

A Língua Portuguesa em Dia

Francine Baranoski Pereira
(Organizadora)



 **Atena**
Editora

Ano 2018

Francine Baranoski Pereira

(Organizadora)

A Língua Portuguesa em Dia

Atena Editora

2018

2018 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Geraldo Alves e Natália Sandrini

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

L755 A língua portuguesa em dia [recurso eletrônico] / Organizadora Francine Baranoski Pereira. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2018.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-85107-89-5

DOI 10.22533/at.ed.895182211

1. Língua portuguesa. I. Gaviolli, Gabriel. II. Título. III. Série.

CDD 469.04

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2018

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A obra intitulada: "A Língua Portuguesa em Dia" traz uma riqueza de estudos nas grandes áreas: Gramática, Língua e Literatura, áreas que possuem identidades próprias, que se complementam e propiciam a reflexão e compreensão dos fenômenos da linguagem em suas diversas manifestações.

Os artigos desta edição, fazem um convite ao leitor/professor/estudante da área e/ ou demais interessados a compreender o discurso literário de diversos autores brasileiros e estrangeiros, dentre eles: Clarice Lispector, Ana Miranda, Eulálio Motta, Carson McCullers, Luandino Vieira, José Lins do Rego, Suleiman Cassamo, Paulina Chiziane sob múltiplos enfoques. Mostram estudos que ressaltam a importância do uso da gramática, do dicionário, do ensino de diversos gêneros textuais em sala de aula. Apresentam análises e eventos discursivos, variedades linguísticas, contribuições para o ensino de língua estrangeira, uso da tecnologia no ensino do Português e ensino de Libras em um relato de experiência. Todos os capítulos contêm embasamento teórico seguido de explicações, indagações e reflexões ou relatos, provocando no leitor a construção de suas compreensões e interpretações e por fim, do seu próprio conhecimento dos estudos apresentados.

Deste modo, a leitura desta obra propiciará inúmeras contribuições para leitores, professores, estudantes e pesquisadores em suas leituras, práticas e pesquisas neste âmbito plural, pois traz o conhecimento científico em distintas áreas que perpassam Língua e Literatura.

Francine Baranoski Pereira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A AMBIVALÊNCIA ENTRE A TEMPORALIDADE NARRATIVA FICCIONAL E A TEMPORALIDADE HISTÓRICA NA OBRA <i>BOCA DO INFERNO</i> DE ANA MIRANDA	
<i>Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
<i>Lídia Maria Nazaré Alves</i>	
DOI 10.22533/at.ed.8951822111	
CAPÍTULO 2	11
A NORMALIZAÇÃO NA TRADUÇÃO DO VOCÁBULO “MORTE/DEATH” EM DUAS OBRAS DE CLARICE LISPECTOR TRADUZIDAS PARA A LÍNGUA INGLESA: UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS	
<i>Thereza Cristina de Souza Lima</i>	
DOI 10.22533/at.ed.8951822112	
CAPÍTULO 3	22
EDIÇÃO CRÍTICO-GENÉTICA DO POEMA “TERRA DE PROMISSÃO”, DE EULÁLIO MOTTA	
<i>Pâmella Araujo da Silva Cintra</i>	
<i>Patrício Nunes Barreiros</i>	
DOI 10.22533/at.ed.8951822113	
CAPÍTULO 4	36
EDIÇÃO CRÍTICO-GENÉTICA DO POEMA CARNAVAL DE MUNDO NOVO, DE EULÁLIO MOTTA	
<i>Maria Rosane Vale Noronha Desidério</i>	
<i>Patrício Nunes Barreiros</i>	
DOI 10.22533/at.ed.8951822114	
CAPÍTULO 5	48
EM BUSCA DE RESPOSTAS: DEUS EXISTE?	
<i>Ieda Tinoco Boechat</i>	
<i>Carlos Henrique Medeiros de Souza</i>	
<i>Leila Maria Tinoco Boechat Ribeiro</i>	
DOI 10.22533/at.ed.8951822115	
CAPÍTULO 6	63
EM CENA A LENDA AMAZÔNICA: A MATINTA PERERA	
<i>Rosalina Albuquerque Henrique</i>	
<i>Célia Suely Abreu Cota</i>	
DOI 10.22533/at.ed.8951822116	
CAPÍTULO 7	73
LITERATURA E MÚSICA NOS CONTOS “WUNDERKIND” E “MADAME ZILENSKY E O REI DA FINLÂNDIA” DE CARSON MCCOLLERS	
<i>Júlia Reyes</i>	
DOI 10.22533/at.ed.8951822117	
CAPÍTULO 8	87
LUANDINO VIEIRA PELOS CAMINHOS DA PAISAGEM, DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA EM LUUANDA	
<i>Fabiana de Paula Lessa Oliveira</i>	
DOI 10.22533/at.ed.8951822118	
CAPÍTULO 9	100
MEMÓRIA CULTURAL DOS ESCRITORES: AS ENGRENAGENS DE JOSÉ LINS DO REGO.	
<i>Evandro Figueiredo Candido</i>	
DOI 10.22533/at.ed.8951822119	

CAPÍTULO 10	115
ENTRE CULTURAS: A MISSÃO CIENTÍFICA AUSTRO-ALEMÃ DE 1817 AO BRASIL	
<i>Leonardo Ferreira Kaltner</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221110	
CAPÍTULO 11	130
UM PASSEIO PELAS RUAS, CIDADES E VIDAS EM SULEIMAN CASSAMO	
<i>Fabiana de Paula Lessa Oliveira</i>	
<i>Fabiana Rodrigues de Souza Pedro</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221111	
CAPÍTULO 12	140
PROCEDIMENTO LITERÁRIO DE PAULINA CHIZIANE “VENTOS DO APOCALIPSE”	
<i>Lídia Maria Nazaré Alves</i>	
<i>Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
<i>Ana Maria de Carvalho Leite</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221112	
CAPÍTULO 13	148
CARACTERÍSTICAS CENTRAIS DA NARRATIVA GÓGOLIANA E A MOTIVAÇÃO MORAL A PARTIR DE TCHITCHIKOV EM ALMAS MORTAS, DE NIKOLAI GÓGOL	
<i>Márlon Coí Rojas</i>	
<i>Evandro Barbosa</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221113	
CAPÍTULO 14	152
A TRAVESSIA DA LETRA E DAS PERSONAGENS CLARICIANAS	
<i>Lídia Maria Nazaré Alves</i>	
<i>Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221114	
CAPÍTULO 15	167
ANÁLISE DA PROPAGANDA ORAL À LUZ DOS ESTUDOS RETÓRICO-CONVERSACIONAIS	
<i>Maria Francisca Oliveira Santos</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221115	
CAPÍTULO 16	180
A INTERFACE SEMIOLINGUÍSTICA NAS CANÇÕES DE NANDO REIS NO ESTUDO DA LEITURA	
<i>Carmen Elena das Chagas</i>	
<i>Pânmeila Franco Bispo dos Santos</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221116	
CAPÍTULO 17	191
A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA NA EDUCAÇÃO INFANTIL	
<i>Fátima Stela Bezerra Viana Barbosa</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221117	
CAPÍTULO 18	199
O DICIONÁRIO E A GRAMÁTICA NAS ENTRELINHAS DE PESQUISAS	
<i>Amós Coêlho da Silva</i>	
<i>Anne Marilyn Silva Santos</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221118	

CAPÍTULO 19	213
ANÁLISE DAS REGRAS DE FÓRUNS DE FANFICTIONS COMO ESTRATÉGIA NA ADEQUAÇÃO DA ESCRITA DOS JOVENS ÀS NORMAS ORTOGRÁFICAS DA LÍNGUA PORTUGUESA	
<i>Elaine Santana de Souza</i>	
<i>Luciano Dias de Sousa</i>	
<i>Raquel Veggj Moreira</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221119	
CAPÍTULO 20	225
ANÁLISE DO DISCURSO DE UMA CAMPANHA DE SAÚDE FEMININA	
<i>Edelyne Nunes Diniz de Oliveira</i>	
<i>Lucineide Matos Lopes</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221120	
CAPÍTULO 21	237
ANÁLISE DO LOGOS ARISTOTÉLICO NO GÊNERO TEXTUAL DEBATE POLÍTICO TELEVISIONADO	
<i>Romildo Barros da Silva</i>	
<i>Maria Francisca Oliveira Santos</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221121	
CAPÍTULO 22	254
ANÁLISE SEMÂNTICA DO ROTEIRO DE TELENOVELA	
<i>Simone Dorneles Severo</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221122	
CAPÍTULO 23	279
AS CONTRIBUIÇÕES DO GÊNERO ANÚNCIO NO ESTÍMULO À LEITURA	
<i>Géssica Pereira Monteiro Rangel</i>	
<i>Eliana Crispim França Luquetti</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221123	
CAPÍTULO 24	290
AS FORMAS PRONOMINAIS TU, VOCÊ E O(A) SENHOR(A) NO PORTUGUÊS FALADO EM CAMETÁ-PARÁ	
<i>Raquel Maria da Silva Costa</i>	
<i>Karina Pereira Castro</i>	
<i>Kéttelen Mayara Tavares Brito</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221124	
CAPÍTULO 25	304
ATIVIDADES DE REFERENCIAÇÃO: O USO DE MARCADORES TEMPORAIS EM NARRATIVAS AFILIADAS AO LENDÁRIO AMAZÔNICO	
<i>Heliud Luis Maia Moura</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221125	
CAPÍTULO 26	318
ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA EM PERSPECTIVA: O QUE AS PESQUISAS (NÃO) TÊM A DIZER SOBRE A PERSONALIZAÇÃO DA APRENDIZAGEM?	
<i>Joane Marieli Pereira Caetano</i>	
<i>Adriene Ferreira de Mello</i>	
<i>Dulce Helena Pontes-Ribeiro</i>	
<i>Carlos Henrique Medeiros de Souza</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221126	

CAPÍTULO 27	334
ENSINO DE LIBRAS L2 NA PERSPECTIVA DISCURSIVA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA	
<i>Andréa dos Guimarães de Carvalho</i>	
<i>Gilmar Garcia Marcelino</i>	
<i>Kelly Francisca da Silva Brito</i>	
<i>Renata Rodrigues de Oliveira Garcia</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221127	
CAPÍTULO 28	341
EVENTOS DISCURSIVOS CARREGADOS DE SENTIDOS: EFEITOS MONITORÁVEIS?	
<i>Ieda Tinoco Boechat</i>	
<i>Thiago Soares de Oliveira</i>	
<i>Sérgio Arruda de Moura</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221128	
CAPÍTULO 29	354
GÊNEROS TEXTUAIS, TECNOLOGIA E ENSINO DE PORTUGUÊS PARA FALANTES DE OUTRAS LÍNGUAS.	
<i>Ângela Marina Bravin dos Santos</i>	
<i>Arthur Lima de Oliveira</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221129	
CAPÍTULO 30	361
O QUE DIZEM AS REDAÇÕES DO ENSINO FUNDAMENTAL I ? - UMA PESQUISA BASEADA EM CORPORA	
<i>Elaine Cristina Ferreira de Oliveira</i>	
<i>Adriane Orenha-Ottaiano</i>	
<i>Ravel João da Silva Gimenes</i>	
<i>Leandro Ferreira de Oliveira</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221130	
CAPÍTULO 31	370
UM OLHAR DISCURSIVO SOBRE OS DIÁLOGOS DIDÁTICO NOS LIVROS DE LÍNGUA INGLESA	
<i>Sonia Maria da Fonseca Souza</i>	
<i>Eliana Crispim França Luquetti</i>	
<i>Poliana da Silva Carvalho</i>	
<i>Vyvian França Souza Gomes Muniz</i>	
<i>Joane Marieli Pereira Caetano</i>	
<i>Carlos Henrique Medeiros de Souza</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221131	
CAPÍTULO 32	385
ENTRE FATOS E HIPÓTESES: A LINGUAGEM EM ANÁLISE	
<i>Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
<i>Lídia Maria Nazaré Alves</i>	
<i>Leonardo Gomes de Souza</i>	
<i>Fernanda Soares Wenceslau</i>	
DOI 10.22533/at.ed.89518221132	
SOBRE A ORGANIZADORA	401

LITERATURA E MÚSICA NOS CONTOS “WUNDERKIND” E “MADAME ZILENSKY E O REI DA FINLÂNDIA” DE CARSON MCCULLERS

Júlia Reyes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ
Rio de Janeiro – RJ

RESUMO: A escritora Carson McCullers (1917-1967) nasceu com o nome de Lula Carson Smith, em Columbus, Georgia, nos Estados Unidos. Antes de publicar seu primeiro romance, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), McCullers rompeu com outra arte a que se dedicou: a música. Ela empenhou-se no aprendizado de piano com a professora Mary Tucker, mas Tucker precisou mudar-se para a Virgínia quando seu marido foi transferido da base militar de Forte Benning. McCullers respondeu que já havia decidido tornar-se escritora e não pianista concertista. (CARR, 2003, p. xiv) A música, no entanto, reaparecerá em suas obras literárias. Na coletânea *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* (1951), Madame Zilensky dedica-se a ensinar música e a compor uma sonata no conto “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia” e Frances Bienchen, no conto “*Wunderkind*”, desiste da música. As análises a seguir orientam-se pela perspectiva teórica do pensador francês René Girard (1923-2015), criador da teoria mimética, uma teoria que aborda a mediação entre indivíduos vistos como sujeitos e modelos uns dos outros, tema que pode ser encontrado na relação entre professor

e aluno (“*Wunderkind*”) e na relação entre professor e chefe de departamento (“Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”). Espelhamentos, sentimentos de admiração, rompimentos e reconciliações serão discutidos nesta análise.

PALAVRAS-CHAVE: Carson McCullers. René Girard. Teoria Mimética. Música. Literatura.

1 | RENÉ GIRARD E A TEORIA MIMÉTICA

A teoria mimética desenvolvida pelo pensador francês René Girard (1923-2015) é normalmente apresentada a partir de três intuições fundamentais. Em sua primeira intuição, o pensador francês destaca o caráter fundamentalmente mimético do desejo humano. Nós nos relacionamos com pessoas que admiramos elegendo-as como modelos e nosso desejo é mimético, sugerido e influenciado por elas. Em decorrência desse aspecto mimético do desejo, Girard percebe que qualquer comunidade humana pode ser ameaçada por conflitos entre indivíduos que disputam os mesmos objetos. Seria impossível para um grupo humano qualquer sobreviver sem cair no contágio mimético, sem passar por um conflito em que um sujeito e um modelo começam a disputar o mesmo objeto e acabam contagiando a todos. Foi necessário encontrar um mecanismo de controle da violência social,

o *mecanismo do bode expiatório*: a violência de todos é dirigida contra uma única vítima, como forma de evitar a desintegração social. O sacrifício que supostamente acalmaria a ira de um deus é um mecanismo de controle da violência socialmente engendrada que traz, com a morte de um animal ou ser humano inocente, o retorno da ordem social.

Em sua terceira intuição, apresentada em *Coisas Ocultas desde a Fundação do Mundo* (1978), Girard diferencia mito e texto bíblico, observando que os mitos de fundação das sociedades arcaicas expressam uma crença na culpa da vítima, enquanto os textos das escrituras judaico-cristãs, ao contrário, fortalecem a consciência sobre atitudes acusatórias ou persecutórias, atitudes que alimentam a imolação de inocentes e o funcionamento do mecanismo do bode expiatório. Girard recorre a vários momentos da Bíblia, tais como as histórias de Caim e Abel, Esaú e Jacó, a iminência do apedrejamento de uma mulher adúltera, a narrativa de José e seus irmãos, a escolha do rei Salomão e especialmente o episódio da Paixão de Cristo (em que Cristo é o bode expiatório por excelência) para demonstrar seu argumento.

Em *Eu via Satanás cair como um Relâmpago* (2012), Girard define a figura de Satanás retomando sua definição bíblica como o pai da mentira, aquele que fomenta a perseguição a inocentes, e Cristo como representativo do amor de Deus-Pai e do sentimento de compaixão. Nesse sentido, investigo o entendimento da dinâmica do desejo e da violência humana descarregada nos bodes expiatórios, e também as possíveis saídas para além da reciprocidade violenta e do revide, da vingança e do ressentimento que Carson McCullers pode acabar fornecendo a seus leitores e leitoras ao trabalhar com o tema da violência. Abordar a violência na literatura implica deixar conflitos resolvidos ou não resolvidos e tecer uma reflexão – mesmo que implícita e sutil – sobre saídas contrárias à violência, ou seja, saídas fraternas e compassivas para os relacionamentos humanos nos quais prevalece não a violência desagregadora das relações e as atitudes reativas e vingativas, mas os sentimentos de arrependimento, amor e compaixão.

Em diversos contos, Carson McCullers cria cenários em que a violência humana está prestes a eclodir, mas é dissolvida, como veremos nas análises a seguir.

“*Wunderkind*”: uma aluna que abandona a música

“*Wunderkind*” conta a história de Frances Binchen, uma adolescente estudante de piano clássico que se esforça para se tornar uma pianista concertista com a ajuda de dois professores, o sr. Lafkowitz e o sr. Bilderbach. “*Wunderkind*” quer dizer “criança prodígio”, tema que ecoa a história da própria Carson McCullers, quando sua mãe, antes de seu nascimento, recebeu uma mensagem de oráculos sobre seu bebê ser uma criança especial. (CARR, 2003, p.3) O projeto de carreira de Frances Binchen naufraga depois de inúmeras tentativas e de muita dedicação, ecoando o rompimento de McCullers com sua professora de piano Mary Tucker e a escolha de McCullers pela literatura. No conto, porém, o impedimento de Frances para sua realização não

é a mudança de cidade de sua professora, ou seu estado de saúde, seu talento e a condição social de seu pai, como no caso de McCullers, e sim uma dinâmica repleta de tensões que se instala entre Frances e seus professores.

A relação entre mestre e discípulo não é uma relação estanque, desprovida de conflitos, em que basta que o mestre exponha seus ensinamentos de maneira linear para que o discípulo absorva novos conhecimentos e progrida em seu aprendizado. A teoria mimética problematiza essa relação, considerando o grande número de possíveis tensões entre um sujeito e seu modelo.

Quando a relação entre sujeito e modelo envolve um mestre e um discípulo, eles podem estar espiritualmente próximos, o que caracteriza a *mediação interna*, o tipo de mediação mais conflituosa em que sujeito e modelo podem se tornar rivais. Retomando a definição de Girard, na *mediação interna*, sujeito e modelo estão espiritualmente (não geograficamente) próximos, como irmãos, vizinhos, amigos de infância. Na mediação externa, o modelo é uma figura distante, como um cantor, um político, um filósofo, um esportista famoso etc. João Cezar de Castro Rocha, na introdução de *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009) esclarece que na mediação externa, o risco do confronto desaparece porque o modelo está muito distante do sujeito mimético. Na mediação interna, o modelo está próximo, pode ser um amigo bem-sucedido, um vizinho, um professor e o desejo mimético pode se converter em rivalidade e gerar disputas irreconciliáveis que foram exploradas por diversos romancistas (ROCHA, In: GIRARD, 2009, p. 20).

Nas relações de mediação interna os conflitos tornam-se mais acirrados, pois sujeito e modelo estão mais próximos e podem disputar os objetos que o outro possui ou deseja possuir, ou almejar ser quem esse outro é. Sobre a relação entre mestre e discípulo, Girard desenvolve uma discussão fundamental para nossa análise em torno do conceito de *double-bind* (duplo vínculo). Girard apropriou-se do conceito de *double-bind* (duplo-vínculo) proposto por Gregory Bateson (1904-1980) para a teoria da esquizofrenia e inseriu esse conceito na teoria mimética.

Em *Coisas Ocultas desde a Fundação do Mundo* (2008), Girard explica o *double-bind* utilizando a relação entre mestre e discípulo, explicando que no início da relação, o mestre fica encantado com seus discípulos, mas, se a imitação for perfeita demais, o mestre pode mudar de atitude e começar a se mostrar desconfiado, ciumento e hostil. O mestre pode fazer de tudo para desencorajar e desestimular seu discípulo, o que provoca um choque nesse aluno. (GIRARD, 2008, p.340)

O discípulo, mesmo hostilizado pelo mestre, se questiona sobre seu mestre (modelo) – por ter mais conhecimento ou experiência do que ele – ter descoberto alguma falha e ter alguma razão para adotar uma postura de frieza e desprezo. (GIRARD, 2008, p.346). Como explica Girard, mesmo perseguido, o sujeito se pergunta se o modelo não teria boas razões para lhe recusar o objeto. O sujeito continua imitando o modelo, e por isso, toma partido do mestre, justificando o tratamento hostil que recebe e descobrindo uma condenação talvez justificada. (GIRARD, 200, p. 346). Em outras

palavras, o discípulo justifica o mau tratamento e o desprezo do mestre contra ele. Além disso, o discípulo, diante de uma etapa de seu próprio progresso que provocou hostilidade, medo e desprezo em seu mestre, começa a duvidar de sua própria capacidade. Segundo Girard, para que exista o *double bind* mimético em sentido forte precisamos de um sujeito incapaz de interpretar o duplo imperativo que vem do outro como modelo – imite-me – e como rival – não me imite. (GIRARD, 2008, p.341)

Ao entrar nesse círculo vicioso, o sujeito rapidamente acaba se atribuindo uma insuficiência radical que o modelo teria descoberto, e que justificaria sua atitude hostil para com ele. Estreitamente unido a esse objeto que possessivamente ele se reserva, o modelo parece possuir uma autossuficiência e uma onisciência das quais o sujeito deseja se apoderar. O objeto é mais desejado do que nunca. Como seu acesso é obstinadamente barrado pelo modelo, é a posse desse objeto que deve fazer a diferença entre a plenitude do Outro e seu próprio vazio, entre a insuficiência e a autossuficiência. (GIRARD, 2008, p.346)

No início do conto, a aluna Frances Bienchen entra na sala de música ouvindo os sons que vinham do estúdio. Seu professor, o sr. Bilderbach, pergunta “É você Bienchen?” (MCCULLERS, 1987, p.79) e o narrador completa: “Ao tirar as luvas, ela viu que seus dedos estavam contraídos com os movimentos da fuga que havia praticado naquela manhã” (MCCULLERS, 1987, p.79). A frase guarda um sentido irônico, pois anuncia a fuga não em termos musicais, mas no sentido literal que a personagem acaba realizando ao final da narrativa. Encontramos outros sinais da dedicação de Frances Bienchen, visíveis no estado de suas mãos, que estão com “tendões palpitantes” e com uma ferida num dos dedos coberta por um esparadrapo sujo, e essa visão de suas mãos “aumentou o medo que tinha começado a atormentá-la nos últimos anos” (MCCULLERS, 1987, p.79)

O som dos pesados passos do professor ecoa o medo dos monstros das histórias de contos de fadas e certo terror infantil: “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, 1987, p.79) O narrador adiciona vários exemplos de cansaço: “sentia-se cansada, sentiu que se ele a olhasse mais longamente as mãos dela começariam a tremer” (MCCULLERS, 1987, p.80). De manhã, o pai de Frances colocou 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.” (MCCULLERS, 1987, p.82) A pressão para cumprir o talento prometido está inscrita no conto desde o título, “*Wunderkind*”, a “criança prodígio” que promete tornar-se uma revelação:

A relação entre mestre e discípulo descrita por Girard pode ser identificada na relação entre Frances Bienchen e seu professor. As exigências do professor não apresentam argumentos claros, mas orientações técnicas pouco definidas. No primeiro dia no estúdio, Frances tocou a *Segunda Rapsódia Húngara* de memória e seu professor curva o rosto sobre o piano e diz: “ – Agora vamos começar tudo de novo

(...) Isso de tocar música é mais do que uma esperteza.” E prossegue: “Se os dedos de uma menina de doze anos cobrem tantas teclas num segundo, isso não significa nada.” (MCCULLERS, op.cit., p.83)

Após a *Segunda Rapsódia Húngara*, Bilderbach diz: “Aqui e aqui. Você já tem idade suficiente para compreender.” O sr. Bilderbach acende um cigarro e sopra a primeira tragada sobre a cabeça de Frances dizendo: “ – E trabalho, trabalho, trabalho. Vamos começar agora, com estas invenções de Bach e estas pecinhas de Schumann.” E prossegue: “(...) Eu vou mostrar a você como eu quero que estude. Escute cuidadosamente agora.” (MCCULLERS, op. cit., p.83) Depois de iniciar as lições de música, Frances não tinha tempo para ver os amigos da escola. Heime era seu único amigo da mesma idade, outro aluno de piano, mais novo do que Frances e também definido como um “*wunderkind*”. Os dois participaram de um mesmo concerto e as memórias da jovem sobre o evento são dolorosas:

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 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. (MCCULLERS, 1987, p.85)

Além da falta de um *feedback* positivo por parte de seus professores, os jornais “disseram que ela não tinha temperamento para aquele tipo de música”, e “depois que chamaram sua maneira de tocar de ‘diluída e carente de sentimento’, ela se sentira uma impostora.” (p.85) O sr. Lafkowitz, Heime, e Frances concordavam sobre a sonata de Bloch ser apropriada para fechar o programa, mas o sr. Bilderbach discorda “Melhor tocar aquela coisa de John Powell, a *Sonata Virginianesca*.” (p.83). Diante das críticas dos jornais, o sr. Bilderbach afirma: “- 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 *vitses* e os *skys*.” (p.85), evitando expressar reconhecimento pelo o esforço da aluna e sugerindo que certas músicas deviam ser tocadas por Heime.

Frances perde-se em possíveis explicações para sua suposta falha de performance e para justificar as críticas que recebeu, indicando a fase analisada por Girard sobre o *double-bind* em que, diante do desprezo (ou desatenção) do mestre, o discípulo começa a questionar sua própria capacidade. “Por que Heime havia tocado muito melhor que ela no concerto? (...) a pergunta retorcia-se como uma faca dentro dela.” (p.85-86) Os pensamentos nunca encontram uma resposta clara, e continuam povoando sua mente: “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?” (p.86) Passado o episódio do concerto, o sr. Lafkowitz pede que ela toque *Fantasia* e *Fuga* de Bach. Ao final, o sr. Lafkowitz pergunta a Frances quantos filhos tinha Bach, ela responde que ele tinha “um monte,

vinte e tantos” e ele responde: “- Bem, então... – os vincos do sorriso dele marcaram suavemente o rosto pálido. – então ele não deve ter sido tão frio.” (p.86)

O narrador complementa: “O sr. Bilderbach não gostou daquilo. Sua resplandecente pronúncia gutural de palavras alemãs parecia incluir *Kind* em algum lugar.” (p.86) A palavra “*kind*” significa “criança” em alemão, sugerindo consideração e empatia por parte de Bilderbach e desacordo com aquela crítica seca de Lafkowitz. Antes do concerto, o sr. Bilderbach preocupa-se em comprar um vestido novo para Frances e sapatos, mas ele gostou de um par de sapatos brancos de menina que ela achou que pareciam sapatos de velha: “uma etiqueta em forma de cruz vermelha no salto dando a impressão de coisa de beneficência. Mas isso não tinha importância (...)” (p.87) No entanto, para Frances “A música estava indo bem naquela época. Roupas e festas e coisas assim não tinham feito diferença.” (p.87) “Nada importava muito, a não ser tocar a música como devia ser tocada, (...) tocando até que o rosto do sr. Bilderbach perdesse aquela expressão de urgência.” (p.87)

Os comentários críticos dos professores não contribuem para o progresso das músicas e o declínio da performance de Frances acelera-se: “As mãos dela curvaram-se sobre as teclas, depois desabaram. As primeiras notas foram muito barulhentas, as seguintes muito secas.” (p.89) “Ela tentou outra vez. Suas mãos pareciam separadas da música que havia dentro dela.” (p.89)

Frances esforça-se nas próximas aulas, mas sua performance continua em crise. “Ela queria começar com uma tristeza contida, depois evoluir para uma expressão profunda e transbordante de mágoa.” (p.90) O leitor percebe a diferença de sua intenção com o resultado: “Sua cabeça dizia isso, mas as mãos grudavam-se nas teclas como macarrão mole, e ela não conseguia imaginar como a música deveria ser.” (p.90)

Durante uma de suas aulas, o sr. Bilderbach pergunta se Frances ainda toca *O Ferreiro Harmonioso* e comenta: “A voz dele era daquele tipo que se usa para falar com crianças: – Foi uma das primeiras coisas que tocamos juntos, lembra?” E prossegue dizendo: “Você costumava bater nas teclas com muita força, como se fosse realmente a filha de um ferreiro.” (p.91) O contraste entre as expectativas da aluna e os comentários dos professores é quase tragicômico. Em geral, as orientações emitidas para Frances são evasivas. Uma tarde, o sr. Bilderbach escolheu *Sonata com Variações, Opus 26* de Beethoven e comenta esperar algo dela, já que era a primeira sonata de Beethoven que a aluna tinha estudada: “Técnicamente, todas as notas estão sob controle, você não precisa fazer nada além de copiar a música. Só a música agora. É tudo em que você deve pensar.” (p.89)

Novamente, as instruções do sr. Bilderbach para Frances Bienchen carecem de precisão. Quando Frances responde que está marcando a sonata como um *andante*, o sr. Bilderbach responde: “Muito bem. Não transforme isso num *adagio*, então. E toque com firmeza nas teclas. Não arraste desse jeito. Um gracioso e expressivo *andante*...” (p.89) Bilderbach pergunta qual das variações domina o conjunto, e Frances responde

que é a marcha fúnebre. O professor, então, responde:

- 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. Já vimos tudo isso antes. Agora toque. Sinta como Beethoven escreveu. Sinta essa tragédia e contenção. (p.90)

Por fim, o narrador revela: “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.” (p.91)

Antes da reação final da aluna, o sr. Bilderbach pede a Frances que toque *O Ferreiro Harmonioso* de diversas formas. Primeiro “Toque com alegria e simplicidade” (p.91), depois “Vigorosamente” (p.91) em seguida, “Agora com simplicidade” (p.91) e “Tudo seguido” (p.91). Frances está esgotada: “Seus lábios tremiam como geléia, lágrimas silenciosas pingaram sobre as teclas brancas.” (p.91) Finalmente, Frances Bienchen reage a todo o processo de uma única vez afirmando: “ – Não posso – ela suspirou. – Não sei por quê, mas simplesmente não posso. Não posso nunca mais.” (p.91)

A jovem pega seu casaco, as luvas e galochas, os livros da escola e a pasta que ganhara do professor e reúne seus pertences, em um movimento de retomar a si e apropriar-se do que é seu: “Tudo o que pertencia a ela na sala silenciosa. Rapidamente, antes que ele pudesse falar.” (p.91) O parágrafo final de “*Wunderkind*” expressa a reação de Frances, que decide cuidar de si e escapar das críticas nebulosas e das exigências sobre sua performance que para ela, eram desnorteantes:

“Ao atravessar o vestíbulo, não pôde deixar de olhar suas próprias mãos suspensas no corpo apoiado contra a porta do estúdio, relaxadas e sem nenhum propósito. Bateu a porta com firmeza. Arrastando os livros e a pasta, ela tropeçou pela escada de pedra, errou o caminho e, quando chegou ofegante lá embaixo, a rua tinha se transformado numa confusão com o barulho, as bicicletas e as brincadeiras das outras crianças.” (p.92)

Com base na teoria mimética desenvolvida por René Girard, podemos enxergar as tensões entre Frances Bienchen, o sr. Bilderbach e o sr. Lafkowitz como uma relação de proximidade entre sujeitos e modelos, portanto uma relação de *mediação interna*. Em “*Wunderkind*” o sr. Bilderbach e o sr. Lakowitz (os mestres) apresentam um comportamento pedagógico inapropriado e por vezes hostil em relação a Frances Bienchen (o discípulo).

Podemos supor que com certo tempo de estudo, o sr. Bilderbach e o sr. Lafkowitz percebem o potencial de Frances Bienchen e, de modo preventivo, tentam enfraquecer qualquer impulso de emulação. Assim, o sr. Bilderbach, o mestre, passa a desprezar a

performance da aluna, mesmo que sutilmente, pois acompanhar seu aprendizado com orientações vagas, críticas e exigências constante não contribui para o seu progresso. As críticas, repetidas, parecem trazer angústia.

Talvez as críticas tenham sido expressas por insensibilidade por parte de seus professores, ou talvez o sr. Bilderbach tenha passado a enxergar a talentosa Frances Bienchen como uma possível rival, mesmo que ela não tenha cogitado entrar em competição com ele, e tenha passado a criticá-la regularmente, talvez o fato de Bienchen ser mulher tenha relevância na situação da aprendizagem. Sabemos que as críticas são repetidas incessantemente. No contexto da instrução e da correção, os professores emitiram comentários vagos diversos, apoiados em sua autoridade. O sr. Bilderbach tornou-se um modelo para Frances, qualquer comentário dele pode pesar sobre o psiquismo da aluna, deteriorando a confiança de Frances em sua própria capacidade, pois ela leva em consideração as críticas de Bilderbach por ele ser seu mestre e modelo e, ao mesmo tempo, ela nunca escuta uma palavra de apoio.

O professor, no conto, talvez enxergue na possibilidade de emulação uma quebra de hierarquia, mesmo que esse medo seja paranoico. De sua posição hierárquica superior, o sr. Bilderbach talvez queira defender aquilo que o distingue do risco de uma apropriação, seu conhecimento e habilidade. Em outras palavras, podemos supor que o medo de ser superado por uma aluna jovem faz com que as orientações do mestre, que deveriam ser pedagógicas, objetivas, e compreensíveis, passem a comportar conteúdos subjetivos e obscuros que não ajudam a promover a melhora da performance. Sempre que ela toca, ele reage sem expressar satisfação e emite uma nova ordem para que ela toque de outro modo. Se ela o imita, é criticada ou não é elogiada, e se não obedece ao professor tocando de novo, estaria sendo desrespeitosa. A habilidade de Frances talvez tenha repercutido em seu professor como uma ameaça à sua autoridade. O fato de Frances ser mulher pode ser considerado. Por outro lado, talvez a questão seja a simples falta de uma pedagogia reconfortante e positiva. Há várias possibilidades de leitura.

Acredito que a crise de Frances torna-se cada vez mais aguda porque sua performance nunca é reconhecida como suficientemente boa para seu professores, não importa o quanto ela se esforce. Faltam, no processo de aprendizagem, frases de encorajamento, elogios, indicações e orientações de correções mais definidas e menos abstratas e o reconhecimento do esforço e da dedicação da aluna, além do reconhecimento de que a qualidade performance pode estar adequada à idade e capacidade de Frances, que tinha apenas quinze anos. Como o sr. Bilderbach continua sendo o modelo de Frances e continua criticando sua performance, a aluna aos poucos entra cada vez mais em crise, possivelmente por acreditar que algo nessas críticas é mesmo verdadeiro, já que elas estão vindo de seu professor (ou seja, de seu modelo).

Ao final do conto, mesmo sem saber que ela talvez provoque, por seu esforço e talento, uma atitude hostil por parte de seu professor, ou mesmo sem entender que a falta de *feedback* positivo está prejudicando seu rendimento, o esgotamento físico

e emocional de Frances lhe indica intuitivamente que é preciso desistir das aulas. Essa reação de rompimento com o processo de aprendizagem de piano com o sr. Bilderbach e o sr. Lakowitz é aparentemente uma perda, no entanto, para a aluna, sua desistência é uma saída positiva. Frances liberta-se de um ciclo de críticas e exigências impossíveis de atender, que foi destruindo pouco a pouco sua confiança, sem revidar ou vingar-se. O risco do aprendizado de Frances Bienchen, a possibilidade de que ela aprendesse com as orientações de seus mestres e viesse a superá-los talvez os amedronte e torne o sr. Bilderbach e o sr. Lafkowitz (consciente ou inconscientemente) agressivos. A saída para Frances é fugir.

Frances Bienchen escapa, buscando trilhar seu próprio caminho, mesmo que essa atitude sacrifique sua carreira de pianista concertista. A questão do *double-bind* explorada por Girard aparece quando o professor pede que a aluna siga suas instruções, mas não consegue passar instruções claras para o progresso de Frances e continua emitindo repetidas críticas à sua performance. O choque entre tentar seguir o que o professor demanda e receber *feedbacks* negativos e ter a impressão de sempre fracassar, mesmo se esforçando, leva Frances Beinchen ao colapso e a uma fuga saudável em busca da preservação de seu psiquismo. A saída sugerida diante de uma relação hierárquica violenta é escapar para outro ambiente e preservar sua confiança, sua saúde física e psicológica. Aqui, o tema do arrependimento entra de forma sutil, pois Frances desiste, deixando de realizar seu potencial de “criança prodígio”, o que poderia provocar arrependimento em professores, posteriormente, caso tomassem consciência dos danos que a falta de incentivo e apoio causaram na aluna.

“Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”: a música no centro da vida

No conto “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”, a personagem principal é a professora e compositora Madame Zilensky, uma brilhante musicista que é convidada pelo chefe do departamento de música da Universidade de Ryder, o sr. Brook, para lecionar como professora convidada. O sr. Brook é apresentado como “uma pessoa um tanto singular”, dotado de uma “paciência alerta” (MCCULLERS, 1993, p.103) desenvolvida depois de anos de estudos musicais. Avesso a tumultos acadêmicos e reuniões, o sr. Brook é descrito de forma simpática e potencialmente compassiva. O narrador diz que o sr. Brook tinha “algumas excentricidades” e era “tolerante com as peculiaridades alheias” e “na verdade, até se divertia com o ridículo”. Muitas vezes, diante de uma situação grave e incongruente, o sr. Brook sentia “uma espécie de pequena comichão interior, que endurecia seu rosto longo, manso, e acendia a luz de seus olhos cinzentos” (MCCULLERS, 1993, p.104).

Chegando na estação de Westbridge, o sr. Brook encontra Madame Zilensky e a reconhece imediatamente. A professora de música é descrita como uma mulher alta, com um rosto pálido e magro, olhos com fortes olheiras, cabelos escuros e maltratados puxados para a nuca. Suas mãos eram grandes, delicadas e estavam um pouco 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 brincando com as abotoaduras. Apesar das roupas - uma longa saia preta e uma velha e arrebitada jaqueta de couro - , ela passava uma impressão de vaga elegância. (MCCULLERS, 1993, p.104)

Madame Zilensky chega acompanhada de seus três filhos, meninos entre dez e seis anos, bonitos, loiros e de olhos claros. A bagagem do grupo restringia-se a duas imensas caixas de manuscritos, o resto tinha sido esquecido na estação de Springfield. No táxi, Madame Zilensky lembra-se, preocupada e exaltada, de ter esquecido seu metrônomo, provavelmente na troca de trens. Esses pequenos detalhes do início do conto, as olheiras de Zilensky, a bagagem resumida a duas caixas de manuscritos e a preocupação com o metrônomo indicam de maneira sutil que a vida da protagonista gira em torno da música.

Na universidade, Madame Zilensky trabalha com entusiasmo e dedicação. Zilensky poderia se indignar se suas alunas não reproduzissem claramente os trinos de Scarlatti, instalou quatro pianos no estúdio da universidade e fez quatro estudantes tocarem juntos as fugas de Bach. De noite, ela trabalhava em sua décima segunda sinfonia, e o narrador indica que ela nunca parecia dormir, pois sempre que o sr. Brook olhasse pela janela, via a luz do estúdio de Zilensky acesa.

O final de outubro marca o início das suspeitas e do desconforto de sr. Brook sobre as histórias contadas pela professora. O sr. Brook volta de um almoço em que se divertira ouvindo a descrição de Zilensky sobre um safári na África. No entanto, ao conversar, ele estranha o contraste entre a semelhança física dos filhos de Zilensky e as histórias que ela conta sobre eles terem pais diferentes. Apesar de ser muito viajada, as conversas de Zilensky apresentavam incongruências que deixavam o sr. Brook confuso.

Certa noite, o sr. Brook voltou cedo para casa e lembrou-se, enquanto descansava ao pé do fogo, na lareira da sala, de uma frase dita por Madame Zilensky: “Um dia, quando eu estava parada em frente a uma *pâtisserie*, o rei da Finlândia passou num tremó.” (MCCULLERS, op. cit., p.108) O sr. Brook levanta-se da poltrona, coloca o cálice de licor de lado, e conclui que “Aquela mulher era uma mentirosa patológica.” (MCCULLERS, op.cit., p.108) Fora de aula, as histórias de Zilensky eram falsas: “Se passava a noite trabalhando, dizia que fora ao cinema. Se almoçava na Taverna Velha, dizia que tinha almoçado em casa, com as crianças.” (p.108)

A primeira (e compreensível) reação do sr. Brook foi sentir raiva por todas as mentiras que tinha ouvido da professora. Depois de uma hora, sentado na frente do fogo, sua irritação se transforma “numa espécie de curiosidade científica” (p.108), e o sr. Brook tenta analisar a situação distanciando-se de suas emoções, “como um médico olha para um paciente” (p.108) concluindo que suas mentiras não eram perversas: “As mentiras dela eram sempre inocentes. Ela não mentia com a intenção de enganar nem

pretendia tirar qualquer vantagem delas.” (p.108-109) O narrador prossegue: “E era isso o que o desconcertava: simplesmente não havia motivo por trás de sua atitude.” (p.108-109). O mistério sobre as histórias mirabolantes de Zilensky é decifrado pelo próprio sr. Brook, que conclui que Zilensky mentia porque trabalhara durante toda a sua vida no piano, dando aulas ou compondo “aquela bela e imensa segunda sinfonia” (p.109). Assim, “Dia e noite, ela tinha lutado e jogado sua alma no trabalho e não restara muito dela mesma para ninguém mais.” (p.109) O narrador explica que por ser humana, Zilensky sofria com aquela falta e tentava compensá-la. Por isso, se passava a tarde na biblioteca, contava que tinha jogado cartas e assim “era como se tivesse feito as duas coisas.”(p.109). “Através das mentiras, vivia uma vida dupla. As mentiras duplicavam o pouco de existência que lhe restava fora do trabalho” e além disso, as mentiras “aumentavam o pequeno espaço de sua vida pessoal” (p.109) O sr. Brook lembra-se então de Zilensky, com seu rosto severo, seus olhos cansados e escuros e a boca delicadamente disciplinada e aos poucos “ele tomou consciência de um calor em seu peito, de um sentimento de piedade, proteção e enorme compreensão.” O narrador finaliza: “Por algum tempo, permaneceu nesse estado de afetuosa confusão.” (p.109)

Carson McCullers tem uma aguda consciência das flutuações das reações e comportamentos humanos e da alternância entre o impulso para a raiva, acusação, a reciprocidade violenta, e por outro lado, o impulso humano para a compreensão, para o afeto, a amizade e o amor. O sr. Brook sente raiva ao descobrir que Madame Zilensky havia lhe contado diversas mentiras, mas depois sente um sentimento de “afetuosa confusão” (p.109) e em seguida retorna à raiva, lembrando de histórias soltas que tinha ouvido. Mesmo percebendo que Zilensky estava acordada de madrugada, ele tenta ser prudente, pensando em estabelecer um acordo e pensando numa futura situação problemática que poderia ser criada no departamento. O narrador indica uma possível reação: “O sr. Brook deitou, ensaiando caras terríveis no escuro e elaborando um plano que colocaria em prática no dia seguinte.” (p. 109)

No dia seguinte, o sr. Brook chega ao seu escritório e pede que Zilensky conte novamente o episódio do Rei da Finlândia. No minuto em que ela está repetindo a mentira, ele a surpreende, dizendo que não existe nenhum rei na Finlândia. Zilensky continua tentando manter a mentira, mas o sr. Brook é categórico: “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.”(p.110). Nesse momento, o rosto de Madame Zilensky adquire uma expressão inesquecível: “Nos olhos dela havia surpresa, consternação, e uma espécie de horror encurralado. Ela tinha a aparência de alguém que, de repente, vê todo o seu mundo interior desintegrado.” (p.110). O sr. Brook recua e diz que sente muito, enquanto Zilensky se recompõe, empina o rosto e diz friamente “Eu sou finlandesa.” (p.111) O diálogo prossegue: “Não duvido – respondeu o sr. Brook. Mas, pensando bem, duvidava um pouco.”(p.111) Madame Zilensky continua repetindo “Eu nasci na Finlândia e sou

uma cidadã finlandesa.” E o sr. Brook responde: “Muito bem”, em voz mais alta. E então Zilensky derrapa mais uma vez: “Durante a guerra – ela continuou apaixonadamente – dirigi uma motocicleta e fui mensageira.” O sr. Brook responde: “Seu patriotismo não vem ao caso.” E Zilensky insiste: “Só porque eu estou providenciando os papéis de naturalização...” O sr. Brook a interrompe, exclamando com as mãos agarradas no tampo da mesa: “Madame Zilensky! (...) Isso é um assunto irrelevante. O fato é que a senhora confirma e assegura que viu...que a senhora viu...” Mas o chefe do departamento de música não consegue terminar a frase, diante do rosto da professora, mortalmente pálida, com sombras ao redor da boca e os olhos “escancarados, assustadores...e orgulhosos”. (p.111) Neste momento, temos a reviravolta do conto: “Subitamente, o sr. Brook sentiu-se como um assassino.” O narrador prossegue dizendo que “uma grande confusão de sentimentos – compreensão, remorso e um inexplicável amor” (p.111) – o fizeram 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.111)

Nessa passagem, Carson McCullers neutraliza a raiva do sr. Brook contra Madame Zilensky, mostrando como o amor pode irromper mesmo durante uma situação potencialmente violenta, como a conversa no gabinete, através do arrependimento que o chefe do departamento de música sente diante do rosto aterrorizado da professora flagrada em sua mentira. Nesse conto, o comportamento natural de cobrar coerência dos relatos de Zilensky é revertido para uma postura compassiva. O sr. Brook fica furioso com as mentiras que ouviu, mas também compreende que a solidão de uma vida dedicada à carreira musical era encoberta com as histórias mirabolantes de Zilensky. Afinal, o conflito é dissolvido tão completamente, que o sr. Brook aceita a mentira, e entra no jogo, perguntando finalmente se o rei da Finlândia estava bem, e concedendo assim a oportunidade de Zilensky seguir com suas narrativas estapafúrdias, de agora em diante, provavelmente, sem ser pressionada ou punida por isso. A perspectiva da teoria mimética, aqui, nos auxilia a compreender que, como relembra João Cezar de Castro Rocha comentando o conceito de conversão na obra girardiana, na introdução de *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, diante da potencial rivalidade que o desejo mimético pode fomentar nas relações interpessoais, podemos tomar consciência do potencial desagregador e conflituoso do desejo mimético e evitar conflitos diretos com nossos modelos. (ROCHA *In*: GIRARD, 2009, p.20) Girard analisa o esnobismo em Proust e a vaidade em Stendhal e também os momentos em que esses escritores chegam a soluções para além da reciprocidade violenta. McCullers consegue neutralizar conflitos a partir de sentimentos de arrependimento, amor e afeto de suas personagens.

Conclusão: reação e compaixão x violência

Carson McCullers destaca a presença de um modelo/mediador nas relações

entre as personagens, compreende o funcionamento das mediações e das tensões entre sujeitos e modelos e descreve de forma sutil a violência que atravessa as relações humanas. Em “*Wunderkind*”, Frances Bienchen desafiou, com seu talento, a segurança de seu professor, que temia ser suplantado e foge da pressão daquele método. Madame Zilensky, com suas mentiras inofensivas e excêntricas, provocou o sentimento de confiança do sr. Brook, também desafiado em seu papel de diretor do departamento de música.

Frances Bienchen consegue fugir da atmosfera claustrofóbica de tensão e competição de seu ambiente de aprendizado. Madame Zilensky, com sua expressão paralisada e a decisão de contar ainda mais mentiras, consegue comover o sr. Brook, que retrocede, e pergunta se o rei da Finlândia estava bem, ou seja, admite que é possível entrar no mundo fantasioso de mentiras de Zilensky e compreender que elas serviam para ocupar uma vida social que não existia praticamente fora da música. Como *outsiders*, ou bodes expiatórios em potencial, a adolescente Frances Bienchen não pode ser culpada por todos os seus erros de performance e a excêntrica professora visitante Madame Zilensky pode ser questionada mas não com tanta severidade por suas mentiras serem inofensivas e fantasiosas.

Da relação entre Madame Zilensky e o sr. Brook, nasce a compaixão e o entendimento de que existe algo mais importante do que cobrar a verdade de uma mentirosa inofensiva: amá-la na sua especificidade e na sua diferença. Naquilo que a torna única. Em “*Wunderkind*”, a figura de autoridade, o sr. Bilderbach comporta-se como modelo autossuficiente emitindo ordens e orientações pouco definidas a Frances Bienchen, criticando constantemente a performance da aluna, confirmando-se como modelo mais digno de admiração e privando-se de ser influenciado pelos saberes, pelo estilo e pela interpretação musical de sua aluna. Em “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”, o sr. Brook prepara-se para flagrar as mentiras inofensivas de Madame Zilensky, mas arrepende-se e retrocede em sua postura. O arrependimento e a compaixão talvez restituam a amizade entre os dois, já que o sr. Brook decide compactuar com as histórias da professora.

Os contos de Carson McCullers comentados aqui retratam conflitos miméticos e propõem saídas contra a reciprocidade violenta. Frances Bienchen abandona uma relação deteriorada com seu professor que ficou mergulhada em rivalidade a ponto de provocar uma crise emocional e prejudicar seu aprendizado. O sr. Brook abandona a raiva e a indignação e tenta uma reaproximação com Zilensky, percebendo que a amizade e a compaixão valiam mais do que uma confrontação direta com a professora para flagrar suas mentiras.

Com os referidos contos, Carson McCullers descreve a violência que atravessa os relacionamentos humanos e inverte o rumo de situações que estão prestes a cair na violência recíproca, anulando conflitos humanos de formas inusitadas, pela fuga (“*Wunderkind*”) ou pela compaixão (“Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”) e destacando sentimentos de arrependimento e de amor em suas histórias.

REFERÊNCIAS

- CARR, Virginia Spencer. **Understanding Carson McCullers**. Columbia, S.C.: University of South California Press, 1990.
- CARR, Virginia Spencer. **The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers**. Georgia: University of Georgia Press, 2003, p.29-30.
- 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. **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, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- GIRARD, René. **A Crítica no Subsolo**. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- MCCULLERS, Carson. **A balada do café triste e outras histórias**. Trad. Caio Fernando Abreu. São Paulo: Globo, 1993.
- MCCULLERS, Carson. **Collected stories of Carson McCullers**. Flora V. Lasky, Executrix. New York, Houghton Mifflin Company, 1987, p.157.
- MCCULLERS, Carson. **Illumination & Night Glare: the unfinished autobiography of Carson McCullers**. Madison, Winsconsin: The University of Winsconsin Press, 1999, p.12-14.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **Culturas shakespearianas?: Teoria mimética y América Latina**. México: Sistema Universitario Jesuita: Fideicomiso Fernando Bustos Barrena, 2014.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-85107-89-5

