

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

Júlia Reyes (UERJ)
ilhadehortela@gmail.com

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), traduzido para o português como *O Coração é um Caçador Solitário* (2007), Carson McCullers rompeu com outra arte a que se dedicou: a música. Carson McCullers empenhou-se no aprendizado de piano com a professora Mary Tucker, mas Mary Tucker precisou mudar-se para a Virgínia quando seu marido foi transferido do Forte Benning. Ao saber da notícia, Carson 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), encontramos a aluna de piano Frances Bienchen, do conto “Wunderkind” e a professora de música Madame Zilensky do conto “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”. Madame Zilensky passa a vida dedicando-se ao ensino de música e à composição de uma sonata, e Frances Bienchen desiste da música. As análises aqui propostas serão orientadas 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 imitativo do desejo, René Girard percebe que qualquer comunidade humana pode ser ameaçada por disputas entre indivíduos pelos mesmos objetos. Seria impossível para um grupo humano qualquer so-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

breviver 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 engendradora que traz, com a morte de um animal ou ser humano inocente, o retorno da ordem.

Em sua terceira intuição, apresentada em *Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo* (1978), René 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. René Girard recorre a vários momentos da Bíblia, tais como as histórias de Caim e Abel, Esaú e Jacó, a iminência do apedrejamento de Maria Madalena, 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), René 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, investiga 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.

2. “Wunderkind”: o abandono da música como via não reativa

“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. Laskowitz 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. O projeto de carreira de Frances Binchen naufraga depois de inúmeras tentativas e de muita dedicação, ecoando o rompimento de Carson McCullers com sua professora de piano Mary Tucker e a escolha de Carson McCullers pela literatura. No conto, porém, o impedimento de Frances para sua realização não é a mudança de cidade de sua professora, ou a condição social de seu pai, como no caso de Carson McCullers,³⁵ 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 René 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 já falecido, um esportista famoso etc.³⁶ Nas relações

³⁵ Informações detalhadas sobre o rompimento de Carson McCullers com o estudo de piano podem ser encontradas na biografia de Carson McCullers escrita Virginia Spencer Carr, intitulada *The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers*. Georgia: University of Georgia Press, 2003) e na autobiografia de Carson McCullers, intitulada *Illumination & Night Glare: the unfinished autobiography of Carson McCullers*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999, p.12-14.

³⁶ João Cezar de Castro Rocha, na introdução de *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (2009) esclarece detalhadamente a diferença entre a *mediação interna* e a *mediação externa* na seguinte passagem: “Na *mediação externa*, o modelo está tão distante do sujeito mimético que o risco do confronto desaparece: Dom Quixote adota Amadis de Gaula como modelo supremo, mas, salvo engano, jamais poderá encontrar-se pessoalmente com o lendário cavaleiro. Por isso mesmo, o

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

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, René Girard desenvolve uma discussão fundamental para nossa análise em torno do conceito de *double-bind* (duplo vínculo).

3. *O conceito de double-bind na teoria mimética*

René 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), René 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 René 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,

confronto aberto não terá vez. Daí, René Girard deriva o corolário: *quanto mais externa a mediação, mais pacífico será o resultado da imitação*.

Pelo contrário, na *mediação interna* o modelo se encontra perigosamente próximo do sujeito mimético: é seu professor; seu amigo bem-sucedido; seu vizinho, cuja mulher *cobiçamos* – sim, caro leitor, é isso mesmo o que quero escrever: *cobiçamos*: a teoria mimética convida-nos a compreender o mimetismo em nossas ações cotidianas, em lugar de defini-lo como uma abstração sem vínculos com o dia-a-dia. Nessa circunstância, o desejo mimético se converte rapidamente em rivalidade e essa pode originar disputas irreconciliáveis – tema predileto de muitos romancistas. Daí, René Girard deriva o corolário: *quanto mais interna a mediação, mais violento será o resultado da mediação*. Na visão do autor, a análise minuciosa da mediação interna e de seus inúmeros desdobramentos caracteriza o romance moderno". (GIRARD, 2009, p. 20)

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 capacidade. Segundo René Girard: “Para que exista o *double bind*³⁷ mimético em sentido forte é preciso haver 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)

4. Rivalidade e double-bind em “Wunderkind”

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, no começo do conto, a fuga não em termos musicais, mas no sentido literal que a personagem vai realizar ao final da narrativa. Encontramos outros sinais da dedicação de Frances Bienchen, visíveis no estado de suas mãos, que estão com “tendões palpitações” e com uma ferida num dos dedos coberta por um esparadrapo sujo, e essa visão de suas

³⁷ Pedro Sette-Câmara, no texto “Modelo-obstáculo e *double bind*” observa: “ O termo *double bind* vem de *Hamlet*. No momento em que o rei Claudius deseja rezar, ele admite para si a culpa pelo assassinato do irmão. Ora, tem um assassino o direito de rezar? Assim, Claudius, dividido entre a culpa e a vontade de rezar, fica paralisado, e diz-se “*a man to double business bound*” (ato III, cena 3), “um homem obrigado a duas tarefas”, que, no caso, excluem-se.” Fonte: Miméticos: um blog sobre René Girard e a teoria mimética. Disponível em: <<http://renegirard.com.br/blog/?p=135>>. Acesso em: 17-08-2016.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

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). “(...) 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 fô isso que aconteceu. A mesma sensação voltava agora” (MCCULLERS, 1987, p. 82). “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” (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 René Girard pode ser identificada na relação entre Frances Bienchen e seu professor. As exigências do professor não apresentam argumentos claros, só 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. Se os dedos de uma menina de doze anos cobrem tantas teclas num segundo, isso não significa nada”. (MCCULLERS, 1987, 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. (...). Eu vou mostrar a você como eu quero que estude. Escute cuidadosamente agora” (MCCULLERS, 1987, 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” (MCCULLERS, 1987, p. 85). O Sr. Lafkowitz, Heime e Frances concordavam sobre a sonata de Bloch se apropriada para fechar o programa, mas o Sr. Bilderbach discorda “Melhor tocar aquela coisa de John Powell, a *Sonata Virginianesca*” (MCCULLERS, 1987, 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 *vitse*s e os *skys*” (MCCULLERS, 1987, 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 René 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” (MCCULLERS, 1987, 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?” (MCCULLERS, 1987, 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”. (MCCULLERS, 1987, p. 86)

O narrador complementa: “O Sr. Bilderbach não gostou daquilo. Sua resplandecente pronúncia gutural de palavras alemãs parecia incluir *Kind* em algum lugar” (MCCULLERS, 1987, p. 86) A palavra “*kind*” quer dizer “criança” em alemão, sugerindo consideração e empatia por

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

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. (...)” (MCCULLERS, 1987, p. 87). No entanto, para Frances “A música estava indo bem naquela época. Roupas e festas e coisas assim não tinham feito diferença” (MCCULLERS, 1987, 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”. (MCCULLERS, 1987, 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” (MCCULLERS, 1987, p. 89). “Ela tentou outra vez. Suas mãos pareciam separadas da música que havia dentro dela”. (MCCULLERS, 1987, 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” (MCCULLERS, 1987, 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.” (MCCULLERS, 1987, 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” (MCCULLERS, 1987, 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: “Tecnicamente, 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”. (MCCULLERS, 1987, 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*...” (MCCULLERS, 1987, 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 doce, faça a contramelodia cantar. Já vimos tudo isso antes. Agora toque. Sinta como Beethoven escreveu. Sinta essa tragédia e contenção. (MCCULLERS, 1987, 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”. (MCCULLERS, 1987, 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” (MCCULLERS, 1987, p. 91), depois “Vigorosamente” (MCCULLERS, 1987, p. 91) em seguida, “Agora com simplicidade” (MCCULLERS, 1987, p. 91) e “Tudo seguido” (MCCULLERS, 1987, p. 91). Frances está afundando em esgotamento: “Seus lábios tremiam como geleia, lágrimas silenciosas pingaram sobre as teclas brancas” (MCCULLERS, 1987, 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”. (MCCULLERS, 1987, 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, de sua identidade: “Tudo o que pertencia a ela na sala silenciosa. Rapidamente, antes que ele pudesse falar” (MCCULLERS, 1987, p. 91). O parágrafo final de “Wunderkind” expressa a reação de Frances, que decide cuidar de si e escapar da rede de críticas e censuras sobre sua performance:

Ao atravessar o vestibulo, não pode 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

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

embaixo, a rua tinha se transformado nua confusão com o barulho, as bicicletas e as brincadeiras das outras crianças. (MCCULLERS, 1987, 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 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.

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 passa a criticá-la regularmente. De todo modo, 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 a sua aluna, qualquer comentário pode pesar sobre o psiquismo da aluna, destruindo-o aos poucos, deteriorando a confiança de Frances em sua própria capacidade, já que ela leva em consideração as críticas de Bilderbach por ele ser seu mestre e modelo e 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 imita o professor e toca, ele recusa-se a emitir mensagens de estímulo, nunca expressa satisfação e emite uma nova ordem para que ela 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. Por outro lado, talvez a questão seja a simples falta de uma pedagogia reconfortante e positiva.

A crise de Frances torna-se cada vez mais aguda porque sua performance nunca é reconhecida como suficientemente boa para seus 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 de 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 indica intuitivamente para ela mesma 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 escapar.

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 René 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 Bienchen ao colapso e à uma fuga saudável em busca da preservação de seu psiquismo. A saída

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

sugerida por Carson McCullers diante de uma relação hierárquica violenta é escapar para outro ambiente e preservar a integridade de sua confiança e de 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 aula.

5. *Arrependimento e diluição da perseguição em “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”*

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, 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 excêntricas” 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 arrebatada 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 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 trinados 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 “Parecia não dormir nunca: a qualquer hora da noite que o Sr. Brook olhasse pela janela, a luz no estúdio estava sempre acesa. Não, certamente não era por nenhuma razão profissional que o Sr. Brook andava desconfiado”. (MCCULLERS, 1987, p. 106)

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*,³⁸ o rei da Finlândia passou num trem” (MCCULLERS, 1987, p. 108). O Sr. Brook levanta-se da poltrona, colocou o cálice de licor de lado, e conclui que “Aquela mulher era uma mentirosa patológica” (MCCULLERS, 1987, 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”. (MCCULLERS, 1987, p. 108)

A primeira reação do Sr. Brook foi sentir raiva e ficar furioso com todas as mentiras que tinha ouvido da professora. Depois de uma hora, sentado na frente do fogo, sua irritação se transforma “numa espécie de

³⁸ De acordo com Caio Fernando Abreu, tradutor de *A Balada do Café Triste* (1993), *pâtisserie*, em francês no original quer dizer “pastelaria”. (MCCULLERS, 1993, p. 108)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

curiosidade científica” (MCCULLERS, 1987, p. 108), e o Sr. Brook tenta analisar a situação distanciando-se de suas emoções, “como um médico olha para um paciente” (MCCULLERS, 1987, 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” (MCCULLERS, 1987, p. 108-109). O narrador prossegue: “E era isso o que o desconcertava: simplesmente não havia motivo por trás de sua atitude” (MCCULLERS, 1987, p. 108-109). Os mistérios sobre as histórias mirabolante 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” (MCCULLERS, 1987, p. 109). Assim, “Dia e noite, ela tinha lutado e jogado sua alma no trabalho e não restara muito dela mesma para ninguém mais”. O narrador prossegue explicando 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” (MCCULLERS, 1987, 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” (MCCULLERS, 1987, 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”. (MCCULLERS, 1987, p. 109)

Carson McCullers tem uma aguda consciência das flutuações das reações e comportamentos humanos e da alternância entre o impulso para a acusação, a perseguição, o revide e a reciprocidade violenta, e por outro lado, o impulso humano para a compreensão, para o afeto, a amizade e o amor. O Sr. Brook passa da raiva e da fúria, ao descobrir que Madame Zilensky havia lhe contado diversas mentiras, para um sentimento de “afetuosa confusão” (MCCULLERS, 1987, p. 109) e em seguida retorna à tentação do revide, 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 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”. (MCCULLERS, 1987, p. 109)

No dia seguinte, o Sr. Brook chega ao seu escritório cedo e “En-trincheirou-se atrás da escrivaninha, pronto para saltar sobre Madame Zilensky assim que ela passasse pelo corredor” (MCCULLERS, 1987, p. 109). Com calma, o Sr. Brook pede que Zilensky conte novamente o episódio do Rei da Finlândia, e 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” (MCCULLERS, 1987, p. 110). Nesse momento, o rosto de Madame Zilensky adquire uma expressão inesquecível para o Sr. Brook: “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” (MCCULLERS, 1987, p. 110). O Sr. Brook recua e diz que sente muito, enquanto Zilensky se recompõe, empina o rosto e diz friamente “Eu sou finlandesa” (MCCULLERS, 1987, p. 111). O diálogo prossegue: “Não duvido – respondeu o Sr. Brook. Mas, pensando bem, duvidava um pouco” (MCCULLERS, 1987, 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...” Já basta para o Sr. Brook que a interrompe, exclamando como se 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, mortamente pálida, com sombras ao redor da boca e os olhos “escancarados, assustadores...e orgulhosos” (MCCULLERS, 1987, 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” (MCCULLERS, 1987, 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 o comportamento persecutório do Sr. Brook, contra Madame Zilensky, mostrando como o

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

amor pode irromper mesmo durante uma situação potencialmente violenta, como o pequeno interrogatório no gabinete, através do arrependimento que o chefe do departamento de música sente diante do rosto aterrorizado da professora pega em flagrante em sua mentira. Nesse conto, portanto, o comportamento acusatório é revertido para uma postura compassiva. O Sr. Brook fica perturbado e 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). René 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. Da mesma forma, McCullers consegue neutralizar conflitos a partir de sentimentos de arrependimento, amor e afeto de suas personagens.

6. *Conclusão: reação e compaixão x violência*

Podemos afirmar que Carson McCullers é uma escritora *romanesca* porque ela inclui a presença de um modelo/mediador nas relações entre as personagens, mas especialmente porque ela possui uma compreensão do funcionamento das mediações e das tensões entre sujeitos e modelos e descreve a violência que atravessa as relações humanas de uma forma sutil. Em “Wunderkind”, Frances Bienchen desafiou, com seu talento de “criança prodígio” a segurança de seu professor, que temia ser suplantado. Madame Zilensky, com suas mentiras inofensivas e excêntricas, provocou o sentimento de confiança do Sr. Brook, também desafiado em seu papel de superior.

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, mas com seu olhar petrificado e seu brilhantismo e energia comove 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 não pode ser perseguida por todas as suas mentiras.

Da relação entre Madame Zilensky e o Sr. Brook, nasce a compaixão e o entendimento de que existe algo mais importante do que sustentar e impor seu papel hierárquico sobre o outro: amá-lo na sua especificidade e na sua diferença. Naquilo que o torna único. Em “Wunderkind”, a figura de autoridade, o Sr. Bilderbach comporta-se como modelo autossuficiente emitindo ordens e orientações pouco definidas à Frances Bienchen, criticando constantemente a performance da aluna, confirmando-se como modelo mais digno de admiração e privando-se de ser influenciado pelos saberes e pelo estilo musical de sua aluna. Em “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”, o Sr. Brook, o chefe do departamento de música prepara uma armadilha para flagrar as mentiras inofensivas de Madame Zilensky perseguindo-a, mas arrepende-se e retrocedendo em sua postura. Em “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia” o arrependimento e a compaixão talvez restitua a amizade entre os dois, aparecendo como antídotos contra a produção de bodes expiatórios, acusações, perseguições e vinganças.

Nos termos da teoria mimética, 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 postura persecutória 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.

Através dos referidos contos, Carson McCullers pode ser lida como uma escritora *romanesca*, nos termos girardianos, pois além de descrever a violência que atravessa os relacionamentos humanos, a autora também inverte o rumo de situações orientadas para a perseguição e que estão prestes a cair na violência recíproca, anulando essa mesma perse-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

guição seja pela fuga (“Wunderkind”) seja pela compaixão (“Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”), evocando os sentimentos de arrependimento e amor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARR, Virginia Spencer. *Understanding Carson McCullers*. Columbia: 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, 2009.

Girard, René. *A violência e o sagrado*. Trad.: Martha Conceição Gambini. São Paulo: 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 John Hopkins University Press, 1988.

GIRARD, René. *A crítica no subsolo*. Trad.: Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JOHNSEN, William A. *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. São Paulo: É Realizações, 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.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas shakespearianas?: teoria mimética y América Latina*. México: Sistema Universitario Jesuita: Fideicomiso Fernando Bustos Barrena, 2014.