODS, Ashley-Ann Dorn. Adolescent transformation in the short stories of Carson McCullers. University of New Orleans. Disponível em: <http://scholarworks.uno.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2179&context=td>. Acesso em: 23 jan. 2017.

TALES DE MILETO: o astrólogo que caiu num poço. Disponível em: <https://socioficial.com.br/2016/10/02/talesdemileto/>. Acesso em: 29 jul. 2018.

WILLIAM A. JOHNSEN, Colaborador (Autores da É realizações). Disponível em: <http://www.erealizacoes.com.br/autor/william-a-johnsen>. Acesso em: 15 out. 2017.

THE GIRARD READER. Disponível em: http://www.ieas.unideb.hu/admin/file_9243.pdf. Acesso em: 28 maio 2018.

14 SINAIS de que você é vítima de abuso psicológico: o gaslighting. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/14-sinais-de-que-voce-e-vitima-de-abuso-psicologico-o-gaslighting/>. Acesso em: 29 jan. 2018.

CRAZY, HE CALLS ME (and Terrified, I Agree). Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/05/24/theater/reviews/24gasl.html>. Acesso em: 29 jan. 2018.

PATRICK, Trevor. *Veruca Salt Goes to College - Selected Songs & Poems - 2014-2015* p. 73. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ChW-DAAAQBAJ&pg=PA73&dq=gaslighting+definition&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiLksi9xfvYAhUCUJAKHQ08AV8Q6AEILzAB#v=onepage&q=gaslighting%20definition&f=false>. Acesso em: 29 jan. 2018.

WHO HAS SEE THE WIND? by Christina Rossetti. Disponível em: <https://www.shmoop.com/who-has-seen-the-wind/>. Acesso: 05 jan. 2018.

TENNESSEE WILLIAMS. Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tennessee_Williams. Acesso: 05 jan. 2018.

EUGENE O'NEILL. Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Eugene_O%27Neill. Acesso: 05 jan. 2018.

THE DRAMA TRIANGLE. Vídeo. Também chamado de triângulo de Karpman. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E_XSeUYa0-8&t=50s. Acesso em: 27 fev. 2019.

ANEXO A

Figura 1: Still life and Street



Still life and Street, março, 1937, E. M. Escher

Fonte: <https://deskarati.com/2014/11/05/featured-artworks-m-c-escher-still-life-and-street/>

Acesso: 05/03/2019