

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

Ana Cimália dos Santos Dias

O DESEJO MIMÉTICO NA OBRA *TUDO É RIO*, DE CARLA MADEIRA.

SÃO LUÍS
2024

Ana Cimália dos Santos Dias

O DESEJO MIMÉTICO NA OBRA *TUDO É RIO*, DE CARLA MADEIRA

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Maranhão.

Linha de Pesquisa: Linha 3 – Estudos Teóricos
e Críticos em Literatura.

Orientador: Prof.º Dr.º Rafael Campos
Quevedo

SÃO LUÍS

2024

Ana Cimália dos Santos Dias

O DESEJO MIMÉTICO NA OBRA *TUDO É RIO*, DE CARLA MADEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLetras), da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção de grau de Mestra em Letras.

Aprovada em: 12 /12 /2024

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo
Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Andréa Teresa Martins Lobato
Universidade Estadual do Maranhão

Profª Drª Naira Sales Araujo
Universidade Federal do Maranhão

SÃO LUÍS
2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dias, Ana Cimália dos Santos Dias.

O DESEJO MIMÉTICO NA OBRA TUDO É RIO, DE CARLA MADEIRA

/ Ana Cimália dos Santos Dias Dias. - 2024.

92 f.

Orientador(a): Rafael Campos Quevedo Quevedo. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

1. Teoria Mimética. 2. Tudo É Rio (carla Madeira). 3. Literatura Brasileira Contemporânea. I. Quevedo, Rafael Campos Quevedo. II. Título.

Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

“De todas as ameaças que pesam sobre nós, a mais terrível, como sabemos, a única real, somos nós mesmos”.

(René Girard)

RESUMO

A proposta desta dissertação consiste em analisar a obra *Tudo é rio*, a partir dos pressupostos da Teoria Mimética, desenvolvida pelo teórico francês René Girard. Escolhemos discorrer sobre *Tudo é rio* porque a narrativa é construída a partir de muitos conflitos humanos. Carla Madeira produz um romance denso, que se serve de sentimentos como ciúme exacerbado, a inveja velada e dispõe de cenas cujas personagens vão de ideais/modelos à desumanização. Como direcionamento metodológico, adotamos a pesquisa bibliográfica de cunho descritivo e reflexivo, considerando o que se tem publicado acerca da Teoria Mimética, desde *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), obra mais conhecida de René Girard, a obras como: *A Violência e o Sagrado* (1990), *O bode expiatório* (2004), *A Voz desconhecida do real* (2002), *A crítica no subsolo* (2011a), *Dostoievski: Do duplo à unidade* (2011c), *O Sacrifício* (2011d) e *O trágico e a piedade* (2011e). Assim como textos de Golsan (2014), Kirwan (2004) e Vinolo (2012), críticos das obras girardianas e um estudo de 2023, da autora Maira Rúbia Miguel, intitulado *O ressentimento e o sagrado em René Girard*. A pesquisa está dividida a partir dos seguintes parâmetros. Reflexões sobre o clichê *Felizes Para Sempre*, conceitos básicos acerca da Teoria Mimética; passando por uma abordagem sobre a literatura contemporânea, aspectos de produção da autora Carla Madeira, abordagem sobre enredo e análise miméticas do romance *Tudo é rio*. As análises permitiram evidenciar os mecanismos pelos quais se dão os processos miméticos responsáveis pelo acionamento da violência no romance, bem como a possibilidade de reconhecimento desse mecanismo por parte da personagem Dalva, por exemplo, responsável, a certa altura da narrativa, pela contenção da escalada mimética.

Palavras-Chave: Teoria Mimética. *Tudo é rio* (Carla Madeira). Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze the work *Tudo é rio*, based on the assumptions of the Mimetic Theory, developed by the French theorist René Girard. We chose to talk about *Tudo é rio* because the narrative is built from many human conflicts. Carla Madeira produces a dense novel, which makes use of feelings such as exacerbated jealousy, veiled envy and has scenes whose characters range from ideals/models to dehumanization. As a methodological guideline, we adopted the bibliographic research of a descriptive and reflective nature, considering what has been published about the Mimetic Theory, from *Deceit, Desire and the Nove* (2009), René Girard's best-known work, to works such as: *Violence and the Sacred* (1990), *The Scapegoat* (2004), *The Unknown Voice of the Real* (2002), *The Criticism in the Underground* (2011a), *Dostoyevsky: From the Double to Unity* (2011c), *The Sacrifice* (2011d) and *The Tragic and the Pity* (2011e). As well as texts by Golsan (2014), Kirwan (2004) and Vinolo (2012) critics of Girardian works and a 2023 study, by author Maira Rúbia Miguel, entitled *The resentment and the sacred in René Girard*. The survey is divided based on the following parameters. Reflections on the *Happily Ever After* cliché, basic concepts about the Mimetic Theory; going through an approach to contemporary literature, aspects of the production of the author Carla Madeira, approach to plot and mimetic analysis of the novel *Tudo é rio*. The analyses allowed for highlighting the mechanisms through which the mimetic processes responsible for triggering violence in the novel occur, as well as the possibility of the character Dalva recognizing this mechanism, for instance, who is, at a certain point in the narrative, responsible for containing the mimetic escalation.

Keywords: Mimetic Theory. *Tudo é rio* (Carla Madeira). Contemporary Brazilian literature.

AGRADECIMENTOS

A princípio, parece tão fácil agradecer, porém, quando estamos diante deste momento, tomamos ciência de que externalizá-lo também se torna uma tarefa complexa. Pensamos desta maneira, porque agradecer requer muita responsabilidade, pois se trata de lembrar, com bastante carinho, daqueles que, direta e indiretamente, estiveram conosco nesta jornada singular.

Primeiramente, este mérito é um resultado guiado pelas mãos divinas e pela intersecção da Virgem Maria. Tenho certeza dessas palavras porque em vários momentos, desde o ingresso no Mestrado, o teste de Proficiência, os Seminários, a Qualificação e a Defesa Final, Deus foi descortinando minhas dúvidas e substituindo as mesmas pelo que Ele gostaria que eu realizasse com as minhas leituras e com a minha escrita. Obrigada, Pai Celestial, obrigada Minha Mãe do Céu. Sem Suas bênçãos e proteções nada seria possível.

A meus pais: Antônio José Costa Dias e Maria da Conceição dos Santos Dias, pelos momentos de escuta e compartilhamento de ideias (por sinal, sinalizadas nas entrelinhas deste estudo). Ao meu esposo Raimundo Francisco, pela paciência. Sem a parceria e incentivo dele, não haveria possibilidade de eu, durante algumas madrugadas, dedicar-me às leituras. (Saber que, enquanto, nessas horas; você me ajudava com Antônio; produziu em mim, ânimo, para seguir tranquila por este processo acadêmico. Obrigada, filho!!). A meus irmãos: Márcio Bruno (por seu pragmatismo singular diante das inúmeras formatações), ao Aléssio Antônio (pelos puxões de orelha metafóricos. Dele eu escutei: “Você vai desistir só por isso...?!”). E as minhas irmãs: Cinália e Cislália (mulheres fortes e exemplares que, mesmo com sua lidas diárias, vibraram com as minhas conquistas).

À Universidade Federal do Maranhão (UFMA), principalmente, aos professores do Programa de Pós- Graduação em Letras, cuja aproximação foi oportunizada graças a algumas disciplinas e publicação de livro: professora doutora Emilie Genevieve Audigier, a disciplina de Teatro me propiciou refletir um pouco mais sobre a importância de unir a dramaturgia e o ambiente de sala de aula; ao professor doutor José Dino Costa Cavalcante; por permitir, através do concurso literário Humberto de Campos, publicar meu primeiro conto *O Mirante*; professora doutora Maria Aracy Bonfim, as discussões sobre *Literatura Comparada* não sairão de minha memória; a professora doutora Naiara Sales Araujo Santos, guardarei as lembranças da nossa primeira aula, foi simpático perceber, naquele momento, que havia mais alguém que já apreciava a obra *Tudo é rio*; e a professora doutora Veraluce da Silva Lima, aplaudo sua experiência, dela guardarei as alegrias, o incentivo e a célebre frase: “Estás preocupado com o

quê? É só uma dissertação!”. Ao Grupo de Estudos Girardianos, cujas discussões se configuraram luzes diante das minhas primeiras incertezas sobre a *Teoria Mimética*. (Ao lado de vocês, meninos, senti-me privilegiada!). Ao secretário Cássio. (Pela simpatia e pela excelente prestação de serviço. Sem sua ajuda, referente aos trâmites do curso, seria difícil.).

E, claro, agradeço àquele, cuja contribuição foi mais que especial. Refiro-me ao meu orientador, professor doutor Rafael Campos Quevedo. A ele, agradeço as sugestões de leitura e o jeito de me conduzir durante estes quase dois anos (obrigada por você não soltar a minha mão!). Do senhor, diria que duas características foram benígnas, para que eu cumprisse as etapas do programa sem muitos percalços e no tempo propositado, a eficiência e a perspicácia. Parabenizo-o por elas, MESTRE e, por me oportunizar adquirir, desta nossa relação professor-aluno, aluno e professor, o seguinte ensinamento: que os conhecimentos científicos não devem NUNCA ofuscar a nossa HUMILDADE.

Finalizo, salientando que produzir esta Dissertação foi sim um trabalho laborioso, mas que se tornou leve com a ajuda de todos aqui descritos. Muitíssimo, obrigada!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 A TEORIA MIMÉTICA.....	13
1.1 Reflexões miméticas sobre o clichê: Felizes para sempre.....	13
1.2 Uma teoria do desejo	16
1.3 Cume Mimético (O Bode Expiatório)	21
1.4 Parâmetros para análise literária	25
1.5 Girard e o fenômeno do subsolo.....	30
2 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	37
2.1 A Estética da Violência sob a ótica de Karl Erik Scollhammer, Fábio Messa e outros autores.....	37
2.2 A violência facínora sob a perspectiva de Rubem Fonseca e Patrícia Melo.....	45
2.3 A contemporaneidade no estilo de produção de Carla Madeira	49
3 ANÁLISE DA OBRA SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA MIMÉTICA	59
3.1 Enredo e considerações sobre a obra <i>Tudo é rio</i>	59
3.2 As mediações, rivalidades e violência.	62
3.3 A psicologia do subsolo nos personagens	65
3.4 Mecanismos de expiação (bode expiatório).....	75
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação consiste em analisar a obra *Tudo é rio*, de 2023, da autora Carla Madeira, a partir dos pressupostos da Teoria Mimética desenvolvida pelo teórico francês René Girard. Escolhemos discorrer sobre *Tudo é rio* porque a narrativa nos apresenta personagens cujas condutas vão ao encontro do que aponta o crítico francês, quando discorre sobre o viés persecutório e concomitantemente sobre a violência. Tais aspectos já aparecem assinalados desde o prefácio do romance, assinado pela escritora e produtora, Cris Guerra.

Temos ciência da importância que é escrever o prefácio de uma obra. E Cris Guerra, esteve atenta ao imprimir nele expressões que se sobressaem e que, para nós, representam de forma singular o romance de Carla Madeira: “A narrativa é um rio caudaloso de dor e vida [...] Em suas águas turvas sopram ventos de fantasia com rajadas de verdade.”

Partindo da palavra verdade, construímos uma hipótese: se a literatura, segundo *Candido* (2006), é compreendida como a integração entre o texto e o contexto, provavelmente seria possível, a partir das personagens de *Tudo é rio*, responder as seguintes problemáticas. Primeiramente, a obra traria recortes de uma sociedade contemporânea marcada pelo desejo mimético? A partir disso, se esses desejos são contundentes na obra, a ponto de “transformar as personagens”, então, ao dissertar sobre a obra, na perspectiva da teoria mimética, seria possível também traçar possibilidades, mesmo que implícitas, de como não perpetuar as mazelas humanas?

Segundo Golsan (2014) a teoria Mimética pode ser compreendida a partir de dois conceitos básicos. Primeiro, que todo desejo se faz mediado, segundo que as sociedades concentram, em suas mais variadas formas de conflito, mecanismos de imolação de vítimas arbitrárias, fenômeno estudado por René Girard e explicitado em sua tese sobre o bode expiatório.

Tudo é rio torna-se nosso *corpus* de pesquisa porque ele nos aponta para o que é discorrido por Girard (2009) quando salienta que, quanto mais próximo à modernidade, mais os romances apontam as verdades e as perturbações no interior da vida social. Compreendemos que *Tudo é rio* seria um exemplo desse tipo de romance que discorreria sobre as perturbações, haja vista que há nele muitos exemplos das nuances miméticas como, também, uma presença salutar dos sentimentos hostis.

A escolha pelo romance justifica-se também porque, a partir das condutas das personagens fica possível compreender de onde provém o suposto infanticídio, os motivos de

os protagonistas agirem, aqui e/ou ali de formas dúbias, quanto compreender os porquês de o narrador trazer a questão do perdão, quando o tema do enredo envolve, também, os debates acerca da violência doméstica.

Como direcionamento metodológico, adotamos a pesquisa bibliográfica de cunho descritivo e reflexivo, considerando o que se tem publicado acerca da Teoria Mimética, desde *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), obra mais conhecida de René Girard, à obras como: *A Violência e o Sagrado* (1990), *O bode expiatório* (2004), *A Voz desconhecida do real* (2002), *A crítica no subsolo* (2011a), *Dostoiévski: Do duplo à unidade* (2011c), *O Sacrifício* (2011d) e *O trágico e a piedade* (2011e). Assim como textos de Golsan (2014), Kirwan (2004) e Vinolo (2012), críticos das obras girardianas e um estudo de 2023, da autora Maira Rúbia Miguel, intitulado *O ressentimento e o sagrado em René Girard*.

Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard traz seus primeiros conceitos sobre a Teoria Mimética. Ao ler essa obra, pudemos compreender sobre as mediações e como elas se manifestaram através da literatura ocidental. A partir deste estudo, Girard dá-nos oportunidade de compreender e analisar os motivos de determinadas condutas das personagens, em *Tudo é rio*, culminarem para uma espiral mimética.

Já em *A voz desconhecida do real*, além de encontrarmos uma citação singular sobre a existência maléfica da peste (compreendida por nós como manifestação simbólica da violência) a obra nos concedeu esclarecer os motivos que levaram Dostoiévski tornar-se uma referência no estudo de Girard. Nessa obra, Girard aponta-nos um Dostoiévski distinto, mais romantizado cujos personagens não se veem à altura de suas damas e outro mais eloquente aos olhos miméticos, pois representaria muito bem o que Girard (2002) denomina de herói do subterrâneo, o “pequeno ser enfezado”, o “aborto dotado de consciência aguda”. Ao lermos a obra e entendermos as condutas paradoxais das personagens pós-*Memória do Subsolo*, foi possível traçarmos algumas análises sobre o personagem Venâncio que, segundo nossas primeiras leituras sobre *Tudo é rio*, era o que melhor representava o perfil do personagem do subterrâneo. Contudo, ao aprofundarmos os estudos sobre o romance e de seu enredo, vislumbramos outras manifestações do “ser enfezado”.

Para compreendermos a questão do perdão no enredo de *Tudo é rio* recorreremos às obras: *O Sacrifício* e *O trágico e a Piedade*. Do primeiro, foi possível depreender como Dalva, uma das protagonistas do romance, configura-se como um exemplo singular de bode-expiatório, assim como foi possível compararmos as condutas desta personagem, com as perspectivas das

expições védicas. Já do segundo, que se trata do discurso de posse de Girard à Academia Francesa, foi possível compreender porque o narrador escolhe discorrer sobre uma conduta de perdão, ao invés de vingança.

Com essa finalidade, propusemos explorar o tema, dividindo a pesquisa conforme os seguintes parâmetros. Primeiramente, o leitor é instigado a conhecer a teoria a partir de algumas reflexões sobre a ideia do *felizes para sempre*. Trouxemos essa discussão ao trabalho porque Girard já nos aponta em seu livro, *A voz desconhecida do real*, a presença da violência em textos de imaginação pura. Ressaltamos que não trouxemos referências históricas como, por exemplo, a origem dos contos de fantasia, mas propusemos traçar um diálogo, pautado por uma breve discussão sobre a busca da felicidade, de forma que, partindo desta discussão, principalmente das ações entre protagonistas e antagonistas nas histórias de fantasia, pudéssemos apontar as nuances miméticas.

Nesse intuito, trouxemos exemplos de algumas narrativas: *A princesa salva a si mesma neste livro*, de Amanda Lovelace; *felizes quase sempre*, de Antônio de Góes e Vasconcellos Prata; *Branca de Neve e os sete anões*, dos irmãos Grimm. Portanto, buscamos discorrer sobre essa ‘felicidade’ do ponto de vista literário, enfatizando que não haveria uma relação somente entre mocinhos e antagonistas, mas que elas são ditadas sob a perspectiva de um terceiro elemento que Girard denomina de modelo e/ou mediador, originando-se, nessas relações, uma nova configuração, neste caso, as relações miméticas.

Após essas reflexões, o leitor deparar-se-á com os primeiros conceitos acerca da teoria girardiana, desde as configurações triangulares, passando pelas mediações, pelo cume mimético, o fenômeno do subsolo, assim como compreenderá o desenvolvimento da espiral mimética. Para discorrer sobre estes conceitos, buscamos as respostas em *Mentira romântica e verdade romanesca* e nos textos de Golsan (2014), Vinolo (2012) e Kirwan (2004).

Mais à frente, discutiremos a Literatura Contemporânea, para tanto, dividimos este capítulo em: A estética da violência sob a ótica de Karl Erik Schollhammer, Fábio Messa, Jaime Ginzburg e outros autores; A Violência Facínora sob a perspectiva de Rubem Fonseca e Patrícia Melo e A contemporaneidade no estilo de produção de Carla Madeira.

Com o primeiro subcapítulo será possível perceber as manifestações da violência, desde trechos extraídos da literatura clássica nacional, como *A Escrava Isaura*, de Bernardo de Guimarães e *O Mulato*, de Aluísio Azevedo; às produções no estilo *best-seller* como: *Palavras de despedida*, de Benjamin Ferencz e *A Sutil arte de ligar o foda-se*, de Mark Manson. Com os

enredos, foi possível vislumbrar a desumanização, como também, diante de violência extrema, o homem pode se tornar resiliente.

Em *A Violência Facínora* sob a perspectiva de Rubem Fonseca e Patrícia Melo, será possível compreender as novas manifestações do realismo, assim como depreender os motivos de eles escolherem narrar sobre crime. Para discorrer sobre o tema, escolhemos duas obras, *O Matador* (2010), de autoria de Patrícia Melo e, *Feliz ano Novo* (2022) de Rubem Fonseca.

Ao chegarmos em, *A contemporaneidade no estilo de produção de Carla Madeira*, depreenderemos que não há como discorrer sobre o tópico, sem abordar os romances: *A Natureza da Mordida* e *Véspera*, que juntamente com *Tudo é rio*, configuram-se a trilogia da autora mineira. Ao explorar esses romances, além de compreendermos os aspectos que marcam a literatura de Carla Madeira, vislumbraremos os porquês de *Tudo é rio* se encaixar como um exemplo de manifestação mimética, e, concomitantemente, da violência na literatura contemporânea.

Por fim, o terceiro capítulo se destinará às análises dos mecanismos miméticos no romance *Tudo é rio*. Neste ponto, ao leitor será possibilitado tanto vislumbrar como se desenvolve a relação triangular entre as protagonistas: Dalva, Venâncio e Lucy, compreender de que forma as mediações internas condicionam as personagens aos infernos subterrâneos, quanto perceber o fenômeno da reciprocidade, a espiral mimética e as nuances do Bode Expiatório.

Ao discorrer sobre *Tudo é rio*, sob a ótica da perspectiva mimética, compreenderemos que o romance da escritora Carla Madeira é um exemplo do que Girard (2009) denominou de romance romanescos, pois ele nos comprova, a partir das condutas de seus personagens, que o desejo, segundo o outro, segue resplandecendo sobre a sociedade atualmente.

1 A TEORIA MIMÉTICA

1.1 Reflexões miméticas sobre o clichê: Felizes para sempre

Cremos que muitos, se já leram ou não, no mínimo já ouviram muitas histórias sobre amor em narrativas de fantasia. E, certamente, já se depararam com a seguinte expressão: e viveram felizes para sempre. O enunciado, meio clichê, traz em si um tom paradoxal, haja vista que a busca pela felicidade pode variar conforme nossas escolhas que, em sua maioria, nem sempre são as que preferiríamos acatar.

Leite (2024), ao discorrer sobre este tema, frisa que os conceitos sobre felicidade podem variar conforme tempo, espaço e as posturas que assumimos diante das situações do cotidiano. Já, Alves (2006) frisa que o conceito sobre felicidade variaria conforme duas dimensões, enquanto uma se relacionaria à conduta correta diante da vida; a outra, não pertenceria a este mundo.

O budismo vai além. Diz que a felicidade que depende de algo externo está baseada não só no desejo (ou esperança) de ter esse objeto como no medo de perdê-lo. Isto é, ela vem junta com a infelicidade. Só a felicidade interna, sem desejo em um objeto externo, pode ser completa. (Alves, 2006, p.34)

Portanto, segundo as crenças budistas, o que geraria a felicidade seria o autoconhecimento. Howard Cutler, psiquiatra, especialista em ciência da felicidade e coautor de A arte da Felicidade traz uma resposta instigante do Dalai Lama, quando este é questionado sobre o tema. “— O senhor é feliz? — perguntei-lhe mais tarde, quando estávamos sozinhos. — Sou — respondeu ele e depois acrescentou. — Decididamente... sou.” (Cutler, 2000, p.16).

Notamos, pela presença das reticências e pela presença do advérbio, que há hesitações em sua resposta. Depreendemo-nos que até os mais cientes e disciplinados, que buscam a felicidade, a começar pelo treino da mente, sabem que atingi-la não se trataria de uma tarefa fácil.

— Quando falo em “treinar a mente” neste contexto, não estou me referindo à “mente” apenas como a capacidade cognitiva da pessoa ou seu intelecto. Estou, sim, usando o termo no sentido da palavra Sem, em tibetano, que tem um significado muito mais amplo, mais próximo de “psique” ou “espírito”; um significado que inclui o intelecto e o sentimento, o coração e a mente. Por meio de uma certa disciplina interior, podemos sofrer uma transformação da nossa atitude, de todo o nosso modo de encarar e abordar a vida. (Gyatso e Cutler 2000, p.17).

Pensemos, por exemplo, em uma avenida congestionada, cujos motoristas a toda hora, expostos ao stress exacerbado do trânsito, na maioria das vezes, expõem-se a situações perigosas que podem mudar tanto suas vidas, quanto as dos outros. Se estes fossem submetidos às ideias apontados por Gyatso e Cutler (2000), talvez a violência reverberada nas vias de muitas cidades brasileiras não seria tema contundente e preocupante nos diversos noticiários.

Alves (2006), ao trazer um relato sobre a busca da felicidade, frisa que ela pode ser encontrada a partir da abertura e da liberdade quanto à escolha das formas e cores, como fazem os artistas plásticos.

Quando se tem um papel branco pela frente, podemos usar cores horrorosas que jamais poderíamos pensar em combinar, traços livres que podem ou não dizer alguma coisa, formas cheias e definidas ou não -formas. Nada está errado, nada tem de ser nada. (Alves, 2006, p.34).

Com o discurrido, percebe-se que a busca da felicidade está atrelada às condutas perante a vida, ao condicionamento da mente e à liberdade de escolhas, mas, que, de certa forma, não excluiriam as infelicidades.

Na obra *A princesa salva a si mesma neste livro*, de Amanda Lovelace, a protagonista traz essas nuances de que a felicidade é um resultado movido também pela escolha de não querer ser mais uma mocinha indefesa. Entretanto, para que ela se torne forte e, de certa forma, encontre a felicidade, ela precisa também sofrer as consequências de um beijo à força, passar pelo óbito da mãe e da irmã e tantos outros percalços. Mas, a partir de uma tomada de decisão diante dos problemas, a mocinha pode sim escolher salvar-se a si mesma, e, portanto, resgatar a felicidade perdida:

Não se iluda: existirão dragões. O que eles não sabem é que você sempre estará pronta com uma brasa cravada entre seus lábios & um fósforo se equilibrando entre seus dedos. Aqui está a diferença vital entre vocês: eles queimam para matar e você queima para viver. – Que eles nunca mais subestimeem você. (Lovelace, 2017, p.194)

A narrativa é um exemplo de que, por trás do mundo da fantasia, que muitas garotas têm, durante alguma fase da vida, há também uma garota que, mesmo condicionada pelos momentos de desilusão e de tristeza, não precisaria que um cavaleiro a salvasse de seus dragões.

Palma (2007, p.72) frisa que a obra literária traz “em si certo significado sociocultural”. Ora se toda obra literária traz implícitos temas da sociedade, logo as narrativas de fantasia,

mesmo que tragam um fim positivo, também imprimiriam um revés, ou seja, as adversidades e as oposições.

Libardi e Pacheco (2014, p.6) ao discorrerem sobre o imaginário nas massas salientam: “O imaginário é, por consequência, multiforme e multidimensional na vida das massas, através de uma complementação do real com o imaginário. Ele inicia-se a partir dos desejos, aspirações, necessidades, angústias e temores, criando mundos fantásticos.”

Logo, o multidimensional resultado entre o real e o imaginário, pode ser compreendido, com mais tato, ao se discorrer sobre as personagens que compõem uma narrativa, em cujo contexto as ações sejam construídas em torno do sentimento amor.

Mesmo que haja sempre um herói, uma donzela, um que duela pelo amor da mocinha e um final marcado pela frase e viveram felizes para sempre, isso não impede que o leitor questione: será mesmo?

Prova dessa ponderação é o conto: *Felizes quase sempre*, de Antônio Prata. Nele, deparamos com uma percepção de felicidade, às avessas. Isso porque, a narrativa apresenta-nos protagonistas que se sentem enfadados com a rotina do “mundo perfeito”, concomitantemente, percebem a importância da presença dos vilões em suas vidas.

O autor, com esse jogo de fazer com que os antagonistas retornem para a vida dos mocinhos, sugere-nos que seja, também, necessário que, na vida real, os indivíduos tenham que ser condicionados a lidar com situações tanto amenas quanto conflituosas, para que delas obtenham a felicidade. Neste ponto, o autor de *Felizes quase sempre* concorda tanto Rocha (2015, p.40) quando diz que a literatura é um “laboratório de experiências sobre os múltiplos sentidos do humano [...]” como também com Miranda (2016, p.132), quando este frisa que: “A arte configura [...] não apenas um método, um meio, mas a própria condição de se pensar a vida [...]” e ainda: “[...] que não há arte, não há possibilidade de uma obra sem que se insurja contra ela a necessidade de dizer algo e que esse algo sempre coloca em jogo a possibilidade da verdade [...]”.

Logo, compreendemos que por trás dos elementos escritos em uma obra, ou até de uma expressão singela como *Felizes para sempre*, haveria outros elementos, outras verdades que não foram literalmente ditas, porém que estão ali sugeridas.

Ao discorrer, a princípio, sobre as personagens que comporiam uma narrativa de fantasia cujo contexto apresenta um mocinho, uma donzela e um terceiro elemento que duelaria com o protagonista pelo amor da mocinha, a impressão que se tem é que as histórias

perpassariam os moldes de uma relação autônoma e linear, findada somente entre o mocinho e a donzela; ou ainda, entre uma mocinha e uma rival.

Porém, Girard (2002, p.173) frisa: “A peste pertence a todos os domínios da literatura. [...] O tema percorre toda a variedade dos gêneros literários e mesmo não literários, dos textos de imaginação pura aos relatórios mais positivos e científicos.”. Para tanto, tomemos como exemplo a narrativa de fantasia “Branca de Neve e os sete anões”, dos irmãos Grimm. No primeiro plano estariam a Mocinha e a madrasta má; já em um segundo plano: a madrasta, o espelho e a beleza da Branca de Neve.

Nessa segunda configuração, percebemos que entre uma e outra personagem, há a presença de um terceiro elemento cujo papel também se faz singular, neste caso o confidente leal da madrasta de Branca de Neve, o espelho. É ele que chameja na rainha o gosto de aniquilamento da mocinha. Girard (2009) frisa: “A fonte da ‘transfiguração’ situa-se de fato em nós, mas a água viva não brota senão quando o mediador bate na rocha com sua vara.” (p.56). De certo modo, o espelho pode ser considerado o que medeia a inveja da rainha contra a rival da beleza. Tanto que o enredo é construído seguindo a nuance persecutória, que a todo o momento é alimentada pelas enunciações repetidas e atitudes de um espelho alcoviteiro e mediador.

[...] chama-se mediador o sujeito que faz de um objeto um objeto desejável, mostrando-o desejado, ou seja, desejando-o ele mesmo. Ao completar a relação de desejo com a ajuda desse terceiro polo, René Girard constrói a figura do desejo triangular. O triângulo é composto por sujeito, objeto e mediador. Por essa razão é que afirmamos que desejar é desde sempre um desejar a três. (Vinolo, 2012, p.29-30)

Em *Branca de Neve e os sete anões*, não há, portanto, a impressão equivocada da relação linear (mocinha) e (madrasta), mas, pelo contrário, o destaque real está arraigado entre o sujeito (madrasta) e o mediador. Que pode ser compreendido tanto por um indivíduo, no caso da literatura, personagem ou, ainda pelos sentimentos que os movem. Assim como presenciado no texto dos irmãos Grimm, o sentimento maléfico da inveja.

1.2 Uma teoria do desejo

A *Teoria Mimética* é um resultado dos estudos empreendidos pelo pensador René Girard nas obras dos autores Cervantes, Stendhal, Proust, Shakespeare e Dostoiévski. Golsan (2014),

estudioso de Girard, lembra-nos que na teoria há duas ideias, principais, contidas. A primeira é a comprovação de que todo desejo é mimético, a segunda está relacionada à coesão social e cultural. Golsan (2014) ao citar Girard (2004), retoma-nos a explicação de que a existência da coesão se daria a partir das raízes persecutórias, cujas vítimas, arbitrariamente escolhidas, denominadas de bodes expiatórios, são imoladas, causando assim as tréguas miméticas. As compreensões sobre essas ideias explicam, de forma resumida a teoria que nos escolhemos discorrer.

Em sua primeira obra *Mentira romântica e verdade romanesca* o autor pontua que a literatura moderna carrega o mimetismo em sua essência. João Cesar de Castro Rocha, ao escrever a introdução da primeira obra de Girard, explana:

A instituição básica foi derivada da leitura de romances de séculos e contextos culturais diversos. E, no arco temporal compreendido entre Cervantes e Proust, a recorrência de um mesmo dado representou o elemento catalisador, cujo pleno desenvolvimento exigiu décadas de esforço continuado e levou à formulação da teoria mimética. (Girard, 2009, p.15)

Entretanto, o estudioso, ainda no mesmo texto de introdução de *Mentira romântica e verdade romanesca*, aponta que o mimetismo não seria uma ideia nova: “há uma sutil corrente que atravessa os séculos, viajando do sec. VII a. C [...] ao final do século XX (e início do XXI).” (Girard, 2009, p.14).

O tema do desejo, portanto, não seria é uma discussão nova no campo das ciências humanas, contudo, a novidade girardiana estaria baseada na perspectiva de que os desejos humanos não seriam autônomos, os indivíduos não desejariam por vontade própria, o que moveria os desejos seria um terceiro elemento, denominado pelo estudioso, como mediador.

A ideia principal que René Girard extrai de seu estudo da literatura é a de que todo desejo, ou antes deveríamos dizer, todo objeto de desejo, é ditado por um mediador desejante. Em consequência, apenas a presença do mediador pode ser verdadeiramente causa de desejo, apenas ele pode engendrar um movimento de desejo. (Vinolo, 2012, p.28)

Segundo Girard os indivíduos estão o tempo todo sofrendo e emanando mediações. A autonomia dos desejos não existiria, o que existiria, na verdade, seriam as mediações. Kirwan (2004) ao citar Oughourlian, discorre que há nas mimeses, um pressuposto de *coesão*, que, segundo os autores, produziria um equilíbrio natural das coisas e dos fatos.

Esse princípio coesivo parece-nos difícil de ser aceito, mas tomemos como exemplo a esfera educacional, com seus códigos e leis. Sobre essa questão, Daniel Lance, em entrevista à revista IHUOnline, frisa.

Daniel Lance ¹ – Não pode haver educação “real” sem que se tome consciência do caráter mimético e violento que ela gera. Como um professor se dirige a um aluno? Qual é o seu tom? Que pronome de tratamento ele emprega? Como a classe é organizada (a mesa do professor está em posição de vítima ou em posição dominante, de frente para as carteiras enfileiradas dos alunos?). Qual é sua linguagem corporal? Por isso, para mim, a raiz é mimética, e, depois, precisamos compreender nosso modo de comunicação com o outro, uma vez que, segundo Watzlawick, não se pode não comunicar, isto é, tudo é comunicação.

Quando Lance discorre sobre o processo comunicativo, do ponto de vista mimético, ele quer nos dizer que, independentemente da esfera que ocupamos, precisamos ter ciência de que não estamos livres das mediações internas. Segundo Girard (2009) a *mediação interna* é a que gera as rivalidades miméticas, é através dela que adentram, nas sociedades e nas relações, o mal. Por isso também frisa: “A história individual e coletiva do desejo derivado se dirige sempre para o nada e para a morte.” (Girard, 2011a, p. 220).

Logo, até no ambiente destinado à educação, se não houver uma mudança de postura, quer seja do modo de falar com nossos alunos, quer seja como direcionamos nossas aulas. A tendência é reverberarmos as reciprocidades negativas.

Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard também explicita o outro lado mimético, traçado a partir das análises sobre as personagens: Dom Quixote, Amadis de Gaula e Sancho Pança.

Dom Quixote e Sancho estão sempre fisicamente próximos um do outro, mas a distância social e intelectual que os separa permanece intransponível. Nunca o criado deseja o que deseja o amo. Sancho cobiça os víveres abandonados pelos monges, a bolsa de ouro encontrada no caminho e outros objetos mais que Dom Quixote lhe sede sem qualquer pesar. (Girard, 2009, p.33).

Por não terem desejos que possam colidir entre si, a relação entre Dom Quixote e Sancho Pança é vista por Girard como um exemplo de mediação externa. O mesmo acontece entre Dom

¹ A fala de Daniel Lance. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4476-daniel-lance>. Acesso em: 08 jun. 2024

Quixote e Amadis. Dada a distância entre um e outro, ambos, Alonso Quijano e seu modelo (um personagem literário das novelas de cavalaria), jamais rivalizariam entre si.

Dom Quixote renunciou em favor de Amadis à prerrogativa fundamental do indivíduo: ele não escolhe mais os objetos de seu desejo, é Amadis quem deve escolher por ele. O discípulo se lança em direção aos objetos que o modelo de toda cavalaria lhe indica, ou parece lhe indicar. (Girard, 2009, p.26).

Cabe ressaltar que, sobre o romance *Dom Quixote*, o que fora revelado para Girard, perpassa essas relações romantizadas do protagonista de Cervantes. Isso porque, por trás das peripécias do cavaleiro de *la Mancha* e de suas aventuras, está implícita a face verdadeira dos desejos.

Um exemplo seria a “Novela do curioso impertinente” que é narrada nos capítulos 33, 34 e 35 da primeira parte de *Dom Quixote*. Nesse episódio, conta-se que em Florença viviam Anselmo e Lotário, dois cavaleiros cuja união era muito celebrada. Enquanto Anselmo voltava-se aos relacionamentos amorosos, Lotário se dedicava à caça. Anselmo conhece a donzela Camila e casa-se com ela. O casamento ia bem, até que Anselmo propõe ao amigo Lotário que corteje Camila. Depois das insistências de Anselmo, de instigar o amigo Lotário para Camila, seu desejo é alcançado. Camila e Lotário passam a se encontrar às escondidas e Anselmo é ludibriado. Tornando-se assim “[...] o homem mais saborosamente enganado que o mundo já viu”. (Cervantes, 2018. p.129).

Percebe-se que a novela traz muitas características da teoria girardiana, isso porque há nela as reciprocidades, o duplo, as rivalidades miméticas e uma espécie de sacrifício, haja vista que Anselmo, ao certificar-se de que ele fora o causador de a esposa fugir com o amigo, perdoa Camila e tira sua vida. Deixando um bilhete com a seguinte frase: “Um estúpido e impertinente desejo me tirou a vida.” (Cervantes, 2018. p.133).

Nunes (2022) salienta que: “Anselmo tinha muito amor e carinho por Lotário, os conselhos e ensinamentos do amigo eram muito importantes para ele.”. (p.68). Essa confiança ao extremo, em contrapartida, proporciona aos leitores cenas um tanto contraditórias, já que Anselmo conduz sempre Camila ao seu “oponente”. Percebe-se não um romance propriamente dito, mas muitas perspectivas miméticas.

Girard (2009) demonstra, a partir da novela, que o objeto de desejo (Camila) se ofusca diante do sujeito (Anselmo) e do mediador (Lotário), provando, portanto, que a autonomia dos desejos seria vã. E ainda salienta que a infecção do desejo é contagiosa:

O desejo metafísico é sempre contagioso. Ele até vai se tornando mais e mais contagiante à medida que o mediador se aproxima do herói. Contaminação e aproximação não constituem, no fundo, senão um mesmo e único fenômeno. Há mediação interna quando se “pega” um desejo vizinho como se pegaria a peste ou a cólera, por simples contato com um sujeito infectado. (Girard, 2009, p.126)

Outra ilustração que nos revela a verdade mimética é a narrativa histórica entre Paolo e Francesca, personagens contidos em *A Divina Comédia*. Vejamos um trecho do canto V, do poema épico.

Líamos um dia nós dois, para recreio, de Lancelote e do amor que o prendeu; éramos sós, e sem qualquer receio. Vezes essa leitura nos ergueu olhar a olhar, no rosto desmaiado, mas um só ponto foi que nos venceu. Ao lermos o sorriso desejado ser beijado por tão perfeito amante, este, que nunca seja-me apartado, tremendo, a boca me beijou no instante. Foi Galeoto o livro, e o seu autor; nesse dia não lemos mais adiante (Dante, 1998, p.53-54).

O poema trata da busca, do poeta/narrador e protagonista Dante, pela sua amada Beatriz, que se encontrava no paraíso. Entretanto, para chegar até ela, o personagem central, teria que passar também pelo inferno e pelo purgatório. A alegoria traz muitas inferências, desde os pensamentos difundidos na Idade Média, quanto questões existenciais sobre a vida após a morte.

No *canto V*, Dante está diante de um casal que é levado pelo vento da cauda de Minós, curioso em saber o motivo de eles estarem ali, no inferno, discorre: “Depois voltei-me novamente ao par e perguntei: ‘Francesca, o teu tormento até às lágrimas move o meu pesar.’” (Dante, 1998, p.53).

Segundo, Girard (2011a) Paolo e Francesca liam, na mais completa inocência, o romance entre o cavaleiro e a rainha Guinevere, a mulher do rei Arthur. O casal se constrange ao presenciar o primeiro beijo dos lendários amantes. Entretanto, o constrangimento diante do descrito, não impede o casal de fazer o mesmo.

O amor avança em suas almas à medida que eles próprios avançam na leitura do livro. A palavra escrita exerce uma verdadeira fascinação. Ela impulsiona os dois adolescentes a agirem num sentido determinado; é um espelho no qual eles se contemplam para se descobrirem semelhantes a seus brilhantes modelos. (Girard, 2011a p.216).

O beijo protagonizado entre Francesca e Paolo é a prova de que: “Quanto mais diminui a distância entre o mediador e o sujeito, mais a diferença decresce, mais o conhecimento se define, mais o ódio se intensifica”. (Girard, 2009, p.98) E, em relação aos protagonistas de *A Divina Comédia*, os desejos das paixões também ficariam mais apresentáveis.

Essa aproximação, entre sujeito e mediador, culmina no que Girard também denominou de *duplo*. Segundo, Girard (2011a) o verdadeiro romancista é aquele que é ao mesmo tempo ‘engajado’ e ‘desengajado’. Isso porque ele inventa, movido pelas circunstâncias de uma realidade que ele próprio está inserido.

O verdadeiro romancista não é nem o deus olímpico e preguiçoso descrito por Sartre em *Que é literatura*, nem o homem “engajado” que o mesmo Sartre gostaria de colocar no lugar desse falso deus. É preciso que o romancista seja ao mesmo tempo “engajado” e “desengajado”. Ele é o homem que de início fora “tomado” pela estrutura do desejo e que saiu dela. (Girard, 2011a, p. 220).

Ao pensar sobre essa circunstância, percebe-se que a teoria traz uma ambivalência. Quando Vinolo (2012) explica a teoria girardiana, sob a perspectiva da geopolítica, ele pontua que, de certa forma, os indivíduos estão ligados; mas também duelam entre si.

[...] Mas, uma vez, que o inimigo se encontre fora das condições ameaçadoras, uma vez que a guerra termine, as lutas intestinais para tomar a direção do grupo, terminem por fragmentá-lo em múltiplas facções, com se desde que o ódio contra o outro se dissipa, os indivíduos se perguntassem o que ainda os une. (Vinolo, 2012, p.36).

A teoria mimética vai das situações amenas, aquelas ditas normais, cujos indivíduos galgariam um mesmo objetivo sem um confronto negativo; para outras cujos indivíduos e grupos duelariam, tanto entre si, como contra outros. Nessa perspectiva, as relações interpessoais, para a teoria mimética, poderiam ser melhor representadas não pelo modelo triangular, mas sim pela forma da espiral:

Espiral mimética e espiral da violência coexistem, então, de forma essencial no seio da espiral do desejo. Toda imitação ou mimeses é portanto sempre e já potencialmente fonte de violência. Violência e desejo são, no fundo, apenas o mesmo nome da mediação interna, porém pronunciado de um lugar diferente no sei da espiral. Não são mais do que dois lados de uma mesma montanha. Se empregamos aqui o modelo de espiral, é para esclarecer que as forças que convergem em direção a um objeto vão se autoalimentar em um processo de ‘dupla mediação’. (Vinolo, 2012, p.38).

Neste ponto de rivalidade, Girard (2009) observa que está o ápice do mimetismo. Para ele as sociedades pós-modernas estariam, senão vivendo-a, ao menos, chegando próximo a esse patamar. O cume mimético é compreendido pelo ato sacrificial que o autor explica através da teoria do Bode Expiatório.

1.3 Cume Mimético (O Bode Expiatório)

Não há como iniciar os comentários sobre o cume da mediação interna sem citar o episódio que marca o calendário cristão, que trata da história de Jesus Cristo e de sua Paixão pela humanidade. Segundo Girard (2004), através do calvário de Cristo, “O mecanismo do bode expiatório entra na luz mais brilhante que existe [...]” (p.143). De certa forma, o crítico nos apontaria que, através da compreensão sobre Paixão, morte e Ressurreição de Cristo; a trégua, das rivalidades miméticas teria um sentido mais expressivo e plausível.

Nunes *apud* Girard (1999) salienta que:

[...] graças à revelação da religião cristã e seu princípio organizador na história, os totalitarismos da modernidade, nazismo, fascismo e comunismo, tentaram destruí-la, reforçando o poder do Estado soberano, último formato da violência coletiva do mecanismo vitimário. (Nunes, 2005, p. 203).

Em entrevista à revista CULT, Girard (2009) frisa que: “Cristo oferece a outra face e redime seus algozes. Não busca vingança, não derrama mais sangue. É pela cruz, pelo amor, que se dá a interrupção do ciclo de violência.” (p.3).

Os ensinamentos de Cristo e sua atitude perante os que o condenaram, vai de encontro ao que vigora na atualidade. Sobre isso Vinolo (2012) frisa que: “A modernidade propiciou uma fase de quase onipresença da mediação interna [...]” (p.39). E é verdade, já que, competimos, uns contra os outros, desde as mais corriqueiras rivalidades, às mais sacrificiais.

Sobre o rastro da violência, temos:

Girard efetivamente não ignora que os desejos pelos quais os homens combatem são realmente prisioneiros de um contexto histórico, ou seja, são situados. Aliás, como poderia René Girard, o grande especialista em fatos históricos, esquecer isso? Contudo, devemos ver com atenção a lógica da resposta girardiana. Se ele afirma que a violência tem uma estrutura única que encontramos em todos os fenômenos violentos, é precisamente porque a violência nada tem a ver com os objetos. Ela não emana da relação dos homens

com os objetos, das relações dos homens com o mundo, mas unicamente das relações dos homens com os homens; ela é uma das estruturas fundamentais e essenciais da relação humana. (Vinolo, 2012, p.49).

Ora se a violência mimética é uma peça fundamental e essencial das relações humanas, e está no cerne da nossa história, de onde então surgiu o termo bode expiatório? Miguel (2023) traz, em sua pesquisa, a origem da expressão. Segundo a autora, o termo origina-se do grego *apopompaioi*, que significa aquele ‘que afasta as pragas’. Para tanto, também recorda o rito a partir de episódio bíblico, descrito no livro de Levítico, cujo bode era alvo das ações rituais. E pontua que, para Girard, o termo perpassa das formas dos rituais à tendência dos homens de transferirem seus conflitos às vítimas arbitrárias.

Pensem numa situação mais comum, como a competição por um cargo de chefia. Faz-se perceber, durante o processo, um rebuliço entre os funcionários. Os mesmos são estimulados para uma corrida àquele determinado cargo. Entretanto, essa “corrida” pode sair do controle, o desejo pelo cargo pode sair da normalidade e tender para uma rivalidade múltipla, de muitos contra um.

Essa configuração sinaliza que, por mais que não queiramos, estamos ao mesmo tempo unidos e separados. Unimo-nos, quando convém unirmos; rivalizamos, quando os nossos desejos passam a ser os desejos dos outros, entretanto, o perigo estaria representado sob a configuração de muitos contra um. Segundo, Girard (2004): “Os perseguidores acabam sempre por se convencer de que um pequeno número de indivíduos ou até mesmo um só pode tornar-se extremamente nocivo para toda sociedade, apesar de sua relativa fraqueza.” (p.23). De certa forma, a escolha de um, traz de volta o equilíbrio e a coesão, antes, quebrados. Sobre isso, Godoy (2012) salienta:

Somente o sacrifício de uma vítima inocente: o bode expiatório pode aplacar os sentimentos de ódio e rivalidade disseminados em toda a comunidade. O sacrifício do bode expiatório reporta-se ao “paraíso perdido” e daí, a mesma comunidade, que assassinou a vítima, anteriormente considerada culpada por todas as mazelas da sociedade, é misteriosamente divinizada pelos seus próprios assassinos. (Godoy, 2012, p.127).

Girard (2004), ao discorrer sobre o mecanismo do bode expiatório, lembra-nos alguns eventos históricos como a *Revolução Francesa* e a *Segunda Grande Guerra*. E, hoje, são os conflitos entre a Rússia e a Ucrânia que já ceifaram muitos inocentes que simbolizariam uma “nova mudança”.

A admissão da Ucrânia na OTAN², na visão da Rússia, representaria o avanço dos ideais do Ocidente sobre os países do Leste Europeu que ainda resistiam a isso. Além disso, seria uma ameaça direta à integridade do território russo, tendo em vista que a fronteira ucraniana com a Rússia é a maior entre os países europeus com que faz divisa. Assim, a invasão da Ucrânia seria uma forma de demonstrar que a Rússia mantém o seu poderio e a sua influência na região.

Stéfane Vinolo, ao ser entrevistado pela Revista IHU-online, comenta: “Vemos claramente que, hoje, ocorrem crises miméticas mundiais e que os medos e temores também são mundializados.” (Junges, 2012, p.16). Uma comprovação atualizada dos postulados, apontados pela obra *O sacrifício*.

O sacrifício tem aqui uma função real, e o problema da substituição coloca-se no nível de toda a comunidade. A vítima não substitui tal ou tal indivíduo particularmente sanguinário. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o sacrifício protege de sua própria violência e a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germens de desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial. (Girard, 1990, p.19)

Em outra publicação, *O Bode-Expiatório*, Girard chama-nos atenção para outras questões, que, para ele, seriam bem mais críticas e preocupantes; haja vista que estas estariam camufladas, sob a ótica das ideologias arraigadas.

Não temos de nos preocupar com as causas últimas dessas crenças, como por exemplo, os desejos inconscientes de que nos falam os psicanalistas, ou a vontade secreta de oprimir de que nos falam os marxistas. Situamo-nos aquém disso. Nossa preocupação é mais elementar: interessa-nos apenas a mecânica da acusação e o entrelaçamento das representações persecutórias. Temos aí [...] O terror inspirado aos homens pelo eclipse do cultural. (Girard, 2004, p.23).

Um exemplo deste *eclipse do cultural* é o sistema penitenciário brasileiro. Segundo, Lima *et.al* (2023) cabe ao Estado a responsabilidade de oferecer uma infraestrutura aos moldes dos direitos garantidos constitucionalmente. Entretanto, o Estado não se posicionando diante

² Dados sobre a admissão da Ucrânia à OTAN. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/guerra-entre-russia-e-ucrania.htm>. Acesso em 08 abr. 2024

das superlotações, “contribui” para que haja mais rebeliões, e, concomitantemente, reverberem dentro dos presídios, as chacinas. Sobre isso:

O “bode expiatório” possui uma característica que o destaca da massa uniforme: a depender do caso, pode ser um fator (1) econômico – extrema riqueza ou pobreza; (2) físico – portar grande beleza, feiura ou deformidades; (3) religioso – como um muçulmano entre cristãos. Não importa tanto de que sorte é o traço, o indivíduo apenas deve ser, de certo modo, estranho ao grupo de perseguidores. René Girard também cita como exemplos os estrangeiros e os recém-chegados. Estes, sobretudo, salientam-se porque chegam quando os costumes já estão bem estabelecidos; seus hábitos diversos parecerão erros, e se tentarem copiar os hábitos locais não o farão com perfeição, originando de imediato a apreensão maniática de todos. (Furtado, 2013, p.8).

A partir do exposto, tomamos consciência de que os bodes-expiatórios estão por toda a parte, desde eventos como as rebeliões presidiais, àqueles que marcaram o decorrer da história. Comprovando-nos que suas imolações foram um resultado das escolhas arbitrárias de grupos aos quais, erroneamente, presumiam pertencer, mas cujos subjugamentos “proporcionaram” novas coesões sociais.

1.4 Parâmetros para análise literária

Ao estudar as obras dostoievskianas, René Girard (2011a) percebe que o autor russo constrói seu fazer artístico criando personagens que se configurariam como ele. Se os personagens tendiam às contradições, é porque o próprio Dostoievski se descrevia desta forma: assim como muitos russos e europeus deploram hoje a imitação servil de tudo o que é americano no seu próprio país, Dostoievski sofria profundamente com a imitação servil de tudo o que era ocidental na Rússia do seu tempo (Girard, 2002, p.170)

Os estudos sobre os textos dostoievskianos fizeram Girard elaborar um novo viés para estudar a literatura. Seria possível, portanto, demonstrar que os elementos extraliterários também são importantíssimos. Claro que isso não era um fim para as análises, pois o que Girard (2011a) primava era esclarecer que, sobre as obras de Dostoievski, principalmente, as que vieram após a publicação de *Memórias do Subsolo*, os desejos miméticos se estabelecem de forma mais contundente.

As relações triangulares e a obsessão pelo rival nunca irão desaparecer das obras dostoievskianas, mas, a partir das *Memórias do Subsolo*, o escritor renuncia bruscamente à leitura idealista. Ele próprio passa a ressaltar o caráter

obsessivo das rivalidades. A “grandeza da alma” e a “generosidade” ainda se encontram ali, mas sob a luz da sátira. (Girard, 2011a, p.10 - 11).

As conclusões dessas análises culminam na publicação de *Dostoievski: do duplo à unidade*. Nessa obra Girard descreve que haveria duas estéticas em Dostoievski, uma mais romantizada, configurada sob uma estética mais idealizadora, mas que não poderia ser desconsiderada, haja vista que dela geraram-se as obras mais romanescas, conceituadas por Girard (2011a) como obras superiores.

Girard denomina-as assim porque os relacionamentos nas obras seriam pautados, não somente a partir de relações triangulares, mas porque seus protagonistas se configurariam como personagens do subterrâneo. Em Dostoievski:

[...] desenha-se uma obsessão imperiosa desde as primeiras obras. Sempre reaparece o mesmo esquema, a mesma relação triangular da mulher desejada e dos dois rivais. Não se pode simplesmente dizer que eles a estejam disputando. O herói principal comporta-se de modo obscuro e complexo. Ele se desdobra junto à mulher amada, mas trabalha para o sucesso do rival, facilitando sua união com ela. Esse desfecho com certeza o desespera, mas não completamente: ele sonha em conseguir um lugar pequeno e secundário na vida futura do casal. (Girard, 2011a, p.9).

Segundo Girard (2002), o habitante do subterrâneo, diante dos seus obstáculos, tende a oscilar entre sentimentos dúbios, caracterizando-se como alguém que admiraria, mas que, também, desprezaria seu rival. O sentimento dúbio faz dele um anti-herói que tem repugnância por si mesmo.

Essa tendência, essa obsessão por personagens de configuração dupla, segundo Girard (2011a), seria um resultado próprio do fazer artístico de Dostoievski, o filho da Rússia também sofreria, ao ter que denunciar, de forma simbólica, uma Rússia arrogante e imperialista.

A lógica mais elementar me obriga a concluir que o escritor, por meio de seus personagens, faz alusão a uma experiência que ele com certeza está vivendo, pois a análise comparada dos textos mostra-me tal necessidade. É essa análise comparada que é primordial e essencial [...] (Girard, 2011a, p.21).

Se as primeiras obras, as mais romantizadas são, para Girard (2011a), de menor prestígio, as demais, as que vieram após *Memórias do subsolo*, comportariam o oposto. Isso porque é nessas obras que se podem notar o modelo e as mediações reveladas. “Enredada na trama das grandes obras, uma rigorosa concepção do desejo revela-se em Dostoievski.” (Girard,

2011a, p.12). São elas, ou melhor, dizendo, sob elas, que Girard vai apresentando a teoria mimética com mais clareza de detalhes.

A arte dostoievskiana do grande período realiza exatamente o inverso. Ela faz com que o orgulho e o egoísmo saiam de seus esconderijos, denunciando sua presença em condutas quase idênticas às da humildade e do altruísmo. (Girard, 2011a, p.72).

Na verdade, a experiência que Girard (2011a) nos aponta condiz com dois tipos de heróis. Uns que se sujeitam e que se humilham e, outros, que seriam símbolos de uma realidade movida pelos sentimentos mais mesquinhos. São estes que Girard denomina de habitantes do subsolo que não se escondem em peles de cordeiro; mas pelo contrário, deixam-se perceber a partir de seus sentimentos mais mórbidos.

Girard (2011a) sinaliza que esses heróis dostoievskianos seriam o vislumbre de sua teoria dos desejos. Já que, as ações deles, dentro das narrativas, são movidas pelo ciúme, inveja, ganância e orgulho. Girard também percebe que, no processo de escrita, Dostoievski, ou melhor, seu eu antigo, no que tange a seu processo de escrita, também vai sendo exorcizado.

Doistoiéski desvela o elemento irracional que intervém na difusão de qualquer mensagem, mesmo que essa mensagem se mostre inteiramente racional. Um ponto de vista novo não encontra público junto às multidões, a não ser que desperte o entusiasmo de verdadeiros fiéis. (Girard, 2011a, p. 108-109)

A estética de Dostoievski, após *Memórias do subsolo*, é o método que Girard encontrou para nos dizer que: “Buscamos somente mostrar que a criação de Dostoievski está sempre ligada a uma interrogação fervorosa, a qual se refere ao próprio criador e às suas relações com os outros” (Girard, 2011a, p.107). Logo, o desejo ‘segundo um modelo’ é o que nos move. O autor russo sofreu com o mimetismo e o direcionou a seus heróis.

Girard (2011a) percebe que o autor russo, ao tematizar a “decadência”, ou melhor, dizendo, o “subsolo” em seus personagens; estaria descrevendo o paroxismo do desejo e/ou ainda, segundo Girard (2009) a mediação endogâmica, isso porque muitos dos personagens, do primeiro Dostoievski, são descritos sob a ótica de uma Rússia decadente.

Percebe-se nessa literatura, antes de *Memórias do Subsolo*, a obsessão pela adoção de um herói que pertence ao proletariado, que se desumaniza, que não se acha digno de vencer e que se humilha diante de um rival. Denominado de duplo: “Fiel demais para concorrer com o

seu camarada, ele pede a este último que lhe reserve um pequeno lugar em seu casamento.” (Girard, 2011, p.57).

Entretanto, descrever essas nuances, não foi uma tarefa fácil para o autor russo. Tanto que Girard (2011a) frisa: “Para Dostoiévski, criar a si próprio é matar o velho homem, prisioneiro de formas estéticas, psicológicas e espirituais que estreitam seu horizonte humano e autoral.” (p.51). Em *A Crítica no subsolo*, Girard esboça, segundo análises comparatistas sob as obras dostoiévskianas, um meio de explicar que o desejo mimético vive cada vez mais intenso. Ele frisa que: “Para além das diferenças superficiais entre os temas, todas as obras são apenas uma. É a essa unidade que o leitor é sensível quando reconhece, à primeira vista e independente de sua data, um texto de Dostoiévski.” (Girard, 2011a, p.52).

Ficamos pensando que, para um Dostoiévski acostumado com as tendências estéticas da época, falar de uma Rússia decadente de forma velada foi desafiador. “Resumindo, nas obras pós-ruptura constitui-se um *saber* que se refere a um universo obsessivo não revelado, mas refletido nas primeiras obras.”. (Girard, 2011a, p.12). Em suas primeiras obras, Dostoiévski romantiza seus temas e, portanto, descreve heróis mais piedosos, benevolentes e sem ânimo para agirem perante seus rivais, como podemos presenciar, a partir das condutas de Makar, de *Gente pobre*, haja vista que não adiantaram em nada as trocas de correspondências entre ele e Varvara. No fim, além de ele perder o amor de sua “pombinha” para outro, ela se despede, dando a ele certas migalhas sentimentais.

Hei de lhe escrever, meu amigo, eu prometo, mas só Deus sabe o que pode acontecer. Então, despeçamo-nos agora para sempre, meu amigo, meu pombinho, para sempre!... Oh, que abraço lhe daria agora! Adeus, meu amigo, adeus, adeus. Viva feliz; tenha boa saúde. Minhas orações serão eternamente para o senhor. Oh como me sinto triste, como sinto toda minha alma oprimida. (Dostoiévski, 2009, 169).

O personagem Makar é um típico exemplo dos primeiros heróis, pois sua construção, tanto nos remete às questões políticas, econômicas e culturais, que permeavam a Rússia do início do século XIX, quanto representa um típico *voyeur*. Girard (2011c) frisa que este típico personagem declara seu amor, porém longe de levar vantagem diante de quem ama, faz tudo para assegurar o sucesso do seu rival.

Após essa fase, no segundo Dostoiévski, o que permeia são as tendências contrárias às anteriormente descritas. Percebe-se que os personagens de atitudes equacionadas, vão sendo mais detalhadas e a elas, somam-se as características dúbias e antitéticas. Vejamos: “[...] em

Dostoiévski não há mais amor sem ciúme, amizade sem inveja, atração sem repulsão” (Girard, 2009, p.64). Logo, criam-se personagens cujas atitudes oscilam entre boas e más perante seu rival e que, por agirem desta forma, causariam certa estranheza no leitor.

Macar é um pequeno funcionário pobre e envelhecido. A única luz em sua existência acinzentada e humilhada vem de uma jovem, Várienka, que ele evita frequentar, por medo da maledicência, mas com quem troca uma correspondência tocante. A "mãezinha", infelizmente não é menos miserável que seu tímido protetor; aceita esposar um proprietário jovem e rico, porém grosseiro, brutal, tirânico. Macar não se lamenta, não protesta, não tem o menor movimento de revolta; participa nos preparativos das núpcias, procura febrilmente ser útil. Sentimos que não recuaria perante nenhuma abjeção para conservar seu modesto lugar à sombra de sua querida Várienka. (Girard, 2011c, p.24).

Essa estranheza é típica dos personagens do subsolo, que segundo Girard (2011c), reinam no universo das relações intersubjetivas, porém seu egocentrismo, sua “realeza” é, a cada momento, ameaçada pela invasão abrupta do seu rival. Assim como percebemos no trecho abaixo, quando Varvara relata a Makar, que irá partir com Sr. Bykov.

Tudo se cumpriu! Minha sorte está lançada, não sei qual, mas me submeto à vontade do Senhor. Partimos amanhã. Despeço-me do senhor pela última vez, meu inestimável amigo, meu benfeitor, meu querido! Não se aflija por minha causa, viva feliz, lembre-se de mim, e que a bênção de Deus recaia sobre o senhor! Vou me lembrar sempre do senhor em meus pensamentos e em minhas orações. Eis que chegou ao fim esta época! Das lembranças do passado, é pouco o que levo de agradável para a minha nova vida; quanto mais preciosas forem as lembranças sobre o senhor, mais precioso será o senhor para o meu coração. É meu único amigo; foi a única pessoa que me amou aqui. (Dostoiévski, 1846, p.149).

As migalhas lançadas por Várienka indica-nos que também suas condutas perante o primo sejam dúbias. Segundo Girard (2011a), Dostoiévski cria essas nuances ambíguas em suas personagens porque ele une características das primeiras obras às novas. “Portanto, para explicar as primeiras obras de maneira satisfatória, para dissipar seu mal-estar, é preciso ver nelas não o início de uma decifração, mas os traços sintomáticos que apenas as grandes obras conseguem decifrar.” (Girard, 2011a, p.14). Os traços sintomáticos de que Girard disserta, podem ser compreendidos pela descrição de Makar e Varvara, eles representam a esfera pobre da Rússia, a esfera oriunda dos campos agrícolas em decadência, que incharam os centros Urbanos e que paralelamente criaram os subúrbios.

As protagonistas de *Gente pobre* trocam cartas, isso é fato, porém o gesto romantizado, não significa que eles, em seus pensamentos, quisessem ou partilhassem do mesmo desejo. Tanto que Varvara casa-se com um viúvo rico, aspirando a uma nova condição social.

Girard (2011a), ao comparar as obras do autor russo, apresenta-nos uma nova perspectiva, tanto de herói, quanto de temática literária. Se há a presença de um, que cospe, insulta e ao mesmo tempo beija as mãos do rival há, portanto, uma protagonização baseada e movida pelos sentimentos dúbios.

Em Dostoiévski o ódio, por demais intenso, acaba por “explodir”, revelando sua dupla natureza, ou melhor, o duplo papel de modelo e de obstáculo desempenhado pelo mediador. Esse ódio que adora, essa veneração que joga na lama e até mesmo no sangue, é a forma paroxímica do conflito engendrado pela mediação interna. O herói dostoiévskiano revela a todo momento, por gestos e palavras, uma verdade que continua sendo o segredo da consciência nos romancistas anteriores. Os sentimentos “contraditórios” são tão violentos que o herói não é mais capaz de dominá-los. (Girard, 2009, p.64-65).

Ao compreendermos a ideia do paroxismo do desejo a partir das obras dostoiévskianas, tomamos consciência de que estamos diante de um novo método compreendido a partir dos parâmetros que Girard (2011a) aponta como obras cujos autores levam em consideração a necessidade da presença dos modelos, permitindo que o leitor vislumbre o que o teórico francês chamou de “verdade romanesca”.

1.5 Girard e o fenômeno do subsolo

Diante das obras de Dostoiévski, René Girard postula o que seria o subsolo e enfatiza que, quanto mais nos aproximamos da modernidade, estaríamos diante da protagonização das mediações internas em níveis acirrados e, por esse motivo, geradores de violência. Girard (2009) fundamenta essa questão, quando tematiza sobre “Os três grandes romancistas”:

Os três grandes romancistas da mediação interna têm cada um seu âmbito privilegiado. Em Stendhal, é a vida pública e política que está minada pelo desejo de empréstimo. Em Proust, o mal se estende à vida privada, salvo, em regra geral, o círculo familiar. Em Dostoiévski esse círculo está ele próprio contaminado. (Girard, 2009, p.65).

A ruptura, a queda e/ou subsolo artístico, que Dostoiévski viveu, é a adoção de uma tendência literária em detrimento de outra. Se, nos seus primeiros romances, há heróis

benevolentes, mas que não esconderiam suas inquietações e angústias obsessivas, na segunda fase, os heróis são moldados, seguindo as mesmas influências que o autor: “A presença do rival, o medo do fracasso e o obstáculo que exercem sobre Dostoievski, como em seus heróis, uma influência ao mesmo tempo paralisante e excitante” (Girard, 2011c, p.34).

Provavelmente, as influências paralisantes também estejam ligadas às experiências que Dostoievski teve diante de sua condenação à pena de morte. Elena Vássina estudiosa da obra dostoievskiana, ao ser entrevistada pela revista IUH- Online, discorre:

IHU On-Line – Em linhas gerais, como o sagrado e o Mal se expressam na literatura de Dostoiévski?

Elena Vássina – Por meio de suas personagens [...] que sempre personificam as ideias, Dostoiévski analisa o mecanismo moral do nascimento do mal que abrange diferentes esferas da vida humana. Mas, ao mesmo tempo, no universo artístico do escritor, que é marcado pelas oposições polares, sempre existe a possibilidade de caminho que poderia levar à luz e ao amor divinos [...]. (Junges, 2015, p.18)

E ao comentar sobre o romance *O Idiota*, mais precisamente a respeito das características do príncipe Míchkin, a pesquisadora frisa:

[...] as primeiras páginas do romance fazem-nos mergulhar, junto com o Príncipe Míchkin (essa criatura “absolutamente bela”), no caos do mundo dominado pelo mal, pelo espírito de separação e pela trágica dualidade entre material e celestial, o que fica apresentado por toda uma série de personagens. Mas no percurso da via dolorosa do mundo criado no universo artístico dostoievskiano, descobrimos, como Rogójin, Nastássia Filíppovna, Agláia, entre muitos outros, a imensa sede de amor e de compaixão – aqueles que transbordam do coração do Idiota e que são percebidos por todos, queiram eles ou não, em sua presença. Além de profunda compaixão, o Príncipe é dotado de profunda liberdade interior.

De certo modo, ao trazer personagens com essas características, Dostoievski tangencia tanto as questões políticas e econômicas que pairavam sobre a Rússia, na década de 60, quanto aponta-nos o caráter maléfico e benéfico da humanidade. A premissa desta tese é comprovada com o desfecho de *O Idiota*. O príncipe Míchkin, mesmo personificando a máxima benevolência, sucumbe, por assim dizer. Ele enlouquece porque não compreende que as sociedades são dúbias e, portanto, sua recompensa não seria outra senão uma recompensa maléfica.

Compreendemos, portanto que, a partir das condutas do príncipe e do desfecho da obra, Dostoievski aponta-nos não uma decadência estética, mas pelo contrário, uma experiência fundamental de conversão. “A conversão final do herói é uma transposição da experiência fundamental do romancista, da renúncia dos seus próprios ídolos, ou seja, de sua metamorfose espiritual.”. (Girard, 2011a, p.221). O subsolo artístico, vivido por Dostoievski, na verdade configura-se como uma comprovação de que os heróis modernos são movidos pelos sentimentos mais mórbidos e sombrios, como a inveja, a ganância e o orgulho.

Os romancistas não dão a menor importância ao individualismo romântico, que é sempre um fruto da oposição, muito embora ele procure com frequência escondê-lo. A sociedade moderna se resume a uma mera *imitação negativa* e o esforço para sair dos trilhos relega inevitavelmente todo mundo aos caminhos batidos. (Girard, 2009, p.127).

Girard (2011a) deu-nos uma possibilidade, a partir dos seus estudos sobre as obras dostoievskianas, de perceber nesses textos os subsolos da contemporaneidade. Pensemos no personagem sem nome, o narrador de *O homem do subsolo*. Suas indagações também são as indagações dos servís russos. Por isso, talvez, o personagem não seja nomeado: “A proliferação dos sintomas subterrâneos na sociedade lembra espantosamente Dostoievski” (Girard, 2002, p.171). O subsolo vivido por Dostoievski seria, portanto, uma forma de denunciar sua vivência diante da Rússia, e de si diante do fazer artístico literário. Vale ressaltar:

O melhor Dostoievski não é reacionário. Compreendia perfeitamente que a Rússia tinha uma necessidade desesperada de reformas e que a autocracia czarista, assim como a Igreja ortodoxa ultranacionalista, já não podiam fornecer respostas duráveis para os problemas da época. (Girard, 2002, p.171).

Ao comentar sobre o mimetismo, a partir das obras de Dostoievski, Girard (2011a) nos apresenta um inferno representado a partir de outro, compreendido aqui, como um *modelo*. É ele quem dita nossos desejos, que nos “impulsiona” tanto para o bem, quanto para o mal.

Em *Entre quatro paredes*, texto dramático escrito por de Jean-Paul Sartre, percebem-se situações que se permitem ler à luz da Teoria Mimética. Apesar de termos a ciência de que a peça precede a teoria de Girard. Stephane Vinolo, estudioso da teoria girardiana, ao ser entrevistado pela Revista IHU On-Line, traz-nos um comentário que vale ressaltar:

Quem pode crer que os intelectuais franceses não tenham sido todos influenciados ao seu modo por Sartre, mesmo que fosse de maneira negativa? Sobre esse ponto parece-me que Girard não é suficientemente girardiano e que ele deveria ter assumido seus modelos, como toda a sua teoria convida a fazê-lo. (Junges, 2012, p.17).

Percebe-se no comentário do crítico que Girard também teve seus modelos e, provavelmente, um deles foi Sartre. Entretanto, as premissas nas quais se baseiam as ideias de Sartre e de Girard são distintas. Se, para Girard, as ações humanas seriam um resultado condicionado pelos desejos alheios, as ideias sartreanas nos apontam o oposto, para o filósofo existencialista, os desejos são uma responsabilidade, somente, do próprio homem. Em conferência intitulada “O Existencialismo é um Humanismo”, Sartre profere o seguinte comentário:

São notórios os lugares-comuns que podem ser utilizados neste assunto e que significam sempre a mesma coisa: não se deve lutar contra os poderes estabelecidos, não se deve lutar contra a força, não se deve dar passos maiores do que as pernas, toda ação que não se insere numa tradição é romantismo, toda ação que não se apoia numa experiência comprovada está destinada ao fracasso; e a experiência mostra que os homens tendem sempre para o mais baixo e que são necessários freios sólidos para detê-los, caso contrário instala-se a anarquia. (Sartre, 1970, p.6)

Partamos daqui para explicar o porquê de escolhermos uma peça de Sartre para explicar os conceitos girardianos. A defesa que Sartre fornece sobre o seu existencialismo, alega que ele parte somente do próprio homem. Entretanto, se Sartre diz que um possível engajamento que as experiências mostram que os homens tendem às baixezas, de certo modo, há uma congruência com as ideias de Girard (2009), haja vista que: “o primeiro passo do existencialismo é o de pôr todo homem na posse do que ele é de submetê-lo à responsabilidade total de sua existência.” (Sartre, 1970, p.11), compreendemos que essa posse de si e de suas ações são também miméticas. Assim como ele aponta em: “[...] o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade.”. (Sartre, 1970, p.13)

Desta forma, para fins, digamos, didáticos, presumimos que tratar da noção do subsolo a partir de *Entre Quatro Paredes* possa ser proveitoso. Isso porque, a princípio, dois pontos trazem à tona os postulados girardianos. O primeiro é a presença do número três, aludindo-nos

ao triângulo mimético e o segundo o enunciado frasal: “o inferno são os outros”, proferido na última cena da peça. Isso alude, a nosso ver, ao modelo, ao mimetismo.

A peça apresenta-nos: Garcin, Inês e Stelle, três figuras, um tanto cordiais, a princípio; porém, com elas também, a companhia da inveja, da cobiça e do(s) desejo(s). As máscaras vão dando lugar às verdades escondidas das personagens. De Garcin, descobre-se um homem covarde; da personagem Inês, um casamento de fachada e de Stelle, o adultério.

O ponto crítico da peça é a cena cinco, pois é a partir dela que compreendemos o contexto da escrita da obra, assim como as temáticas da atualidade e mais, precisamente, o quanto as personagens são dúbias e de como suas atitudes reverberam a presença da mediação interna e do subsolo.

O triângulo (sujeito, objeto e mediador), representado por Garcin, Estelle e Inês está longe de ser um exemplo de ilustração da teoria mimética, contudo, é no desenrolar da cena cinco, que a figura geométrica de três vértices vai dando lugar à espiral mimética. Isso porque o desenvolvimento e as atitudes das personagens vão sendo modificadas e movidas, assim que uma a uma vai adentrando em cena.

A cordialidade de Garcin é substituída pelas atitudes grosseiras tanto diante de Estelle, quanto de Inês; e assim delas perante ele. O clímax da cena é representado pela presença dos sentimentos sórdidos: da inveja, do orgulho e da mentira, por exemplo. E, a impressão que se tem, ao lermos o texto, é que a luz (das atitudes brandas) vai sendo substituída pela morbidez (das atitudes sórdidas).

Isso porque, tanto *Garcin*, quanto *Inês* e *Estelle* têm um segredo que as colocou naquele quarto (inferno), elas tentam, porém não conseguem escondê-los.

ESTELLE

Que mais quer saber? Não tenho o que esconder. Eu era órfã e pobre, e educava meu irmão mais moço. Um velho amigo de meu pai pediu-me em casamento. Era rico e bom, eu aceitei. [...] (A Garcin) Acha que isso seja um crime?

GARCIN Claro que não. (Um tempo.) E a senhora acha que seja um crime viver segundo seus princípios?

ESTELLE Quem poderia censurá-lo por isso?

[...] (p.39).

INÊS

Condenada, a santinha. Condenado, o herói sem mácula. [...] (SARTRE, 1977, p. 41).

A fala de Inês contribui para engendrar a teoria mimética:

O sujeito gostaria de acreditar-se vítima de uma atroz injustiça, mas ele se pergunta com angústia se a condenação que, segundo as aparências, pesa sobre ele não é justificada. Assim sendo a rivalidade não pode senão exasperar a mediação, ela aumenta o prestígio do mediador e reforça o laço que une o objeto a esse mediador, forçando-o a afirmar claramente seu direito, ou seu desejo, de posseção. O sujeito torna-se então menos capaz do que nunca de se esvaziar do objeto inacessível: é a esse objeto e tão somente a ele que o mediador transmite seu prestígio, possuindo-o ou desejando possuí-lo. (Girard, 2009, p.37).

Percebe-se que as três personagens, ao tentarem camuflar seus segredos, começam a rivalizar entre si, a partir de um movimento duplo, enquanto Estella é atraída por Garcin, Inês é atraída por Estella. O eu de cada personagem é descortinado, assim que elas se percebem como diante de um espelho.

O fracasso gera um duplo movimento. O observador que despreza, o Outro que está no Eu, aproxima-se sem cessar do Outro que está fora do Eu, o rival triunfante. Vimos que, do outro lado, esse rival triunfante, esse Outro fora do Eu, cujo desejo eu imito e que imita o meu, aproxima-se sem cessar do Eu. (Girard, 2011, p.82).

As personagens são atraídas umas às outras, elas se repelem, e se unem, é como se vissem nas atitudes do *outro*, suas próprias atitudes, parafraseando “Quem não tiver pecado, atire a primeira pedra” ou ainda, “Quem com ferro fere, com ferro será ferido”. Esse movimento de visão do *Eu* no outro causa nas personagens uma angústia, um sentimento de inquietação, mas que em contrapartida, permite que elas equacionem as suas atitudes. Subterrâneo, portanto, seria um estado da inquietação da alma; cujas personagens se comportariam como máquinas, um “autômato”.

INÊS (encarando-o sem medo, com enorme surpresa) Ah! (Um tempo.)

Esperem aí! Agora compreendi, agora sei por que nos puseram juntos!

GARCIN

Tome cuidado com o que vai dizer.

INÊS

Vão ver como é tolo. Tolo como tudo. Não existe tortura física, não é mesmo? E no entanto estamos no inferno. E ninguém mais chegará. Ninguém. Temos que ficar juntos, sozinhos, até o fim. Não é isso? Quer dizer que há alguém que faz falta aqui: o carrasco.

[...]

INÊS

Cada um de nós é o carrasco para os outros dois. (Sartre, 1977, p.42).

Ao serem confinados, os segredos das personagens; mesmo com a teimosia delas em não revelá-los; são descortinados um a um, a partir das rivalidades que elas tecem uma contra outra.

À medida que a cisão interior da consciência se reforça, a distinção entre o Eu e o Outro se atenua; os dois movimentos convergem um para o outro, gerando a “alucinação” do duplo. O obstáculo, como uma cunha sobre a consciência, agrava os efeitos duplicadores de qualquer reflexão. O fenômeno alucinatório constitui o resultado e a síntese de todas as duplicações subjetivas e objetivas que definem a existência subterrânea. (Girard, 2011a, p. 82-83).

Entretanto, por não serem expostos de forma espontânea, produz em Garcin, Estelle e Inês sentimentos próprios de quem habita o subsolo. “Os habitantes do subterrâneo são irresistivelmente atraídos por aqueles que os rejeitam e rejeitam irresistivelmente os que são atraídos por eles, até mesmo aqueles que demonstram a seu respeito alguma bondade.” (Girard, 2002, p.161).

Como presenciamos na fala de Garcin, inferimos um tom de leveza, como se o fogo das inimizades fosse apagado pela água.

Digo a vocês que tudo estava previsto. Eles previram que eu havia de parar diante desta lareira, tocando com minhas mãos esse bronze, com todos esses olhares sobre mim. Todos esses olhares que me comem. (Volta-se bruscamente.) A h ! Vocês são só duas? Pensei que eram muito mais numerosas. (Ri.) Então, isto é que é o inferno? Nunca imaginei. . . Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha. . . Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno. . . são os Outros. (Sartre, 1977, p.98).

O comentário faz jus à última cena, onde após tantas idas e voltas, das brigas e das intrigas, a peça termine aludindo-nos de que as rivalidades tendem a cessarem-se; porém, elas estariam longe dessa culminância, haja vista o sentido reverberado na última fala do personagem Garcin, antes do cair do pano: “pois é, continuemos”.

2 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

2.1 A Estética da Violência sob a ótica de Karl Erik Scollhammer, Fábio Messa e outros autores

Abordar o tema da violência implica reconhecê-lo como um objeto de presença constante na literatura, uma vez que já encontramos sua manifestação na literatura de fantasia, seja pelas insinuações perniciosas de um espelho ardiloso, seja pelas ações de uma madrasta que, de forma arbitrária, almeja a morte de sua enteada.

O tema, deste modo, faz-se presente desde as literaturas mais pueris, passa pelos contos fantásticos, apresenta-se na literatura nacional de meados do século XIX. Sobre essa última, a verossimilhança fundamenta-se sobre o vícios da violência contra os negros. Romances como *O Mulato*, de Aluísio Azevedo e *A Escrava Isaura*, de Bernardo de Guimarães são exemplos de narrativas cujos enredos já refletiam sobre as questões escravocratas e lutas pela abolição.

Mesmo que tenhamos ciência de que essas narrativas encontram-se distantes, já que *A Escrava Isaura* é um romance regionalista de início do século XIX e *O Mulato* marque o início do Naturalismo no Brasil, ambos se emparelham quanto ao embate servil entre brancos e negros.

Se, em Azevedo, vislumbra-se a história dos tantos filhos bastardos que não tiveram a oportunidade de usufruírem do seio familiar; em Guimarães, Isaura, apesar de uma representação idealizada da mulher, não nos deixa de apontar o quanto as figuras femininas negras eram subjugadas pelos seus senhores.

Isaura era filha de uma linda mulata, que fora por muito tempo mucama favorita e a criada fiel da esposa do comendador. Este, que como homem libidinoso e sem escrúpulos olhava as escravas como um serrallo à disposição, lançou olhos cobiçosos e ardentes de lascívia sobre a gentil mucama. Por muito tempo resistiu ela às suas brutais solicitações; mas por fim teve de ceder às ameaças e violências. Tão torpe e bárbaro procedimento não pôde por muito tempo ficar oculto aos olhos de sua virtuosa esposa, que com isso concebeu mortal desgosto. (Guimarães, 2020, p.13)

O trecho refere-se à descrição dos atos de fúria que o comendador cometia contra a mãe de Isaura. Percebe-se que, ao lado de adjetivos amenos como: ‘linda mulata’, ‘mucama favorita’ e ‘gentil mucama’, encontram-se os contrastes, “sem escrúpulos”, “olhos cobiçosos e ardentes de lascívia”. O narrador, possivelmente, traz as antíteses para descrever a que moldes a nossa protagonista encarnou-se, que como já temos ciência, foram pelos meios mais torpes. Vale

ressaltar que, apesar de o trecho não descrever, literalmente, o ato, há nas entrelinhas, principalmente no trecho, “Por muito tempo resistiu ela às suas brutais solicitações; mas por fim teve de ceder às ameaças e violências.”, sinais de que o ato odioso tenha sido através da violência sexual (um estupro). Contudo, engana-se o leitor ao pensar que as violências findaram-se por aqui.

Acabrunhado por ela das mais violentas e amargas exprobrações, o comendador não ousou mais em pregar a violência contra a pobre escrava, e nem tampouco conseguiu jamais por outro qualquer meio superar a invencível repugnância que lhe inspirava. Enfureceu-se com tanta resistência, e deliberou em seu coração perverso vingar-se da maneira a mais bárbara e ignóbil, acabrunhando-a de trabalhos e castigos. Exilou-a da sala, onde apenas desempenhava levianos e delicados serviços, para a senzala e os fragueiros trabalhos da roça, recomendando bem ao feitor que não lhe poupasse serviço nem castigo. (Guimarães, 2020, 13-14)

A mãe de Isaura, depois das investidas esdrúxulas do comendador e de este perceber que não adiantara em nada a violação, haja vista que Juliana não detinha os mesmos interesses que seu algoz, este a retirou das atividades domésticas da casa grande e investiu sobre ela os trabalhos mais vis. Apesar de o romance compor a fase romântica da literatura brasileira e de ele caracterizar de forma idealizada as mocinhas, isso não eliminou que eles trouxessem as inferências macabras das violências, principalmente quando o assunto era tratar da servidão.

O mulato é outro exemplo de romance nacional que nos aponta as mazelas humanas, contudo, é claro, ele se distingue dos primeiros, como os de Bernardo de Guimarães, porque este desponta pelo viés naturalista, haja vista que era comum que as produções construíssem personagens movidos sob as condutas instintivas e animais. É sobre essa característica singular, denominada de zoomórfica que os autores escreviam. Vejamos a seguinte cena:

Estendida por terra, com os pés no tronco, cabeça raspada e mãos amarradas para trás, permanecia Domingas, completamente nua e com as partes genitais queimadas a ferro em brasa. Ao lado, o filhinho de três anos gritava como um possesso, tentando abraça-la, e, de cada vez que ele se aproximava da mãe, dois negros, à ordem de Quitéria, desviavam o relho das costas da escrava para dardejá-lo contra a criança. A megera, de pé, horrível, bêbada de cólera, ria-se, praguejava obscenidades, uivando nos espasmos fragrantos da cólera. Domingas, quase morta, gemia, estorcendo-se no chão. O desarranjo de suas palavras e dos seus gestos denunciava já sintomas de loucura. (Azevedo, 2018, p.45).

A morte da escrava Domingas pode ser compreendida sob duas vertentes, uma que é memorialista, pois nos aponta para como eram conduzidas as punições contra os negros da época, quanto nos aponta como as senhoras, donas de escravos, tratavam as mulheres escravas, quando o assunto era vingar-se de uma traição. A cena de violência sofrida pela mãe do protagonista Raimundo leva-nos a compreender que Quitéria age movida pelo ódio e pune Domingas pela traição do marido e faz tudo o que pode diante de uma criança de três anos, neste caso Raimundo.

Santos (2015) salienta que muitos senhores obrigavam as escravas a se deitarem com eles porque buscavam, nelas, a satisfação de desejos sexuais que, devido aos contextos religiosos da época, não era permitida com as esposas. E Medeiros e Zimmermann (2014), ao discorrerem sobre a narrativa de Guimarães, frisam que a representação de vitimização de Isaura legitima a obediência e a submissão às quais as escravas brancas também eram submetidas.

Quando adentramos aos estudos em literatura contemporânea, percebemos uma nova conotação diante da realidade. Ela perpassa temas que envolvem a pluralidade cultural, a diversidade de identidades, a violência, como também, segundo Schollhammer (2009) pelos tons céticos e irônicos, que dão aos romances um tom cômico.

Iniciada por volta da metade do século XX, a Literatura Contemporânea é uma composição fluida que discute sobre temas oriundos de uma sociedade movida pelas ações tecnológicas, pela crise política e social. De certo modo, os novos realistas passam a unir as artes e, dessa união, surgem novas manifestações literárias, cujas narrativas tomam características de um roteiro cinematográfico, haja vista que o enredo, muitas vezes, foge aos padrões lineares e os autores têm como preferência a adoção pela linguagem fluida sobre violência urbana e o feio passa a ser objeto de reflexões.

Em entrevista ao programa CURTA! 11 anos, o filósofo e estudioso da Arte, Georges Didi-Huberman salienta que a arte não tem a função meramente de se comportar como ‘bibelôs’ para ser contemplada. Porém, provocaria o avesso: “Nas maiores belezas há coisas terríveis. Há o desejo, mas o desejo não é uma coisa tranquila. Não se deseja tranquilamente. Há a morte, há a crueldade, há o mal, há as doenças.”.

Huberman discorre sobre o paradoxo que é a Arte, ela pode apontar, a partir do feio, também o belo. Vejamos:

Lembro-me muito, muito vividamente delas, e ainda hoje tenho dificuldade de descrevê-las. É algo que se carrega pelo resto da vida. O caos total [...] Corpos estirados pelo chão, alguns mortos, alguns feridos, implorando, fracos, pedindo algo com os olhos. Vi montes de pele e ossos empilhados como madeira, esqueletos indefesos com diarreia, disenteria, tifo, tuberculose e pneumonia. Vi pessoas se arrastando pelo lixo como ratos, escavando com as mãos em busca de um pedaço de pão [...] Vi o crematório em atividade, atulhado de corpos, as cinzas dos mortos espalhadas como fertilizante no campo. (Ferencz, 2021, p.73-74)

O trecho apresenta um trecho de um dos relatos de Benjamin Ferencz. Ele foi um dos promotores que julgou os crimes que ceifaram muitas vidas, durante a Segunda Guerra Mundial. As experiências do campo de concentração estão descritas no best-seller *Palavras de despedida: 9 lições para uma vida notável*. Ao lermos o trecho, notamos certa mistura de sentimentos. O horror causa nele dificuldade em descrever o que viu e viveu, mas também culminou para que sua vivência diante da desumanização não se findasse nos campos. “Com as informações, eu voltava para a minha máquina de escrever e redigia um relatório do que vira e de quem eram as pessoas responsáveis: quem comandava o campo, quantos tinham sido mortos, quais eram os guardas”. (Ferencz, 2021, p.75). O que viu e registrou compôs as provas que, mais tarde, ajudaram a julgar muitos nazistas. Mas também proporciona a seus leitores, uma visão mais simbólica, de que o horror possa também ser transformado em positividade. Haja vista que suas memórias, contidas em *Palavras de Despedida* simbolizam a voz daqueles cujas vidas foram extintas, mas que agora não serão mais esquecidas.

V. Cbklovcki (1917, p.54) salienta que: “[...] o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção.” Em outras palavras, o horror diante da guerra, que o investigador Benjamin Ferencz vivera denuncia o perigo que uma guerra pode causar tanto para a humanidade, quanto para um grupo de pessoas, como fora o caso da perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Contudo, as memórias, eternizadas em um livro, passam a ser também fonte de pesquisa e de reflexão para que outra guerra não aconteça. De certo modo, compreendemos que as memórias deste ex-combatente é a comprovação do que é, verdadeiramente, a arte da palavra.

O relato de Benjamin Ferencz é um exemplo do que Schollhammer (2009, p.9), ao citar Giorgio Agambem (2008), denomina como contemporâneo que “[...] é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo.”. O que o ex-combatente enxerga é, sem dúvidas, as mazelas de uma guerra, porém este

objeto de horror é reconfigurado, pois ele dá lugar às reflexões diante do que o ser humano pode fazer em favor ou contra outro ser humano.

Ao falar sobre a arte, Pita (2012) discorre:

A arte fica, assim, dividida entre a tarefa de dar a conhecer a realidade, que, como se dirá, *reflecte a realidade*, num gesto de consciencialização da estrutura conflitual dessa realidade, e a de criar situações que *prefigurem* ou *exprimam* o próprio devir histórico. Quer dizer: circunscrita aos limites da mobilização, a arte fica encarregada, pela via da “socialização dos sentimentos” [...] (Pita, 2012, p.20)

Quando temas como as guerras, o crime, a violência contra negros, mulher e criança são apontados na literatura atual, os autores demonstram suas inquietações perante uma realidade que cada vez torna-se mais horrenda. Schollhammer (2009, p.10) frisa que ser contemporâneo é ser capaz de “se orientar no escuro e, a partir daí ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.” Logo, não há mais possibilidade de reflexão movida pela ingenuidade, faz-se necessário que os autores descrevam a realidade por uma via cujos sentimentos mais desumanos funcionem como recursos expressivos para as narrativas.

Por isso é tão comum a reverberação de uma escrita cujo mal é fonte de inspiração, o protagonismo é construído, não mais pelo romantismo, das falas amenas, da descrição de espaços compostos pelos homens bons. O que se nota, na Literatura Contemporânea é a presença de elementos como: a maldade, o sangue, a tortura e a construção de personagens envoltos pelos sentimentos maléficos da inveja, da ganância, do orgulho e de tantos outros cuja humanidade atual está tomada. Messa (2008) ao falar sobre esta questão frisa:

A cadência da linguagem na narrativa contemporânea, composta muitas vezes de frases curtas e incisivas, faz com que os ficcionistas incorporem ao próprio modo de narrar a tensão e o horror do que se narra. Exemplos disso estão nas narrativas de Rubem Fonseca ‘no aproveitamento mesmo de uma linguagem quase de livro de registro de ocorrência, num tom frio e uma ampliação generalizada do campo de ação da violência policial que se procura representar literariamente o cotidiano de um país sob regime autoritário’. (Messa, 2008, p.16)

Ora, se a linguagem expressa o horror da contemporaneidade; logo, e, através dela, é que o artista afirma as exigências comuns, ou seja, necessita-se falar sobre a violência, do seu modo mais cruel, não para perpetuá-la, mas porque cabe aos artistas denunciá-la.

O artista pressupõe e afirma (afirma na imanência da obra que faz), contra todas as evidências empíricas, que há um plano de comunidade humana que se estabelece a partir do infinito que cada um traz em si e o trabalho da arte consiste, precisamente, em dar-lhe uma forma que o torne comunicável. (Pita, 2012, p.20)

Um exemplo sobre essa essência comunicável encontra-se em um relato de Marcelo Flecha, dramaturgo da *Pequena Companhia*, localizada na Rua do Giz, em São Luís Maranhão. Em uma de suas postagens, Flecha discorre sobre uma situação inusitada:

Dia desses criei algo que veio de um lugar inesperado, e cri entendê-lo interessante. Não programei, não pesquisei, não preparei. Apenas olhei. Juntei a existência. Os elementos estavam lá, a lógica da cena existia muito antes de eu pensar nela, e ao se apresentarem para mim as peças desordenadas dessa cena que se escondia no caos, pude percebê-la e harmonizá-la em um dizer que supria minha necessidade criativa. [...] Pode? Pode se pensar, em pleno século XXI, que exista no teatro esse lugar romântico do talento, da inspiração, do divino? Ventilo me poupar dessa heresia em forma de pensamento, mas me violenta o caos criativo, e sou exigido a levar em consideração dimensões outras das que me guiaram até aqui, pois hoje elas não me conduzem, e o caos não tem me levado a maiores insucessos que os que visitei no decorrer da minha jornada pregressa. Contratempo, o caos não é controlável. Divisível. Organizável. Dele se extrai o que ele deixa, e isso é frágil. É um terreno para se edificar? Retumba um espasmo se não está sustentado em continuidade estruturante? Sem sentenças, habito o que me é possível habitar, e o caos é minha morada de hoje. Sou só suspensões e suspeitas. Dentre elas, o equilíbrio entre o caos e a ordem. Mas, o teatro não aceita paradoxos. Caos e ordem não se misturam. São antagônicos. Inconciliáveis. Se minha suspeita de hoje é que o caminho seria a conciliação entre ambos, minha inteligência me sugere que esqueça essa afronta à lógica.³

Nota-se, que o dramaturgo descreve um momento de vislumbre, cujo resultado seria uma arte oriunda de um caos existencialista. Ele frisa que ‘caos’ e ‘ordem’ não se misturam; entretanto, ele descreve que o caos pode ser também, edificador, vejamos: “Os elementos estavam lá, a lógica da cena existia muito antes de eu pensar nela, e ao se apresentarem para mim as peças desordenadas dessa cena que se escondida no caos.” De certo modo, a experiência do dramaturgo, em compreender o caos traz em si, uma compreensão de que fazer arte é

³ Uma fala do Teatrólogo Marcelo Flecha acerca do caos e da ordem. Disponível em: pequenacompanhiadeteatro. Acesso em: 30 out. 2023

‘violentar a ordem’, por sinal muito edificadora, principalmente para um artista, que tem ciência de que o caos e a ordem são inconciliáveis.

Há certa similaridade, dessa arte paradoxal, também, em autores, como: Mark Manson e Luíza Ducla Soares. No livro: *A sutil Arte de Ligar o Foda-se*, Mark Manson, ao nos apresentar o personagem Bukowski, faz-nos refletir sobre a vida e como agir diante de situações de muito estresse:

Bukowski queria ser escritor, mas passou décadas sendo rejeitado por quase todas as revistas, jornais, agentes e editoras que procurou. Seu trabalho era horrível, diziam. Bruto. Repugnante. Obsceno. E, conforme as cartas de recusa se acumulavam, o peso do fracasso o fazia afundar cada vez mais na depressão movida a álcool que o acompanharia por quase toda a vida. (Manson, 2017, p.1)

Segundo o livro, Bukowski, depois de três décadas, recebe sua primeira proposta para editar um livro. Entretanto, Manson frisa:

Pois é. Apesar das vendas e da fama, Bukowski era um fracassado. Ele sabia disso. Seu sucesso não brotou de uma grande vontade de vencer na vida, mas da consciência do contrário: ele sabia que era um fracassado, aceitava o fato e escrevia honestamente sobre isso. Nunca tentou ser quem não era. A obra de Bukowski não se sustenta na ideia de superar obstáculos impensáveis nem de se empenhar para ser um gênio literário. É o oposto: seu sucesso vem da completa e inabalável honestidade consigo mesmo (sobretudo em relação às piores partes) e da capacidade de falar abertamente sobre seus fracassos, sem hesitação ou dúvida. (Manson, 2017, p.9)

Percebemos, portanto, que ao contar a história de Bukowski, um personagem introspectivo, arruinado e infeliz, Mark Manson aponta-nos uma resposta, a de que o sucesso de muitas literaturas na atualidade, seja, provavelmente, uma consequência e um resultado das muitas verdades confessadas através das obras.

De certo modo, para autores como Manson, faz-se necessário discorrer sobre personagens reais, cujas histórias, principalmente as que se configurariam mais vexaminosas e feias, sejam também confessadas. O autor, portanto, aponta-nos que o sucesso de vendas de um livro na contemporaneidade esteja relacionado a uma honestidade paralela às confissões de que somos também, em determinados momentos, fracassados. Campos (2023) frisa que o caminho da literatura recente é o deslocamento que possibilita aproximação com o assassino e outras

coisas que necessitam de um lugar. Bukowski não se configura como um criminoso, mas seu sucesso e fama são resultados oriundos de sua vida boêmia, adornada pelo alcoolismo.

A obra de Bukowski não se sustenta na ideia de superar obstáculos impensáveis nem de se empenhar para ser um gênio literário. É o oposto: seu sucesso vem da completa e inabalável honestidade consigo mesmo (sobretudo em relação às piores partes) e da capacidade de falar abertamente sobre seus fracassos, sem hesitação ou dúvida. (Manson, 2017, p.9)

Outra autora que se encaixaria no grupo de autores contemporâneos é a portuguesa Luíza Ducla Soares. Suas obras abordam o que convencionalmente é considerado como temas difíceis, ou seja, temas que gerariam desconfortos ao público infantil, contudo que vêm se inserindo em muitas narrativas atualmente. Segundo Barros e Azevedo (2019) são temáticas que integram a tendência contemporânea tanto pela forma como é tratada; quanto pela necessidade de se aproximar do seu destinatário. A escrita de Luíza Ducla Soares destaca-se pela forma como explora os temas sobre a morte e guerra, para um grupo de leitores que tem se apresentado, bem mais exigente.

Os temas difíceis, ou fraturantes, têm presença cada vez mais assídua na literatura para a infância publicada em Portugal. Essas temáticas integram as tendências contemporâneas, sobretudo, pela forma como são tratadas, pelos gêneros editoriais a que vão dando corpo (entre os quais se destaca o álbum) e pela vontade (e necessidade) de que delas se aproxime o seu destinatário preferencial. As realidades sociais em que vivemos hoje tornam esses temas emergentes, requerendo que eles sejam tratados com a seriedade e a dignidade necessárias à sua compreensão e à consequente compreensão da realidade. (Barros e Azevedo, 2019,p.77)

Segundo Dunker (2017, p. 199), “A violência se banaliza como cenário e surgem histórias que são entregues ao espectador de forma naturalista, com materiais reais e baseados nas regras da verossimilhança para a composição da imagem.”. Assim como os que apontamos, Rubem Fonseca e Patrícia Mello também se destacam, quando o assunto é descrever a literatura urbana e a violência na atualidade. Tanto um quanto outro adotam o estilo áspero, o crime é o que produz os conflitos nos seus enredos, cujos protagonistas são as personificações dos facínoras da atualidade.

[...] a literatura brasileira contemporânea de tendência realista e, ao mesmo tempo, testemunhal, constitui uma referência à compulsiva inclinação de

revelar situações-limite da vida social. Essa disposição é processada com mais força a partir das décadas de 1970 e 1980, com Rubem Fonseca e João Antônio, ocupando-se dos temas da violência urbana, seguidos, posteriormente, por Paulo Lins, Dráuzio Varella, Ferréz e Patrícia Melo, entre outros, que alinharam e continuam afinando a comunicabilidade estética com a pluralidade dos parâmetros culturais, econômicos, políticos e sociais do Brasil. Logo, a iminência da materialidade interna (o literário) com a materialidade externa (o social) revela a conduta e a atuação do homem contemporâneo. (Praxedes, 2020, p.11)

Se a violência de início do século era descrita com certo distanciamento, na atualidade ocorre o oposto. Isso porque a narrativa não ofusca os detalhes, ela perpetra sobre o crime, sem, contudo, menosprezar a arte. Ela se vale dos pormenores e imprime, através da fluidez da linguagem, uma realidade cada dia mais desumanizada. De certo modo, os autores contemporâneos, ao tratarem do tema da violência, sem economizar nos detalhes mais horrendos, reproduzem o que Rego (2020) ao citar Candido (1972) conceitua como a humanização.

2.2 A violência facínora sob a perspectiva de Rubem Fonseca e Patrícia Melo

Não há como discorrer sobre violência, sem abordar romances de autoria de Rubem Fonseca e Patrícia Melo, isso porque:

O que diferencia essa mudança pessoal das transformações psicológicas e introspectivas da tradição literária moderna é que o escritor habilmente abre mão de grandes incursões em reflexões de consciência íntima e, com equilíbrio, elabora seu caminho através de um implacável em sua precisão e determinismo. (Schollhammer, 2019, p.143)

Quando Schollhammer (2019) fala de tradição literária, compreendemos que ele esteja falando sobre o tema da violência, haja vista que, como já percebemos no capítulo anterior, ele se tornou uma constante na literatura. Entretanto o que torna Rubem Fonseca e Patrícia Melo representantes singulares deste tema na contemporaneidade, é a maneira de narrarem os seus determinismos e detalhamentos quando, no romance, eles descrevem um crime, por exemplo.

Para compreendermos as manifestações facínoras destes autores, escolhemos: *Corações solitários* e *O matador*. O primeiro, de Rubem Fonseca, faz parte da coletânea de *Feliz Ano Novo*, publicada em 1975 e o segundo, de Patrícia Melo, em 1995. Ressaltamos que o nosso objetivo neste subcapítulo é debater, à luz de Fábio Messa, Isabel Margato e Renato

Cordeiro Gomes, como esses autores discorrem sobre o narrar a violência na contemporaneidade.

“Corações solitários” trata de uma narrativa em primeira pessoa, cujo narrador é um policial demitido que vai trabalhar em um jornal voltado para mulheres da classe C.

Aqui elas se sentem donas do seu nariz, confiam na gente, como se fôssemos todas comadres. Estou há vinte e cinco anos nesse negócio. Não me venha com teorias não comprovadas. Mulher está revolucionando a imprensa brasileira, é um jornal diferente que não dá notícias velhas de televisão de ontem. (Fonseca, 2022, p.18)

No jornal ele descobre que assinará suas correspondências por um pseudônimo feminino. Há, nas bases da narrativa, debates sobre o período da ditadura militar e sobre as manipulações pelas quais jornais da época eram submetidos. “As cartas? Não tem carta nenhuma. Você acha que mulher da classe C escreve cartas? A Elisa inventava todas.” (Fonseca, 2022, p.19). O jornalista recém-chegado ao jornal vê-se diante de um dilema, escrever e não escrever. Escrever, porque precisaria do emprego para se sustentar financeiramente e não escrever porque o que escreveria seriam invenções.

Entretanto, a estratégia de Peçanha, dono do jornal *Mulher*, de vender notícias falsas, é posta à prova, assim que ele se surpreende com o relato do personagem senhor Pontecorvo. Vejamos: “Nós fizemos uma minipesquisa sobre os seus leitores [...] posso lhe assegurar, sem sombras de dúvida, que a grande maioria, a quase totalidade dos seus leitores é composta de homens, da classe B.” (Fonseca, 2022, p.30)

A surpresa de Peçanha indica-nos que, apesar de suas estratégias jornalísticas, não o livrara de ser investigado. Tanto que, dentre os profissionais responsáveis em vasculhar a vida do redator de o jornal *Mulher* havia: “[...] sociólogos, antropólogos, estatísticos e matemáticos [...]” (Fonseca, 2022, p.30)

O que depreendemos do conto não são as cenas de violência física, não se vê nenhum corpo dilacerado, ou tiro na testa, ou mulheres estupradas; mas pelo contrário, o narrador se preocupa em apontar aquela que seria a mais perigosa, pois ela é tão sutil que não nos damos conta de que estamos diante de uma.

O que há em cena, portanto, “Corações solitários”, é a presença do que denominaríamos de violência velada, haja vista que o conto de Rubem Fonseca traz, de forma simbólica, os preâmbulos de um regime persecutório que, a qualquer descuido dos seus manipulados, expõe a sua face verdadeira, a face escamoteadora. Tanto que:

Primeiro Peçanha ficou pálido. Depois foi ficando vermelho e depois arroxado, como se estivesse sendo estrangulado, a boca aberta, os olhos arregalados, e levantou-se da sua cadeira e caminhou cambaleante, os braços abertos, como um gorila doido em direção a Pontecorvo. Uma visão chocante, até mesmo para um ex- repórter de polícia. Pontecorvo recuou ante o avanço de Peçanha até que, com as costas na parede, disse, tentando manter a calma e a compostura: Talvez os nossos técnicos tenham se enganado. (Fonseca, 2022, p.30)

Messa (2008) aponta um método de como interpretar a violência na literatura. Segundo o autor, quem interpretará deverá, primeiramente, fazer a distinção entre “a violência narrativa” e “atitude narrativa”:

A violência narrativa se distingue da atitude narrativa devido ao fato de a primeira desvelar o caráter arbitrário da narração, enquanto a segunda remete a um contexto semiótico que impõe limites axiológicos ao narrador. A violência narrativa refere-se exclusivamente ao ato narrativo, já a atitude narrativa causa efeitos no conjunto do sistema de valores do complexo autor-texto-leitor. Daí a necessidade de se reposicionar os conceitos avaliativos em seu respectivo contexto, isto é, considerá-los como lugar de interdiscursividade. Desta maneira, o leitor terá condições de interpretar, comparando sua cadeia de valores com as do autor e da sociedade. (Messa, 2008, p.91)

Toda a obra de Rubem Fonseca é postulada seguindo os moldes de uma atitude narrativa, já que ele provoca no leitor certo posicionamento diante da sociedade. Contudo, assim como ele, Patrícia Melo também adotaria essa perspectiva estratégica de escrita. Para Messa (2008) ao adotarem a temática do crime e da violência urbana, tanto Rubem Fonseca, quanto Patrícia Melo estariam atuando como historiadores do crime e do homicídio.

Pode atirar, ele gritava, me mate pelas costas. Dei o primeiro tiro, Suel voou no chão, deve ter morrido na hora. A namorada berrava e tentava arrastar o negro para o carro. Dei outro tiro sem mirar e acertei na cabeça de Suel. Foi assim, as coisas aconteceram desse jeito. Ele foi a primeira pessoa que matei. Até isso acontecer, eu era apenas um garoto que vendia carros usados e torcia para o São Paulo Futebol Clube. (Melo, 2010, p. 15).

Schollhammer (2009), ao discorrer sobre a escrita de Rubem Fonseca, frisa que: “Fonseca cria uma posição estoica diante da barbárie, uma mistura de aceitação da realidade [...]”. Este pensamento de “aceitação da realidade” também se faz presente nas discussões de Fábio Messa, quando ele caracteriza a “Pulsão Narrativa”. Vejamos:

A Pulsão Narrativa seria um tipo de atitude narrativa dos autores, que tematizaria o crime e seus correlatos, dando-lhe um tratamento discursivo próprio, dotado de violência narrativa. Só que, no fim das contas, perceberíamos que essa Pulsão Narrativa é inerente não somente à dicção homicida, mas a toda dicção de Rubem Fonseca e Patrícia Melo, pois mesmo alguns narradores não sendo homicidas, no sentido mais objetivo do termo, nunca deixam de mostrar que há um outro tipo de crueldade latente que não a do aniquilamento puro e simples do outro. (Messa, 2008, p.105)

Compreendemos, portanto que ao tratar sobre o tema do crime e, concomitantemente, da violência urbana, tanto Rubem Fonseca, quanto Patrícia Melo vão esmiuçando que além do crime que é narrado e descrito em suas obras, há ainda, por que não dizer, pior ainda, outros que não estão lá aos olhos do leitor, porém estão inculcados por trás do que se propõe a narrativa. Moreira (*et.al.*, 2008) quando discorre sobre o romance *O matador* frisa que não se pode considerar o protagonista um herói de fato, mas que ele seria, na verdade, uma representação do ser humano na atualidade. Máiquel, portanto, representaria uma parcela de jovens que estariam à margem e que, provavelmente, não teriam outro destino, senão volta-se para o crime.

Realmente não dá para entender como é que um sujeito faz uma bobagem dessas. Só há uma explicação: Destino. Antes da gente nascer, alguém, sei lá quem, talvez Deus, Deus define direitinho como é que vai foder a sua vida. É isso. Era a minha teoria. Deus só pensa no homem quando tem que decidir como é que vai destruí-lo. Quando ele não tem tempo, faz uma guerra, um furacão e mata um monte, sem ter que pensar em nada. Em mim, ele pensou. (Melo, 2010, p. 14)

De modo geral Rubem Fonseca e Patrícia Melo, segundo Messa (2008), apontam-nos uma literatura transgressora, pois debatem o crime e a violência urbana de forma clara e sem rodeios e sua descrição não segue os preâmbulos ingênuos do puritanismo romântico. Poderíamos até comparar a escrita de Fonseca e Melo aos muitos motoristas diante dos pedintes dos sinais de trânsito. Enquanto uns se distanciam dos pedintes, levantando os vidros de seus carros e, portanto, ofuscando temporariamente o que está óbvio; outros fariam o oposto, mesmo que o ato de ajuda também oportunizasse revelias; os autores contemporâneos nos alertariam sobre o que está diante dos nossos narizes, que seria a discrepância dualística da pobreza social. A crueldade/violência já é fato, e está impregnada no cotidiano de situações sutis.

Cena exemplar, nesse sentido, é a que um açougueiro descreve como matar uma galinha para preparar um molho pardo. Mostra, em si mesmo, o modo de espichar o pescoço e onde talhar para extrair o sangue. A frieza teórica da receita incorpora a violência num procedimento civilizado, mas não a elimina. A ferocidade não some com a civilização, dissimula-se apenas, metabolizada. (Margato e Gomes, 2012, p.83)

Margato e Gome trazem um exemplo comum do cotidiano que, neste caso, trata-se da degolação de uma galinha que, mais tarde, provavelmente, comporá uma receita ao molho pardo. Os autores, ironicamente, dão-nos um bofetão, ao narrarem que, ao se matar um *Gallus gallus domesticus*, reproduzimos, rotineiramente, a violência e agimos como fies facínoras.

2.3 A contemporaneidade no estilo de produção de Carla Madeira

Se Rubem Fonseca e Patrícia Melo são as representantes de uma literatura contemporânea cujos narradores se configuram como facínoras, Carla Madeira se aproximaria deles, não porque seus personagens seriam criminosos, mas porque eles seriam construídos sob uma esfera das crises existenciais, cuja linguagem narrativa não esconderia os detalhes da violência.

Ao ser entrevistada pelo jornalista Rafael Vidigal Aroeira (2024), do jornal *O Tempo*, Carla afirma que sua escrita está permeada pelas influências do seu primeiro núcleo social, a família. Para Letícia Malard (2020), do *Estado de Minas Gerais*, Madeira tem um padrão discursivo diferenciado, porque produz unindo a linguagem fluente com reflexões mais eruditas.

Percebemos essa fluidez ao lermos os romances: *Tudo é rio*, *A Natureza da Mordida* e *Véspera*, por isso presumimos que seria viável compreender o estilo de produção de Carla Madeira traçando paralelos entre os mesmos. Salientamos que, neste capítulo, o leitor ficará diante de alguns dados sobre *Tudo é rio*, os aprofundamentos sobre o enredo e condutas das personagens serão abordados, com mais ênfase, mais à frente.

Para iniciarmos os paralelos, precisamos nos conscientizar de que, se, em *Tudo é rio*, a descrição da violência, nos é apresentada a partir da cena, entre os esposos (Dalva e Venâncio) e a prostituta (Lucy). No romance *A natureza da mordida* são as questões da terceira idade, representadas em Biá, que vão construindo a narrativa e, em *Véspera* seria a relação conflituosa entre Vedina Maria dos Santos e o marido, que desenrolariam o texto.

Numa ordem de publicação, o romance *A natureza da mordida* foi publicado em 2022, enquanto *Véspera* 2021. No de 2022, o leitor se depara com a amizade entre duas mulheres: Biá, uma psicanalista aposentada e amante da literatura e Olívia, uma jovem jornalista. O encontro, por sinal acidental, torna-as confidentes uma da outra. A narrativa se desenrola por meio de inúmeros encontros entre as protagonistas, seguidos por muitos diálogos. A partir das condutas de Biá compreendemos os sentimentos dos anciãos e a maturidade alcançada ao chegar à terceira idade; como também as intransigências e os sofrimentos adquiridos pelas possíveis demências.

Com a jornalista Olívia, o leitor se depara com as condutas de uma personagem que personifica os jovens, principalmente aqueles que expressam empatia e humanidade diante dos mais idosos. Os muitos encontros geram tomadas de posição e mudanças de atitudes. Percebe-se que a relação de amizade não anula a ocorrência de discussões, porém, são as divergências narradas através de suas confidências, que engrandecem a narrativa e dão ao romance um tom de libertação. Como percebido no trecho abaixo.

Eu vi Olívia. Ela estava na última mesa, depois de algumas outras mesas ocupadas, sozinha, escrevendo. Em volta, um silêncio que as mesas barulhentas, os carros que passavam, as pessoas que corriam não podiam interromper. Ela escrevia sem fazer a menor ideia de que aquele era o meu lugar. Era onde eu me sentia melhor, era meu por obrigação de me sentir melhor. (Madeira, 2023, p.9)

O lugar de obrigação de Biá é um estopim para que ambas iniciem sua trajetória de liberdade. Biá encontra em Olívia não somente uma confidente e ouvinte de seus lapsos de memória, mas, uma segunda filha. A importância de Olívia é singular para Biá, porque é através das confidências para a jornalista, que o leitor toma ciência dos males que corrompem a psicanalista aposentada.

Em *Véspera* há muitas histórias, a maioria delas geradas através das condutas da personagem Vedina Maria dos Santos, que nos é apresentada sob uma esfera atordoada e de muito estresse entre ela e o esposo Abel. Se em *A natureza da Mordida* o leitor se depara com os encontros entre as protagonistas pelas anotações de Biá e pelos números em ordem crescente dos encontros, 1º, 2º, [...] 17º encontro, em *Véspera*, percebem-se espécies de epígrafes, que, de certo modo, compreendemos que funcionem como estratégias linguísticas cujo objetivo é apontar de forma metafórica, o que será exposto no capítulo. Como em: “Antes do começo. Se nos quisesse perfeitos, nos fizesse perfeitos.” (Madeira, 2023, p.9) ou ainda: “Aos que matam

um homem sem intenção será designado um lugar aonde possam ir.” (Madeira, 2023, p.65). Estes representam a cena em que a protagonista Vedina Maria dos Santos abandona o filho e, o outro, os *bullyins* sofridos por Abel durante o ginásio, que por sinal, são os responsáveis pelas condutas dúbias deste personagem perante a esposa.

Há certas tendências narrativas na construção dos três romances. Desde *Tudo é rio* ao romance *Véspera*, percebe-se a latência e a adoção por situações que representam uma sociedade em decadência. As narrativas de Carla Madeira refletem e apontam-nos para as simbologias das violências domésticas. Machado (2023), ao discorrer sobre essa temática, salienta que o ano de 2022 foi o que mais registrou aumento na violência contra a mulher. Segundo a pesquisa, um terço das mulheres brasileiras já sofreu violência física ou sexual pelo menos uma vez.

A literatura de Madeira é uma marca de que a violência doméstica protagoniza uma realidade noticiada a todo instante. Segundo Messa, (2008) enquanto em fins do século XIX, o negro, a mulher, o homossexual e o assassino eram apontados como objetos do foco narrativo, hoje, além dos autores mencionarem essas minorias, há a preocupação na escrita deles, pela adoção de mecanismo que não reproduza o que já foi outrora produzido. Para Ginzburg (2012) a literatura funciona como uma reação positiva contra a ‘apatia’ e o ‘torpor’ diante do que está sendo exposto pelas mídias. Ela, possibilitaria a reação contra os parâmetros opressores da manifestação colérica. Logo, o narrador, ao abordar as violências, não seriam elas um fim em si mesmas, porém elas proporcionariam que os leitores fizessem o que Ginzburg (2012) frisa: os leitores são convidados a “deslocar os modos de percepção.” (Ginzburg, 2012, p.24).

Os narradores de *Tudo é rio*, *Natureza da Mordida* e de *Véspera*, ao descreverem a violência, não simplificam as cenas, constroem-nas usando um léxico que aproxima a literatura à sua contemporaneidade.

Ao dramatizar a violência-crueldade na espessura do espaço, que é a cidade, produtos da literatura e da cultura midiática contemporâneas revelam o desordenamento da vida urbana, o desajuste entre comportamento e crenças, as novas formas de sentir, para além dos modelos racionais dos planejadores e dos poderes constituídos e seus controles sobre a vida nas cidades [...] (Margato e Gomes, 2012, p.85-86 ao citar Fonseca, 1997, p.13)

Se em Biá vislumbramos uma mulher de terceira idade, que se angustia com suas falhas de memória, causadas por um provável mal de Alzheimer, as atitudes de Vedina simbolizariam

as das muitas mães, cujos descontroles, talvez, sejam consequências dos casamentos em ruínas e/ou das relações conturbadas com os filhos.

Por outro lado, as personagens de *Tudo é rio*, como Venâncio, trazem à tona dois vieses. Um que vislumbra os indivíduos que se deixaram corromper por mazelas, como inveja, rancor, orgulho, como outra, cujas condutas buscam o posto.

Venâncio se aproximou lento, mal pisando o chão. Olhou demorado, o coração comovido, pegou nas mãozinhas do menino, passou o dedo suave no seu rosto, sentiu seu cheiro tocando a ponta do nariz em seus pezinhos. Achou João tão bonito. A pele tão boa. Pegou o filho contra seu peito num abraço cuidadoso [...] João estava ali como uma chuva que vinha lavar tudo, molhar todo o deserto. (Madeira, 2023, p. 184- 185)

Quando Dalva leva para casa o fruto do relacionamento entre Venâncio e Lucy, ela oportuniza a Venâncio o autoperdão. A raiz agressora do marido de Dalva é substituída pelas atitudes paternas diante do filho, o cheiro e o tocar oportunizaram que as memórias piores de Venâncio fossem substituídas paulatinamente pelas mais sãs e doces. De certo modo, o Venâncio mais humanizado seria a personificação das atitudes compensatórias, como que nos apontando que as mazelas existiriam, mas haveria também as que nos apontariam as levezas da vida. Os romances de Carla Madeira tendem a descrever essas atitudes.

Em *Tudo é rio*, os nomes das personagens Dalva e Aurora simbolizariam aquelas pessoas que guiam as outras. Em *Véspera*, a alusão estaria na escolha dos nomes *Abel* e *Caim*, com a diferença que, enquanto nos textos bíblicos Caim é quem mata Abel; no romance de Carla Madeira, eles se caracterizam de formas opostas, o primeiro é descrito como um homem ético e bom; enquanto o segundo, como covarde e medíocre.

Ao discutir sobre essas ponderações, Schollhammer (2009, p.15) salienta que: “A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico.”. Logo, as cenas de Vedina, perante o que ela fez com o filho, são intercaladas entre as histórias de Abel e Caim; filhos de Custódia e Antunes; além da descrição de outras personagens como o professor Bruno Jardim e o padre Tadeu. Eles representariam a parte amena da vida, enquanto um é narrado com humor; o outro se transfigura como uma espécie de conselheiro.

Até a atitude de Dalva em ficar com o agressor e ainda cuidar do filho de Venâncio e de Lucy, sugere ao leitor duas conclusões, ou o mesmo odeia a ação, ou ele é humanizado por Dalva.

Contudo, vale ressaltar:

Na contemporaneidade, prevalece um princípio sólido da negatividade. A violência não é então uma mediação para que se afirmem valores positivos, mas, em muitos casos, é um campo de referências em que os elementos centrais das obras se propõem. (Ginzburg, 2012, p.28)

Com Biá e Vedina é possível ver a representação das muitas mulheres emancipadas profissionalmente que acumularam tarefas e, atualmente, tendem a se dividir entre as tarefas domésticas e o trabalho fora de casa. Se em Biá vislumbramos uma mulher de terceira idade, que se angustia com suas falhas de memória, causadas por um provável mal de Alzheimer, que se cobra porque seus conhecimentos sobre psiquiatria não curam as suas próprias mazelas, em Vedina está a representação daquelas mães cujos muitos descontroles são prováveis consequências dos casamentos em ruínas e das relações conturbadas com os filhos.

Vedina soltou as mãos do volante e estalou os dedos, um mau hábito com bons efeitos sobre seu corpo atormentado. Ao longe, os sons do filho pulando, já solto no banco de trás [...] O corpo pequeno de Augusto, em pleno ritmo, golpeava o ar: chutes nas galáxias, cambalhotas heroicas. Os pensamentos de Vedina em rotação acelerada ensaiavam o rompimento com Abel [...] O menino em outro planeta [...] E no golpe decisivo, aquele que acabaria com os monstros [...] Augusto chuta a cabeça da mãe. Vedina mete o pé no freio até o fundo [...] Vedina abre a porta [...] Ela puxa o filho para a calçada e em seguida joga no chão, aos pezinhos dele, a mochila colorida. Sem uma palavra, entre novamente no carro e arranca. Vai se foder, Abel, vai se foder. (Madeira, 2023, p.15-16)

A personagem central de *Véspera*, Vedina Maria dos Santos, seria uma representação de uma mulher comum. Casada, mãe de dois filhos, que trabalha fora e que se estressa com o dia a dia. A cena acima seria um resultado das crises conjugais entre ela e Abel. Percebe-se, portanto, que na literatura contemporânea: “[...] a violência pode ser assimilada como experiência, nada se assemelha à esperança e à expectativa de uma saída compensatória.” (Gomes, 2012, p.85). Em outras palavras, as cenas até soariam duras, feias; mas, é preciso narrá-las para que, a partir do que é exposto, possamos refletir sobre os fatos ali implícitos.

Há também uma tendência de relacionar a violência ao erotismo: “Algumas vezes ela arredava a blusa e enfiava o bico do peito na boca dele, ele chupava forte por poucos segundos e então ela se virava e ia lavar louça” (Madeira, 2023, p.41). Percebemos, em *Tudo é rio*, a partir das cenas eróticas entre os personagens Lucy e Brando, um debate sobre até que ponto vão as atitudes humanas. A cena nos dá a impressão de se tratar de uma relação entre amantes, namorados, ou esposos, porém ela se configuraria o oposto. Ao narrar as traições de Brando, o narrador nos aponta uma Lucy vingativa, cujas atitudes são ambivalentes, ela busca vingar-se da tia Duca (que a trata com desdém), mas ela passa a apreciar essa circunstância vingativa, haja vista que os desejos de Brando provocam, na menina Lucy, novos desejos.

Na literatura encontramos manifestações de que o comportamento violento pode construir um prazer, uma satisfação. A conexão entre violência e erotismo traz à tona o debate sobre os limites do humano. Se a agressividade é uma força destrutiva, e a sexualidade permite um movimento de integração com o outro, o cruzamento entre as duas categorias pode fazer crer que estamos diante de um impasse ou de um paradoxo. (Ginzburgo, 2013, p.43)

O paradoxo apontado por Ginzburg aparece em *Véspera*.

Abel, que assistia a tudo paralisado feito pedra, segurava por dentro ondas de mil metros tentando afogá-lo. As coisas todas na iminência de girar e arrancar seu chão. E, enquanto ele tentava escapar de um descontrole que parecia querer arrastá-lo, sentiu uma força descomunal se apossar de seu corpo, um vulcão que não podia ser contido. Perplexo, entendeu que estava tendo uma ereção. Sentiu ódio de seu sangue fazer o que bem quisesse com ele. Não bastasse subir pelo seu rosto, agora se metia entre suas pernas estufando o uniforme com um volume indecente. Deu-se conta, enojado, de que era um sujeito asqueroso. (Madeira, 2023, p.94)

Como também, em *Natureza da Mordida*.

Sou o que os que me conhecem inventam. Sou o que dizem de mim. E o que calo. Sou o que, com, sinto. Sou o espetáculo da loucura que quero ver nas caras chocadas. Como o exibicionista que mostra seu sexo murcho ou que mostra seu sexo rijo e goza vendo o terror nos olhos de sua vítima. Se eu sou louca? Eu sei que não sou, às vezes. (Madeira, 2023, p.53)

Se na cena de *Véspera* há a descrição de um personagem que, diante do corpo do melhor amigo, Parede, vislumbra um sujeito de atitudes contraditórias, em *Natureza da Mordida*

estamos diante de um dos relatos da personagem Biá. Percebe-se que ela se apresenta com alternâncias de sentimentos. O que Biá tanto almeja é ser ela mesma, entretanto, pela “demência”, a violência pela qual é acometida, deixa-a desprovida deste prazer.

Outro ponto que nos chama atenção é a descrição feminina. Em *Tudo é rio*:

Putá. Não tem outro nome para Lucy. De profissão ela era puta mesmo. Trabalhava num puteiro, vivia num puteiro [...] era puta e pronto [...] tinha um jeito baixo e arrogante de provocar todo mundo [...] Dizem que sabia fazer o diabo com um homem na cama. Enlouquecia qualquer um que passasse pelos seus cuidados. Não tinha um que não quisesse mais. (Madeira, 2023, p.11)

Percebe-se uma descrição feminina inusitada. Se, enquanto no século XVIII as heroínas eram descritas com pudor e leveza das palavras, de forma que não causasse ambiguidades no enredo e não ferisse a honra feminina da época, em *Tudo é rio*, ao descrever Lucy, o narrador nos aponta para o que Schollhammer (2009) salienta que os novos realistas descrevem o que está à margem. Lucy é, de certo modo, a representatividade daquelas profissionais do sexo, como também das muitas mulheres, casadas ou não, que expressam seus desejos de forma desprovida de pudores.

Contudo, Lucy é também a representação contemporânea das mulheres que acreditam numa felicidade a partir do casamento. Vejamos:

Lucy não era menininha sonhadora com vontades de véu e grinalda e muito menos uma puta ingênua. Mesmo assim caiu na armadilha da paixão voraz. Fantasiou final feliz, romanceou o improvável, negou tudo o que sabia e foi subindo alto preparando um belo tombo [...] Deu para acreditar no amor (Madeira, 2023, p.149)

Percebe-se que a construção narrativa da autora traz para as personagens um caráter ambivalente, isso porque elas são moldadas sob o ponto de vista ético e da compaixão; como também pelas características insanas. Percebe-se essa circunstância quando estamos diante da relação entre José (pai de Venâncio) e o menino Venâncio, quando este não se configura um pai amoroso, mas um que “oportuniza” ao filho tornar-se um homem ciumento. Provavelmente, ao nos apontar um tipo de relação conturbada, o narrador traria embutido o que aponta Ginzburg (2012, p.78). Segundo o autor: “Tradições míticas posicionam figuras paternas como bases seguras para a proteção, para garantir a ordem e construir as referências para o entendimento da realidade.”. Quando o narrador traz essa discussão, ele nos aponta que há famílias cujos

provedores já não cumpririam o que preza o Art. 7º do Eca (Estatuto da Criança e do Adolescente), onde estabelece que: “A criança e o adolescente têm direito a proteção à vida e à saúde, mediante a efetivação de políticas sociais públicas que permitam o nascimento e o desenvolvimento sadio e harmonioso, em condições dignas de existência.”.

Ora, se compreendemos que há famílias que, infelizmente, não cumprem com o disposto na lei, infere-nos que já fora o tempo de os pais serem aqueles de quem os filhos esperariam por proteção. Ginzburg (2012), a partir de reportagens catalogadas entre os anos de 2009 e 2011, frisa que pais (homens) são os principais agressores no seio familiar.

A partir do exposto, compreende-se o motivo de a cena mais brutal (agressão de Venâncio para com o filho e a esposa) estar presente no romance. Ela, sim, é uma representação de fatos da realidade; porém, ela não seria a protagonista.

A linguagem busca reduplicar o observado, ou mesmo o vivido, negando, de certa forma, o caráter ficcional do relato. A ótica adotada parte de um *a priori*, “a realidade” observada, que se impõe. A narrativa então é a representação documental desse “real”, em sua materialidade, cuja intenção reside em denunciar a miséria e o horror de um mundo fechado em si mesmo, que é violento e, conseqüentemente, cruel. (Morgato e Gomes, 2012, p.78)

Tanto que o capítulo 4 de *Tudo é rio* é composto, simplesmente, pela palavra ‘dor’. Em entrevista ao jornalista Marcelo, do programa *Provoca*, a autora salienta que o texto ficou parado, durante catorze anos, devido à cena de agressão; e quando ela busca retornar a ele, ela o faz, a partir da escrita da palavra dor. “Eliminei tudo que veio antes e comecei por aquele lugar que tinha me perturbado”.

Carla Madeira, também explicita durante a entrevista a simbologia da palavra dor na obra. “Toda dor é no corpo, né? A gente depois na dimensão do simbólico, da linguagem, a gente tenta é... encaminhar essa dor com mais ou menos níveis de consciência.” Esse “[...] encaminhar essa dor com mais ou menos níveis de consciência.” De certa forma, reproduz o que Ginzburg (2012) comenta sobre a importância das figuras de linguagem no texto contemporâneo:

Pesquisas para a elaboração deste livro levaram-me a formular a hipótese de que, em textos que apresentam configurações de violência, no século XX, duas figuras de linguagem tendem a ser recorrentes. [...] Essas figuras são a hipérbole e a elipse [...] Imagens de excesso são muito comuns em cenas de agressão, como procedimentos de intensificação. Elipse aparecem frequentemente em cenas após um ato de violência, sugerindo que foi invadido

um terreno aquém do verbal, em que o que está sendo vivido não pode ser expresso adequadamente em palavras. (Ginzburg, 2012, p.30)

Carla Madeira, no caso de *Tudo é rio*, trouxe o mecanismo linguístico da elipse para explorar a dor e descrevê-la, mesmo que não tenha descrito os pormenores da cena, colocar a palavra em evidência e sozinha, já inferiria uma espécie de dor exacerbada.

Neste ponto, adentra-se à perspectiva da caracterização do narrador na obra. Ginzburg (2012) salienta que identificar como o narrador se apresenta, também conduzirá as análises e a interpretação para um sentido menos contraditório. Entretanto o autor ressalta: “A identificação do narrador não é o ponto de chegada da análise, mas o ponto de partida” (p.31).

O narrador em *Tudo é rio* é de construção complexa. Isso porque ele oscila entre primeira e terceira pessoas. “Desse dia em diante, passou a sair todas as manhãs. Caminhava lenta, magra, ombros fechados de quem desistiu”. (Madeira, 2023, p.25). Em outro momento, insere-se nos comentários.

Quem podia acreditar em um amor daqueles? Para que ninguém nunca, em tempo algum, se atreva a achar que é a vida que inspira os livros baratos, ela, a vida, sempre disposta a nos levar até a morte, expõe, mais cedo ou mais tarde, aos berros, sua avareza: felicidade em demasia é dívida que não se pode pagar. A conta viria. (Madeira, 2023, p.28)

Ao se inserir, o narrador aproxima-se do tema, infere-nos que sabe do que está abordando e por quais motivos o faz. Na verdade, ao fazer isso, ele conduziria o leitor a produzir interpretações variadas. *Tudo é rio* seria, segundo (Ginzburg, 2012), uma obra ambivalente, porque há nela características de temas tradicionais, como amor perpétuo. Mas também, debate sobre os pontos que interfeririam nesse “amor” e, claro, a violência legitimada.

Por mais estáveis que possam parecer as relações humanas, no íntimo da vida social podem irromper conflitos inesperados e ameaçadores. Não é incomum que a polícia tenha de ser chamada para resolver situações envolvendo, por exemplo, maridos agredindo esposas, ou violência contra crianças muito pequenas. Em laços dentro de instituições familiares não há garantias de que comportamentos agressivos não possam surgir. (Ginzburg, 2012, p.85)

A estratégia de persuasão e empatia para com temas que discorrem sobre a família, religião e desejos, de certo modo, imprime, sem sombras de dúvida, a ‘verdade’, ou seja, as discussões acerca do tema violência e que atualmente reverbera no campo literário.

Os debates em ciências humanas sobre violência estão abertos. Não creio que seja plausível ninguém __pesquisador ou não__ ter uma atitude conclusiva nesse campo, determinando de modo seguro que entendeu de modo completo o que é a violência, por que ela existe e, portanto, como acabar com ela. (Ginzburg, 2012, p.33)

Quando Ginzburg (2012, p.29 ao citar Silva, 2005) salienta que a ‘verdade’ na literatura contemporânea são os debates acerca da estética da violência, tem-se a impressão de que ele dialoga com Girard. Isso porque o crítico francês também revela-nos uma ‘verdade’, neste caso, as mediações em que somos sujeitos e assujeitados.

Já para Margato e Gomes (2012) “A brutalidade é tema e procedimento discursivo que põe em prática a sobre-exposição representativa, ligada ao paroxismo da realidade.” (p.78).

3 ANÁLISE DA OBRA SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA MIMÉTICA

3.1 Enredo e considerações sobre a obra *Tudo é rio*

A obra *Tudo é rio* é o primeiro livro da autora Carla Madeira. Trata-se de um relançamento, do então publicado, em 2014. Segundo a revista Piauí, os primeiros exemplares deste romance foram vendidos em um ritmo tímido. O sucesso veio em 2020, após a autora atender ao convite da editora Record.

O romance discorre sobre as histórias das personagens Dalva, Venâncio e Lucy. Há, nas entrelinhas da narrativa, temas desde os desejos eróticos femininos, a violência doméstica, questões como a manifestação do ciúme exacerbado e o perdão. A ficção é descrita sob a perspectiva de um narrador onisciente, isso porque se percebe, na obra, em sua maioria, uma descrição minuciosa do externo e do íntimo das personagens.

Maurício Mellone (2022) ao resenhar sobre o romance *Tudo é rio* pontua o que mais atraiu sua atenção foi o estilo narrativo adotado por Carla Madeira, cuja escrita introduz nos personagens fatos de um tempo presente e que leva o leitor a compreender os porquês de Venâncio ser um homem triste e acabrunhado.

Essa impressão do jornalista Mellone pode ser explicada porque o romance *Tudo é rio* é construindo primando pela não linearidade narrativa; sem, contudo, isentar o texto de um diálogo acerca da opinião do autor sobre determinado tema. Segundo Wachowicz (2012) “O posicionamento avaliativo ou moral atribuído ao texto narrativo é na verdade um pressuposto [...] qualquer enunciado é orientado para um ‘outro’: como uma resposta, um acordo ou uma avaliação.” (p.57). Essas inferências são percebidas, quando se analisa *Tudo é rio*, principalmente, em trechos que apontariam a preocupação da autora com os temas sociais, como a descrição da violência e dos desejos sexuais femininos.

Como acontece nos trechos abaixo:

Uma flor para uma flor [...] Era a primeira vez que ganhava flores. [...] Para Venâncio, que via sem ouvir, a conversa era outra. Imaginou uma declaração de amor com riqueza de detalhes. Não teve dúvida do desejo que presenciava. Viu quando ela se colocou diante daquele ossudo estúpido. Olhos nos olhos, quase sentindo o hálito um do outro [...] Nessa hora, começou a correr em direção aos dois, trombou em algumas pessoas, atravessou a rua sem olhar, chutou o portão para entrar e partiu para cima de Ildeu. Deu um soco na cara dele, com toda a força que pôde reunir [...] Você não encosta a mão no que é meu, que eu não encosto a mão no que é seu, seu merda. (Madeira, 2023, p.97).

Entre gostar de dar e ser puta vai uma distância que Lucy tratou de aproximar. Não queria dar de graça. Talvez acreditasse em putas que não existem: as putas-rainhas, que mal sabem o que querem e já sendo atendidas. Não se encantava com perfumes, colares, roupas que brilham. Queria era curvar os joelhos, ver aqueles sujeitos tomados pelo desejo, desesperados, pagando qualquer preço, só para poder decidir se os levaria ao inferno ou ao paraíso. (Madeira, 2023, p.47).

Enquanto, no primeiro trecho, há um diálogo sobre a violência como consequência das relações de abuso e posse, que muitos homens ainda têm diante da mulher, o segundo aborda a perspectiva sobre os desejos femininos. Lucy, ao ser descrita sob o viés de uma mulher que comanda os desejos eróticos, traz à tona as perspectivas sobre a supremacia feminina perante o sexo oposto.

Crispim e Alves (2019) *apud* Zolin (2003) frisam que a fase sobre o feminino é representada no fim do século XIX e início do século XX, marcada pela ausência de modelos e valores dominantes, ou seja, a escrita feminina busca descrever a igualdade de direitos e a liberdade sexual.

Lucy, Dalva e Venâncio protagonizam o romance *Tudo é rio*, mas há também: Tia Duca, Brando, as filhas: Clea e Valéria; Aurora, Antônio (pais de Dalva) e outros, que constroem a obra.

Tudo é rio adota uma narrativa de cunho não linear que, a princípio, poderia confundir os leitores menos atentos. Entretanto, o vai e vem das histórias e das cenas, em formato *flashback*, dão ao romance um caráter instigador; de forma que, pouco a pouco, os detalhes e a subjetividade das personagens vão sendo revelados.

Francisca gostava muito de Dalva e Venâncio, queria aliviar a dor deles, mas sabia que não enterrar o filho era a pior decisão. Argumentou pesarosa: Venâncio, meu filho, quero muito ajudar vocês. Não tem dor maior do que essa. Mas velar seu filho, rezar por ele, enfrentar o sofrimento de enterrar o menino é como limpar uma ferida fundo para ela poder sarar. (Madeira, 2023, p. 167).

Pode-se inferir que há uma sutil divisão, um antes e um depois; isso porque há nuances de uma descrição construída pelas aventuras da prostituta Lucy e pela narração da vida de casados de Dalva e Venâncio; e outro, cujas personagens são descritas em decadência psicológica, movidas por um episódio de violência, sofridos por Dalva e o filho recém-nascido.

Ressalta-se que essas percepções são impulsionadas pelo tempo indeterminado, onde o passado e o presente se misturam. Segundo Gomes (2023, p.1), a ausência de uma descrição exata do tempo “abre espaço para que a imaginação do leitor possa conectar a narrativa ficcional com uma realidade conhecida por ele.”. Em relação ao espaço na narrativa, pode-se inferir que existiriam dois, um macro (uma cidade indefinida) e um micro, que seriam descritos a partir dos pensamentos e desejos das personagens.

Um exemplo desse espaço micro seria o pensamento de inveja de Tia Duca sobre o casamento da filha de sua melhor amiga.

No meio de toda excitação, vez ou outra se ausentava, por segundos, com os olhos parados e o pensamento distante. No fundo não se conformava, doutor Maneco podia ter escolhido Cleia ou Valéria. Noêmia não tem o sal das meninas, não tem mesmo. Mas era só apertar um pouco o parafuso da inveja para Duca se penitenciar valorizando como ninguém as bênçãos do que estava para acontecer. Falava no volume máximo e com a voz mais aguda do que de costume, entre sorrisos e olhos úmidos, sobre a felicidade que estava sentindo: Noêmia é mais do que uma filha pra mim, é uma bênção esse casamento! Não mentia, nem quando escondia seu despeito, nem quando se mostrava exageradamente feliz. Estava mesmo sofrendo de contradições. (Madeira, 2023, p.60).

O espaço é também descrito de forma personificada, criando assim uma esfera poética ao texto de Carla Madeira.

Do outro lado da rua, o passeio estreito recebia o sol histérico, claro e quente, fritando quem caminhasse por lá, e, ainda assim, era por ali que o movimento da rua corria. No lado da sombra, pouca gente se atrevia a passar, era quase entrar na Casa de Manu e, com a luz do dia, um pudor constrangido aconselhava menos intimidades. Toda sorte de pensamento fazia o lado do sol mais prudente: ser reconhecido, ver o pecado de frente, sentir vontade de dia, medo de ficar doente, ver putas de perto como se putas não fossem gente. (Madeira, 2023, p.26).

Mesmo sem saber onde ficaria a cidade, ou precisamente a Casa de Manu, percebe-se um misto de sensações a partir do trecho, cuja referência dita a um dos momentos em que Dalva, esposa de Venâncio, após a violência do marido, passa a vagar pela cidade, em determinados momentos do dia e, juntamente com ela, os pensamentos acerca da ausência do filho. A descrição, personificada da Casa de Manu, parece interagir com a solidão de Dalva, como que se compadecendo com as dores da personagem.

O desfecho surpreende-nos, haja vista que, em se tratando de violência, a impressão que se teria era que a personagem Dalva não perdoaria seu agressor. Contudo, a escolha de o narrador preferir o perdão, ao invés de uma vingança, por exemplo, possibilitou aos leitores a liberdade de rejeitar ou não a escolha como, paralelamente, proporcionou que *Tudo é rio* caísse no gosto popular.

3.2 As mediações, rivalidades e violência.

Tudo é rio é uma obra contemporânea, porque a partir das ações das personagens, percebe-se que o tema da violência encontra-se no cerne do romance. Há, nele, as marcas de uma literatura que, segundo Schollhammer (2009), tratar-se-ia de uma composição narrativa que nos remete ao “ritmo alucinante de um filme de ação.” (p.42). De certa forma, o ritmo do filme produz na obra uma leitura fluida e a vontade de rapidinho se chegar ao desfecho da obra.

Iniciemos as análises a partir da cena mais impactante da obra. A que denominamos de um suposto infanticídio.

A boca do neném buscava ansiosa o peito farto e úmido querendo sugar, engolir e ainda tão sem saber. O mamilo se dobrava passando na boquinha pequena, querendo ser pego por ela. Dalva se entregava a uma emoção única, da mais comovente ternura. O momento dela e do filho cegou Venâncio de uma absurda loucura. Ele arrancou o menino dos braços dela e jogou longe, bateu em Dalva, bateu, bateu. Espancou. (Madeira, 2023, p.21).

A cena configura-se, para nós, como a ponta de um o *iceberg*, sinalizado pelo prefácio da obra, através da expressão ‘rio caudaloso’. A descrição do horror aponta-nos a unanimidade que Girard (2002) discorre em *A voz desconhecida do Real* e que, segundo o crítico, faz o *são* pender-se para o *mau*.

A cena é a manifestação singular da espiral mimética, haja vista que é através dela que as personagens vão sendo mediadas e suas condutas cumprem os papéis, ora de mediadores, ora de objetos e ora de sujeitos.

Dalva, ao amamentar o filho, medeia em Venâncio o ciúme exacerbado, que a ofusca. Essa ofuscação, segundo Girard (2009), é a constatação de que a posse do objeto não configura a mudança do ser do sujeito. Venâncio ‘possui’ Dalva, mas a agressão contra o ‘rival’ (o filho recém-nascido) torna-se o movimento mais singular da teoria mimética.

A manifestação deste ciúme contra a esposa e o filho pode ser explicada a partir do que Girard (2011b) salienta sobre *o duplo*, que segundo o autor seriam aqueles personagens que teriam tudo para serem felizes; entretanto, pela sua tendência subterrânea, tendem a ser cativo e escravo de suas ações. Por isso, Venâncio, cego por seu ciúme, não compreende que quem Dalva acolhe em seu seio, não se trataria do filho recém-nascido, mas de um rival que se torna *duplo* e, portanto, agora toma seu lugar.

As ações de Venâncio podem ser compreendidas sob duas perspectivas. Uma que apresenta as discussões sob a ótica daqueles indivíduos que infamam e maculam os seios familiares; segundo porque Venâncio se comportaria de forma violenta pois suas atitudes são reverberações de uma infância moldada por ameaças e pelo medo.

Dalva achava Venâncio bem esquisito, de uma família mais esquisita ainda. O pai dele sempre falava aos trancos, dava ordens demais. Queria achar briga em qualquer conversa. Venâncio ficava calado, rodeado por uma tensão invisível. (Madeira, 2023, p.75).

Talvez a convivência entre Dalva e Venâncio tenha propiciado que mais tarde eles se casassem, entretanto não impediu que a tensão invisível aflorasse todas as vezes que ela fosse posta à prova.

Tanto que, assim que Dalva engravida, a tensão adormecida de Venâncio sai de sua caixa pandórica e revela a mediação interna do ciúme exacerbado, que concomitantemente contribui para que Dalva e Lucy sejam também participantes da reciprocidade, denominada espiral mimético.

Com a dor, o silêncio. Denso, ácido. Estagnado. Um silêncio de caco de vidro moído esfolando o corpo por dentro. Um desesperar, nada por vir. Dalva parou de falar com Venâncio. Não olhou mais para ele, considerou que ele não estava mais vivo, ignorou sua presença. (Madeira, 2023, p.25).

De certa forma, Venâncio projeta em Dalva e no seu primogênito, as mesmas agressões que um dia foram suscitadas por seu pai.

No dia em que atacou o filho, Venâncio fez aquele mesmo caminho acompanhado também pela loucura. Sentiu muita raiva de si mesmo. Lembrou da primeira vez que odiou seu pai. Foi na hora do almoço, ele era muito pequeno e derramou um copo de suco na toalha branca. O pai bateu a cara dele na toalha molhada até o nariz sangrar. Pra você aprender a prestar

atenção, falou aos berros. A covardia do pai em fazer aquilo com um menino de sete anos era imensa e ainda menor do que a covardia de atirar o filho recém-nascido longe. (Madeira, 2023, p.142).

Venâncio é, portanto, um personagem desumanizado pela reciprocidade mimética, suas condutas variam entre as atitudes sãs, mas que se alternam numa rapidez para as más.

As relações humanas são uma dupla imitação perpétua, perfeitamente definida pela nem sempre transparente palavra reciprocidade. A relação pode ser benevolente e pacífica, e pode ser malevolente e belicosa, tudo isso sem nunca deixar, coisa estranha, de ser recíproca. (Girard, 2011, p.43).

A dor e o silêncio, entre Dalva e Venâncio, oportunizam que Lucy, a prostituta esnobe, adentre a relação linear e produza na narrativa uma nova configuração, onde a linear é substituída pela figura de três vértices. Sob essa relação triangular muitos pontos podem ser discutidos. O primeiro que não se trataria de uma relação romantizada, o que verdadeiramente protagoniza são as interferências miméticas.

Lucy, por exemplo, só se aproxima de seu objeto de desejo (Venâncio) porque não compreende os motivos da recusa dele por ela. O que a impulsiona em direção a Venâncio, nada mais é do que as vaidades humanas e as teimosias egocêntricas.

Lucy obstinou, levou a sério levar aquele homem para a cama, sugar o pau dele por todos os buracos. Começou a perseguição, a insistência, a invasão dos quartos onde ele trepava com as outras, mil posições, mil jeitos de tirar a roupa, indecências cruas e nuas, e, depois de cada uma delas, a recusa. O não de Venâncio, curto, grosso, sem rodeios, alimentava a insistência. (Madeira, 2023, p.124).

Portanto, Lucy, Dalva e Venâncio são as representações dos sujeitos, dos objetos e dos mediadores, que tanto Girard (2009) aponta.

Se Venâncio é o personagem cuja imitação seria a má; as ações de Dalva configurar-se-iam opostas, isso porque, diferentemente de Venâncio, Dalva teria uma estruturação familiar mais equilibrada.

O pai de Dalva, seu Antônio, era mais bravo, mas Aurora sabia abaixar a fervura dele. Não trombava de frente, esperava a hora de ganhar o sim. O bom humor acabava vindo e, na maior parte das vezes, com o fim de semana. A música morava com eles na sala. Seu Antônio tocava violão. A família inteira gostava de cantar, a casa ficava cheia de vozes. Os amigos encontravam

sempre a porta aberta e a mesa posta, e aí ninguém tinha pressa. Entre sexta e domingo, a festa sempre dava jeito de aparecer, (Madeira, 2023, p.70).

Percebe-se também que, mesmo nos momentos de tensão familiar como é o caso da cena em que seu Antônio não aprova a relação de Dalva com Venâncio, há nuances de que diante do *não* do pai, o amor paterno é mais contundente.

O sono demorou a vir. O peito apertou, não queria ter ferido Dalva, seu sabiá. Teve saudade dela pequena, de voltar o tempo, de voltar atrás. Adormeceu já querendo consertar as coisas.

Quando o dia nasceu, Antônio foi ao quarto da filha. Ela estava acordada, encolhida sob o cobertor [...] Depois de um tempo, buscou as mãos da filha, sem saber direito qual era o próximo passo. Você é meu sabiá, Dalva. Meu ouro. Diga a Venâncio que você tem um pai que te ama. (Madeira, 2023, p.90-91).

Seu Antônio, portanto, é mediado pelo amor que tem pelo seu sabiá (Dalva); mas ele teria uma alcoviteira, neste caso Aurora.

A mãe de Dalva tinha nome de amanhecer: Aurora. O nome que ela ganhou ao nascer foi sendo conquistado ao longo da vida. Aurora iluminava as pessoas, as coisas, as tarefas mais banais. Via graça em tudo que fazia [...] Nunca lamentava, dava um jeito de trazer a alegria para perto. E como o rio corre para o mar, a alegria sempre dava um jeito de amanhecer com Aurora. (Madeira, 2023, p.69).

Mesmo com essas características romantizadas, o narrador traz, em Aurora, o elemento que Girard (2009) consideraria como sendo a semente do mal na dinâmica da mediação, haja vista que é ela quem impulsiona a filha para os braços de Venâncio.

Aurora respirou fundo, não ia desistir. Não ia permitir. Sabia gritar também, mas preferiu argumentos melhores. Escute, Antônio, com o coração que você tem, eu faço tudo que eu puder nesta vida por você, te respeito muito, mas não é obediência o que você pode esperar de mim, não tem nada que me afaste do que eu acho justo. Nada. Meus filhos vão escolher de quem eles vão gostar. Todos eles, um por um. Eu juro que vão. (Madeira, 2023, p.90).

As condutas da mãe de Dalva são similares às do personagem shakesperiano, o Pândaro da peça *Tróilo e Cressida*, personagem que, segundo Girard (2010), funcionaria como um alcoviteiro, cujas condutas, aparentemente, seriam boas. Entretanto: “Enquanto empurra Tróilo

e Cressida um para os braços do outro, o tempo inteiro espera contar toda esperança que Cressida vá preferir ele, Pândaro, a todos os outros” (Girard, 2010, p.300-301). Girard aponta-nos que Pândaro é o pior de todos os alcoviteiros, porque ao agir diante do casal, ele se autossabotaria, portanto, suas atitudes, levam-no à queda.

Assim ocorre com Aurora, contrária aos desejos do marido, ela direciona Dalva para os braços de Venâncio; entretanto, suas ações, oportunizam que a filha seja conduzida ao fracasso amoroso.

Aurora percebia de longe a agonia tomar conta de Venâncio. Via ele mergulhar nos olhares tentando decifrar os afetos, tenso na vigília. Algumas vezes pensou em tocar no assunto, mas confiou que, com o tempo, as coisas iam se ajeitar. Ninguém tem culpa de sentir o que sente. Venâncio é novo, esse fogo de querer controlar tudo passa. (Madeira, 2023, p.95).

Aurora é, de fato, uma representação moderna do personagem Pândaro, ela sabota a si mesma, porque, ao direcionar Dalva para os braços do jovem Venâncio, “oportuniza” à filha as consequências maléficas. Sua conduta dá a oportunidade de uma felicidade momentânea para a filha; mas também perigosa, haja vista que os ciúmes de Venâncio não cessam. Na verdade, as condutas de Venâncio não mudam, porque ele é um típico modelo do subterrâneo.

3.3 A psicologia do subsolo nos personagens

A psicologia do subterrâneo, segundo Girard (2011), caracteriza-se por aquelas tendências paradoxais. Ao longo do enredo é comum a manifestação ambivalente, haja vista que tanto os protagonistas: Dalva, Venâncio e Lucy, como outros, ora são movidos pelos desejos perniciosos, ora pelos que caracterizam benevolentes.

Principiemos pelo esposo de Dalva. Segundo o narrador, Venâncio “Era um homem morto no corpo vivo [...]” (Madeira, 2023, p.144). Essa caracterização em termos de morbidade faz-se sentir desde a convivência com os pais. Percebe-se um personagem amedrontado, que esconde as suas mazelas.

Todas as personagens subterrâneas dissimulam cuidadosamente, tanto aos outros como a si próprios, o facto que imitam para recusarem aos seus modelos o prazer supremo de se verem imitados e para evitarem a humilhação de serem desmascarados. (Girard, 2002, p.157).

Venâncio, em muitas partes da narrativa, aparece duelando com a sua consciência. O duelo é a esquematização autômata, de esconder sua verdadeira face. Segundo Margato e Gomes (2012) é a condição humana em contínuo dilaceramento indicando que a matéria e o corpo são essencialmente maus.

Por isso, por muitas vezes, Venâncio imita as boas atitudes da jovem Dalva. Mas ele sabe que não consegue ofuscar por muito tempo a sua degradação, seus pensamentos autômatos, quando são postos à prova, deixam transparecer sua verdadeira identidade psicológica, seu eu machista, impregnado pelo ciúme delirante.

Para Venâncio, que via sem ouvir, a conversa era outra. Imaginou uma declaração de amor com riqueza de detalhes. Não teve dúvidas do desejo que presenciava [...] viu quando ela levou as mãos ao rosto, sua dancinha sedutora, a intimidade da flor sendo colocada em seus cabelos. Nessa hora, atravessou a rua sem olhar, chutou o portão [...] Deu um soco na cara dele, com toda a força que pôde reunir. Com o rosto arrasado, Ildeu caiu no chão atordoado, fazendo um corte severo no braço, que estourou na quina da escada. Os gritos foram ouvidos de dentro de casa: Você não encosta a mão no que é meu, que eu não encosto a mão no que é seu, seu merda. (Madeira, 2023, p.96-97).

Percebe-se que o narrador descreve um Venâncio que, tomado pelo ciúme, expõe o inferno que gritava em seu cerne. O subterrâneo, segundo Girard (2002), acontece quando os modelos são transformados em obstáculos, isso porque o sucesso e o êxito dos nossos modelos tornam-se também, e, ao mesmo tempo, nossas frustrações.

Para ilustrar nossas reflexões, tomemos como exemplo, um sujeito X que detenha como modelo um sujeito Y que galgou a promotoria. Neste viés, o sujeito X, ainda numa linha não paralela, detém pelo sujeito Y um apreço e admiração. Entretanto, assim que se aproximam um do outro numa situação em que possam duelar por uma mesma vaga de juiz, o sujeito X só terá uma saída, derrubar o sujeito Y produzindo assim o duplo desejo. Segundo Vinolo (2012), a tendência ao duplo é uma espécie de característica que detém o mediador. Pois ele nos convida a imitar, porém, também, condena essa imitação.

De certa forma, forma-se uma *via crucis* recíproca em que os personagens do subterrâneo tendem a percorrer e, que, ora a ora, os condicionam ao empobrecimento.

As relações humanas são uma dupla imitação perpétua, perfeitamente definida pela nem sempre transparente palavra reciprocidade. A relação pode ser benevolente e pacífica, e pode ser malevolente e belicosa, tudo

isso sem nunca deixar, coisa estranha, de ser recíproca. (Girard, 2011, p.43).

Neste processo dos sentimentos dúbios, o sujeito também se sente frustrado, ao perceber que seu modelo detém o sucesso, quando ele não o tem.

Perder é vermos os nossos modelos contrariarem os nossos desejos e sentirmo-nos tanto mais rejeitados e humilhados quanto os admiramos. Mas, com a sua vitória que confirma a sua superioridade, admiramo-los mais do que nunca, tanto que o desejo se intensifica. (Girard, 2002, p.155).

Essa frustração também é causada pelo excesso de confiança que o sujeito detém pelo seu modelo. Tomemos, novamente, como exemplo, a nossa reflexão alegórica: o sujeito X e o modelo Y. Se o sujeito X não chegasse ao paralelismo, com o modelo Y; porém o modelo Y de promotor tornasse juiz (desejo, por sinal, do sujeito X), com certeza o sucesso do modelo Y, tornaria o sujeito X bem mais frustrado do que antes. De certa forma, o modelo detém também o que Girard (2002) questionou como “mau modelo” (p.154). É como se disséssemos que, diante do melhor modelo, da melhor parceria, haveria também um mal subtendido.

Outro ponto que faz de Venâncio um personagem do subterrâneo é sua tendência de se sentir atraído por Dalva, mesmo quando ela o rejeita. Girard (2002) salienta que a obra dostoievskiana traz três exemplos de como se manifestaria o subterrâneo. Dois trechos configuram-se numa perspectiva cujo anti-herói seria atraído por aquele que o rejeita; e o outro, configuraria um anti-herói que rejeitaria quem fosse atraído por ele. É o que acontece com Lucy, quanto mais Venâncio a despreza, mais os sentimentos da vaidade, da soberba e da inveja vão sendo alimentados na prostituta.

O subterrâneo resulta sempre de um desejo mimético frustrado. Todas as personagens subterrâneas dissimulam cuidadosamente, tanto aos outros como a si próprios, facto que imitam para recusarem aos seus modelos o prazer supremo de se verem imitados e para evitarem a humilhação de serem desmascarados. (Girard, 2002, p.157).

O subterrâneo, portanto, segundo Girard (2002) é o estado em que os personagens se comportariam através das atitudes redundantes e sob os efeitos das ações cujos movimentos vão da má à boa conduta de forma muito rápida.

Em Venâncio, o subterrâneo é congruente ao *duplo*: “O homem é um antigo proprietário de servos; é rico; vive em um mundo de senhores e escravos; é incapaz de considerar um meio-termo entre dois extremos; o menor fracasso condena-o portanto à servidão.” (Girard, 2011, p.42). Compreendemos que Venâncio seja servo dele mesmo, porque age conforme suas atitudes violentas, assim como, através de sua consciência sã. Vejamos um trecho que traz essas nuances apontadas por Girard.

O problema não era ela. Eram eles. Eles acabariam vendo o que Venâncio tinha visto, sentiram o que ele sentia. Iam desejar Dalva, fantasiar com ela, lutar pelo seu amor. Mais cedo ou mais tarde se declarariam. Era nesse inferno que as certezas de Venâncio caminhavam. Não pensava em brigar com Dalva, pensava em se livrar dos rapazes. Ruminava. Arquitetava. E, quando as alternativas iam ficando violentas, ele mesmo afastava os pensamentos sem poder impedir que eles retornassem. Insistentes. (Madeira, 2023, P.95).

Assim como Venâncio, Dalva também pode ser configurada como uma personagem de características do subsolo. Isso porque:

No dia em que Venâncio arrancou o filho dos seus braços quentes e o atirou longe, ela conheceu a dor desumana de perder tudo. Perdeu o homem que amava, o filho que amava e a fé. Venâncio bateu nela, e a misericórdia de Deus não veio ao seu encontro. Continuou viva. Morrer teria sido um gesto de bondade, morta perdoaria Deus. Queria a inconsciência, não mais saber, não ter visto, não ter vivido. Mas, ao contrário, o escuro estava aceso como nunca, tudo estava lá no seu corpo pesado e impotente, na sua alma ensanguentada. Não esqueceria. Perdeu todas as palavras. (Madeira, 2023, p.67).

Há, na citação, uns pontos que precisam ser percorridos. Quando o narrador afirma: “[...] o escuro estava aceso como nunca, tudo estava lá no seu corpo pesado e impotente, na sua alma ensanguentada.”. Ele, de certa forma, dialoga com personagens típicos nas obras de Dostoiévsky. Por sinal, já mencionados nesta pesquisa.

Recordemos, por exemplo, o príncipe Michkin, do romance *O Idiota*. Percebe-se, na obra, um personagem cujas condutas são direcionadas pela presença de características, como a empatia exacerbada. Isso porque diante dos outros e dos contextos proporcionados pela narrativa, ele tenta, sem sucesso, mudar as atitudes daqueles que se aproximam dele, entretanto, ao condicioná-los a agirem como ele, o mesmo se percebe sozinho diante dessa causa deveras difícil. “A humildade de certa maneira característica de Míchkin é inicialmente concebida como perfeição, mas, à medida que avançamos no romance, ela aparece mais e mais como uma

espécie de enfermidade, uma diminuição de existência, uma verdadeira carência do ser.”. (Girard, 2011a, p.101)

Dalva se assemelha a Michkin porque, se em *O Idiota*, o personagem central tenta mudar uma sociedade, em *Tudo é rio*, a partir das condutas da personagem Dalva, estamos diante das muitas mulheres que não têm saída. A única é permanecer convivendo com o agressor. E, portanto, aprofundam-se mais e mais em seus subterrâneos. “O herói do subsolo é perfeitamente capaz de reconhecer seu interesse ‘verdadeiro’, mas não tem nenhum desejo de conformar sua conduta a ele.” (Girard, 2011c, p.48).

Compreendemos que as condutas de Dalva, pós-trauma, trazem as mesmas semelhanças das características das personagens construídas por Dostoiévski, pois há nelas características dos primeiros heróis dostoiévskianos e também particularidades dos que vieram após a publicação de *Memórias do subsolo*. Quando escolhe ficar na mesma casa que seu agressor, Dalva representaria as atitudes dos heróis romantizados; contudo, ao silenciar-se diante de Venâncio, já que o romance nos aponta que ficaram anos sem se falarem, ela agiria conforme os heróis que seguem a marca persecutória. Logo, Dalva seria vítima; mas também vitimária.

A partir da retirada abrupta do filho, durante o momento de êxtase maternal, a vida de Dalva é interrompida, já não vale mais estar no mundo, mas haveria ainda uma fé que teimava em perseverar, paralelamente ao afundamento de sua alma.

Dalva chorou de perder o fôlego, não estava preparada para sentir o que sentiu. Como ele se atrevia a fazer isso? Como ousava amansar seu coração, lançar aquele afeto sobre ela, suavizar suas mágoas, deixando em neblina o passado? Com que direito ele fazia ela enxergar o que já tinha amado nele? Como ele pôde dar uma forma tão linda ao amor de pai se deveria ser capaz apenas de sofrer, sofrer e sofrer, depois de tudo o que tinha feito com eles? (Madeira, 2023, p.186).

Os sentimentos alternados, que pairam em Dalva, não são outra coisa senão as nuances de uma *espiral mimética*. As mediações circulam. Sobre isso, Girard (2011c) comenta: “A diferença entre os ‘bons’ e os ‘maus’ é tão radical quanto abstrata; são os mesmos elementos, marcados com sinal positivo ou negativo, que encontramos nos dois casos.” (p.57). Se antes, as atitudes de Venâncio seriam maléficas, agora, elas vão sendo substituídas por suas antíteses. E, assim, o mesmo acontece com Dalva.

Sigamos analisando os vértices dessa ‘configuração triangular’, para tanto, agora precisamos refletir sobre as condutas da prostituta. Lucy é-nos apresentada de forma

contundente, não há, pelo narrador, uma esquematização de uma mocinha recatada; mas pelo contrário, seu protagonismo é moldado sob uma ótica clara e direta. “Lucy berrava: Venâncio acaba de virar o homem da minha vida, trepamos com vontade, ele dentro de mim batendo estaca. Eu aguento o tranco, tenho carne.”(Madeira, 2023, p.148). Percebe-se que para construção de Lucy, o narrador vai buscar as palavras mais duras, as que deem um tom de deboche, as mais humilhantes.

Entretanto, há também a construção de uma prostituta que, acima das suas soberbas, é uma mulher que também seria condicionada pelos sentimentos mais humanos. Se há, em Lucy, a puta escrachada, há também a reverberação de uma personagem cujas relações seriam movidas pelo sentimento do amor.

Encostou o corpo na parede fria sem pressa, fechou os olhos úmidos e soltou o ar como quem põe para fora um peso, pôs a mão na cabeça, arrancou os grampos e deixou que caíssem no chão se desfazendo de tudo o que não era ela, libertou os cabelos que se desmancharam macios sobre os ombros agudos. Venâncio viu. Reconheceu. Deixou escapulir sem controle uma emoção visceral: era assim que Dalva se preparava para ele [...] (Madeira, 2023, p.144-145).

A cena até poderia ser compreendida sob o ponto de vista romântico, caso não escondesse uma verdade persecutória. Ao ter ciência de que Venâncio ainda nutria sentimentos pela esposa, Lucy move-se ferozmente em direção à Dalva, suas condutas seriam resultados moldados pelo que Girard (2011a) denomina de ‘eu dilacerado’.

O desejo escolhe objetos através de um modelo; ele é desejo segundo o *outro*, mas é idêntico à sede furiosa de trazer tudo para o eu. O desejo está, desde o princípio, dilacerado entre o eu e um outro que sempre parece mais soberano. Mais autônomo que o eu. Esse é o paradoxo do orgulho, que se identifica com tal desejo, e de seu fracasso inevitável. (Girard, 2011a, p.13).

O dilaceramento do eu de Lucy paralelamente produz na personagem o desejo de resgatá-lo. E é, em Dalva, que estaria embutido o ‘eu soberano’, o eu ‘mais autônomo’. Lucy, portanto, faz jus às reciprocidades miméticas.

Dalva despontou lá na esquina com seu passo lento, a cabeça erguida na companhia de sua solidão triste. Vinha pela sombra distante do mundo. Lucy envenenada empertigou, levantou o queixo, encheu o pulmão de ar e começou a falar alto. Olha quem vem lá: dona Dalva. Oh! Dona Dalva, conta pra gente

o que que dói tanto? O que que a senhora anda negando pro seu marido que ele não sai daqui [...] (Madeira, 2023, p. 127).

Assim que o orgulho dá lugar à soberba, Dalva torna-se uma representação singular do bode expiatório. E essa representação vem para nós por duas perspectivas, uma perante as investidas da prostituta Lucy e, outra, segundo as putas da cidade.

O que as putas sabiam sobre ela e Venâncio era desconhecido, coisas ditas sem certeza, boca a boca. A história de cada uma delas sempre se misturava no jeito como cada uma contava a história do amor deles. Sonhavam juntas. Algumas se lembravam de ver Dalva e Venâncio andando apaixonados pela cidade. Se lembravam do que poderiam ter facilmente esquecido depois de tanto tempo porque tinham tido vontade de um amor como aquele. Amor de livro barato, quem não quer? (Madeira, 2023, p.27).

A expressão ‘Quem não quer?’ insinua ao leitor que, mesmo as prostitutas reverberando apreço pela relação de Dalva e Venâncio, isso não significava dizer que elas detivessem, verdadeiramente, este sentimento. Tanto que:

Tão bonito quanto insuportável. Uma antipática felicidade, desumana com a solidão alheia. Quem podia acreditar em um amor daqueles? Para que ninguém nunca, em tempo algum, se atreva a achar que é a vida que inspira os livros baratos, ela, a vida, sempre disposta a nos levar até a morte, expõe mais cedo ou mais tarde, aos berros, sua avareza: felicidade em demasia é dividida que não se pode pagar. A conta viria. (Madeira, 2023, p.28).

Percebe-se que, através das insinuações do narrador, de certa forma as prostitutas não acreditavam que a relação de Dalva e Venâncio perduraria, logo, elas configuram a ‘multidão’ que, segundo Girard (2011a), são as representações das piores rivalidades. Entretanto, ressaltamos que a inveja nutrida diante do relacionamento do casal, não proporcionou que elas rivalizassem diretamente com Dalva.

Isso difere, contudo, das posturas de Lucy, haja vista que Venâncio se configura objeto comum entre ela e Dalva. Sobre isso, Girard (2011a) salienta que a violência coletiva é a que está em jogo, mas assim que ela desaparece, essa é logo substituída por outra denominada individual.

Lucy tende a se aproximar de Dalva, porque não encontra, em seu poder, o que a rival tem em demasia, neste caso, o sentimento que Venâncio nutre pela esposa. Sobre isso: “O

desejo mimético é um egoísmo abortado, um orgulho impotente que gera a imitação adoradora de ídolos inconfessáveis porque são tão odiados como venerados.” (Girard, 2002, p.165-166).

Mais uma vez a espiral mimética protagoniza, e o objeto (Venâncio) é posto de lado. Lucy, mediada pelo sentimento da rejeição, trata de aniquilar sua rival (Dalva). E suas condutas, em direção à Dalva, fazem desta um exemplo típico do Bode Expiatório.

A partir do momento que Lucy faz de Dalva esse adjetivo maléfico, ela também é mediada pelas condutas dúbias. E percebemos essa nuance, no trecho abaixo:

[...] quando viu Dalva passar com ele, tremeu por dentro, reparou como os braços dela protegiam seu filho e, mesmo não existindo nome para o que sentia, mesmo reconhecendo confusa as estrias do ciúme, da dor e da saudade, sentiu uma paz lenta ocupar cada pedacinho dela. João estava em boas mãos. Não se arrependeu. (Madeira, 2023, p.178).

A rival (o bode expiatório) é substituída pelo ícone venerado. Dalva torna-se, portanto, modelo ideal de Lucy e a mãe perfeita para criar o filho João.

3.4 Mecanismos de expiação (bode expiatório)

Talvez o questionamento que mais perpassasse, entre os leitores de *Tudo é rio*, seja responder aos porquês da permanência de Dalva, no mesmo ambiente que o agressor:

Quando acordou, Dalva já não estava mais em casa. Normalmente era ele quem saía mais cedo e voltava mais tarde, quando ela já estava enfiada no quarto. Ficavam dias sem se ver. A migalha de luz debaixo da porta trancada era um alívio diário para o seu coração, um sinal de que ela não tinha ido embora. (Madeira, 2023, p.183).

Dalva trancava-se no quarto e lá ficava; Venâncio, quando estava em casa, só via as ‘migalhas da luz’. A descrição traz à tona uma diversidade de inquietações, mas uma está clara, algo os unia, e sabemos que não se tratava do filho bastardo, haja vista que Dalva está com o agressor, desde o episódio colérico que culminou em sua separação do filho tão desejado por ela, Vicente.

Então, que motivo a fez ficar? Estariam na atitude da protagonista as nuances de que havia no coração de Dalva, os primeiros sentimentos nutridos por Venâncio, quando eles ainda não conseguiam expressar verbalmente seus sentimentos: “Se a boca dos dois era lerda, incapaz

de recitar um texto mais elaborado, os olhos eram atrevidos, um entrava dentro do outro, e de alguma maneira um nó apertado foi sendo dado.” (Madeira, 2023, p82). Ou talvez, Dalva estaria sendo conduzida pelo que teria aprendido com a educação de seus pais.

Os dias começavam bem cedo e acabavam exaustos. Seu Antônio tinha uma venda de verduras, legumes, doces caseiros, biscoitos. Perto da cidade mantinha um sítio onde plantava quase tudo o que vendia. [...] Trabalhava igual a um condenado, corria de lá para cá e vivia para a família. Todo mundo da casa ajudava, cada um tinha suas tarefas diárias. (Madeira, 2023, p.70)

Ou ainda porque dessa relação familiar, digamos sã, havia também as referências de que ali, havia as mediações de algo maior, como as questões religiosas. Frisamos que o narrador não descreve a que religião a família de Dalva seguia, mas aponta-nos que a ela seria talvez guiada pelas essências cristãs.

O problema não é Deus, é o que inventamos Dele. As pessoas têm certeza demais sobre as vontades de Deus, acho até que algumas criaram Deus em vez de terem sido criadas por Ele. Deus não é de pensar, é de sentir. É um colo de braços fortes e delicados, ninando a gente num mar furioso, esquenta seu coração nesse colo, respira com Ele. Deus não é um lugar de certeza, é só um pouco de esperança. (Madeira, 2023, p137)

Cremos que seja acertada a compreensão de que o narrador, ao descrever o episódio mais colérico de Venâncio contra Dalva, na verdade, reverbera as marcas de um contexto marcado pelas inúmeras violências. Tornou-se ‘comum’ ouvir: pai estrangulou filho de um ano; mãe é presa porque, em um momento de *stress* crônico, deu chumbinho pra um bebê de dez meses; mulher é espancada porque não atendeu aos desejos do cunhado; enfim, tantas outras, que teimam em se alastrarem nas sociedades.

Sobre isso, Ginzburg (2012) frisa: “Na contemporaneidade, prevalece um princípio sólido da negatividade. A violência não é então uma mediação para que se afirmem valores positivos, mas, em muitos casos, é um campo de referências em que os elementos centrais das obras se propõem.” (p.28). Compreendemos que esse é um fator singular que pode nos inferir as respostas para a prevalência de Dalva.

Dalva, provavelmente, permanece com o agressor porque suas condutas vão ao encontro das atitudes de número de mulheres que não teriam como sair da situação de violência, porque seus agressores seriam também seus representantes legais. Segundo a Lei Maria da Penha (Lei

nº 11.340/2006), é considerado agressor todo aquele, que independente de sexo e/ou grau de parentesco, agride uma mulher.

Além dessa configuração, podemos também inferir que as condutas de Dalva sejam sacrificiais. Vejamos:

Dalva poderia ter ido embora, ido viver com a família [...] Poderia ter denunciado a violência de Venâncio, feito ele ir pagar na cadeia, espalhado sua crueldade em toda a cidade, confessado ao padre o imperdoável [...] Poderia ter mudado de rua e nunca mais ter caminhado no passeio das putas [...] Dalva poderia tantas coisas se pudesse. Mas só pôde o que fez. Quem vê de fora faz arranjos melhores, mas é dentro, bem no lugar que a gente não vê, que o não dar conta ocupa tudo (SIC)[...] Não podia deixar de lembrar a Venâncio, todos os dias, todas as noites [...] que ele havia morrido para ela [...] Mas não era só a dor que prendia Dalva ali, o amor também lançou suas âncoras. Veremos, veremos.” (Madeira, 2023, p.133-134).

Ao discorrer os prós e contras acerca da permanência de Dalva, o narrador aponta-nos, a partir do enunciado: “Quem vê de fora faz arranjos melhores”, que a protagonista é uma espécie de *bode expiatório*.

Quando falo de <<bode expiatório>>, é preciso sempre compreender esta expressão no sentido moderno e familiar, certamente derivado do sentido ritual, mas muito diferente porque designa a ilusão unânime de uma vítima culpada, produzida por um contágio mimético, ou seja, pela influência espontânea que os membros de uma mesma comunidade exercem uns sobre os outros. (Girard, 2002, p.11).

Ao compreendermos que a expiação trata de um afastamento e de uma trégua das rivalidades miméticas, observamos que Dalva, ao permanecer com Venâncio, não faz jus aos mecanismos de reciprocidade, ela é para nós uma representação do bode expiatório moderno, porque as condutas da personagem são também as condutas de um número de mulheres que são sacrificadas porque a sociedade não compreende que elas são condicionadas a essa permanência com o agressor. Lembremo-nos da sociedade brasileira em tempos em que as mulheres não tinham alternativas, era comum que elas provessem o lar e cuidassem da casa, somente. E, isso, quando não tinham que cuidar da família do marido. Enfim, ainda, e, infelizmente, reverberam, essas nuances nas sociedades atuais.

Ao discorrer sobre o mecanismo do bode expiatório, Girard (2004) salienta que quando não houver mais objeto para ser alcançado ou, ainda, motivos que levem o sujeito e o mediador

a duelarem pelo objeto, os sujeitos que digladiavam, dão-se uma trégua e escolhem, entre eles, um para servir de Bode Expiatório.

E, na configuração entre Dalva e Venâncio, Dalva é o bode expiatório, tanto dos que não compreendem as suas condutas, quanto pela escolha dela em ficar, ela fica porque tem esperanças de Venâncio se curar, de refletir sobre o que fizera para ela e o para o filho.

Sob o véu que separa o antes e o depois, as histórias se juntaram sem se misturar, isoladas pela membrana fina do tempo. O que estava acontecendo naquele momento ficou para trás, e o passado ocupou o lugar de tudo o que importava naquele instante. No olhar de Dalva e Venâncio, o encontro que não se esperava mais se impôs como a única coisa pela qual valia a pena esperar. Há quanto anos estavam sob a sombra das pálpebras. Os olhos negros de Dalva brilhavam uma luz inquieta, como estrelas cadentes em noite sem lua, caóticas e belas. Sustentavam penetrantes o comando que as palavras davam, mas entregavam desprotegidos a fragilidade de estar ali diante de Venâncio. Da parte dele, ouvir a voz de Dalva amaciou todas as notas, as palavras duras, a jura de morte soaram como esperança. Me perdoa, Dalva. Me perdoa. Ele existia de novo no sopro do hálito dela [...] (Madeira, 2023, p.151).

Dalva é a representação das mediações, a exemplo de tantas mulheres a que, vítimas de violência doméstica, na atualidade, estariam sujeitas. Faz-se necessário que o narrador as aponte. Ele nos avisa que elas existem e que são reverberadas aqui e ali nas sociedades. Vejamos: “Por trás de todas as doutrinas ocidentais que se sucedem há dois ou três séculos, encontra-se sempre o mesmo princípio. Deus está morto, cabe ao homem tomar-se o seu lugar.” (Girard, 2009, p.81). Essa percepção não caberia às condutas de Dalva, ela, apesar de seu sofrimento interno, do ato colérico de Venâncio e de ele lhe usurpar o prazer de dedicar-se aos cuidados maternos e vivê-los com o filho, não a permitiu que ocupasse o lugar de Deus. De certo modo, Dalva vai de encontro aos desejos desta sociedade corrompida, que se distanciou do sagrado e concomitantemente do respeito mútuo.

Ao discorrer sobre essas ponderações, lembremo-nos de outro romance, neste caso a obra *A Cabana*, de William P. Young e das condutas do protagonista, mais precisamente, no capítulo: *Olha o juiz aí, gente*. A cena discorre sobre Mackenzie e um diálogo com uma mulher: “Atrás da mesa se encontrava uma mulher alta, linda, de pele morena, com feições hispânicas bem marcadas, vestindo um manto largo de cores escuras. Estava sentada ereta e regia como um juiz da suprema corte.” (p.140). Essa personagem condiciona Mackenzie a responder os porquês de ele julgar os outros. Ela faz isso questionando o protagonista de suas ações perante os filhos e o instiga a escolher:

— Só estou lhe pedindo para fazer uma coisa que você acredita que Deus faz. Ele conhece todas as pessoas já concebidas e muito mais profunda e claramente do que você jamais conhecerá seus filhos. Ele ama cada um segundo o que conhece do ser desse filho ou dessa filha. Você acredita que ele irá condenar a maioria a uma eternidade de tormento, para longe de Sua presença e o Seu amor. Não é verdade? (Young, 2008, p.149)

O motivo de trazer essa digressão é o de demonstrar o que Girard nos apontou anteriormente, o homem da atualidade vem usurpando o lugar de Deus. A mulher condiciona o personagem a refletir e frisa: “Foram vocês, humanos, que abraçaram o mal, e Papai respondeu com bondade.” (Young, 2008, p.152). Lembrando-nos da Paixão de Cristo.

Dalva, em contrapartida, não age como o protagonista de William P. Young. A conduta escolhida pelo narrador de *Tudo é rio* causa no leitor, de certo modo, duas posições, concordar ou discordar da protagonista. Contudo, diante do crescimento do feminicídio na sociedade brasileira (ver referência) provavelmente muitos façam como Mackenzie, ou seja, julguem e não apreciem a escolha de Dalva. Entretanto, ao nos posicionarmos assim, diante da escolha de Dalva, fazemos dela um exemplo de mais um bode expiatório. Sobre o tema, Girard (2002) especifica que os bodes expiatórios atuais são assim identificados porque *a priori* teriam marcas que os configurariam como tais e ainda discorre que essas marcas persecutórias tornam os bodes expiatórios figuras ambivalentes, que podem ser compreendidas a partir de uma análise sobre a importância do espaço nas narrativas.

Sobre esse tema, em sua obra *O Sacrifício*, Girard traz um comentário que nos faz refletir:

A Índia védica não possuía templos, e, antes de fazer um sacrifício, traçavam-se limites de uma área oficialmente destinada a ele, mas *era fora desses limites que a imolação era feita* e, para melhor dissimular esse ato, para evitar o espetáculo do sangue derramado, em vez de cortar a garganta da vítima como era feito inicialmente, ela era sufocada em segredo. (Girard, 2011d, p.41)

É comum, na narrativa, de *Tudo é rio* estarmos diante de Dalva e de sua perambulação pela cidade, essa por sinal, segundo entrevistas da autora, tem um papel singular. A cidade, de certo modo, é a configuração dos nossos olhos:

Do outro lado da rua, o passeio estreito recebia o sol histérico, claro e quente, fritando quem caminhasse por lá, e, ainda assim, era por ali que o movimento

da rua corria. No lado da sombra, pouca gente se atrevia a passar, era quase entrar na Casa de Manu e, com a luz do dia, um pudor constrangido aconselhava menos intimidades. Toda sorte de pensamento fazia o lado do sol mais prudente: ser reconhecido, ver o pecado de frente, sentir vontade de dia, medo de ficar doente, ver putas de perto como se putas não fossem gente. (Madeira, 2023, p.26).

Dalva, ao divagar pela cidade, leva consigo as angústias e os prováveis questionamentos que são sentidos pelos caminhos e por essa cidade não denominada, talvez a não indicação do seu nome, seja uma resposta para a própria sociedade atual. De certo modo, o mais importante não seria a nomeação da cidade, mas a relevância de se explicitar o que se esconde por trás da narrativa e nos implícitos de seu enredo. Que para nós seriam os escândalos da violência.

Girard (2011d), ao discorrer em seu livro *O Sacrifício* sobre os rituais védicos, comenta à luz dos relatos Brâmanas, o viés persecutório. Segundo o crítico, há neles a presença do mesmo assunto, as rivalidades intensas. Girard observa que os objetos desejados entre os deuses e os demônios também ficam em segundo plano. Similar ao que acontece, quando comparamos este pensamento à peregrinação de Dalva. Haja vista que assim que ela peregrinada pela cidade, ela é posta em holocausto, reverberavam sobre ela as perseguições de Lucy e o ódio desta prostituta é direcionado a Dalva. Proporcionando que Venâncio (objeto de desejo de Lucy, seja deixado de lado, esquecido)

Se, nos antigos rituais védicos, havia um holocausto fora dos limites das cidades para que não gerasse escândalos, no enredo de *Tudo é rio*, no que tange as atitudes da personagem Dalva, ocorreria um holocausto às avessas. Isso porque o narrador escolhe que a vítima seja sacrificada diante dos olhos de uma cidade, como também de sua rival (Lucy).

Outro medo ajuizado mantinha quase vazio o passeio coberto de sombra, ser alvo de zombarias, que as putas juntas são corajosas, jocosas, falam alto, e, na lentidão quente das horas em que não fazem nada, uma boa risada, à custa de um distraído passante, dava para as moças mais diversão do que a folia das noites viradas. Se o distraído fosse uma beata, ficava mais divertido o escárnio. [...] Mas Dalva não era confundida com uma beata [...] As putas pareciam adivinhar sua dor. Quando ela, todos os dias, passava por ali, podiam ver o abandono caminhando, ficavam caladas, pensando nelas mesmas. (Madeira, 2023, p.26-27)

Essa nova manifestação holocáustica seria a conotação das insinuações da violência na atualidade, haja vista que quanto mais exposta está a vítima, mais ela seria adorada e/ou rejeitada. Configurando-se, assim, sacrifício e veneração: “A vítima já sacrificada,

originalmente culpada pelo surto de violência que contaminara a comunidade, é então enaltecida por ter-lhe dado fim. Outrora maldita por ser a fonte do caos, ela é agora venerada como fonte de harmonia social.” (Golsan, 2014, p.68). As condutas da personagem Lucy também nos apresentam nuances sacrificiais, podemos apontá-las diante de duas cenas. Vejamos a primeira:

Lucy tinha aprendido a bordar com Duca [...] Passou a limpo. E assim foi fazendo a manta, as roupinhas, sempre com diferentes azuis e brancos. Um carinho feito à mão para o filho, que ela daria logo depois de nascer. Nem por um momento pensou em ficar com ele. Mais por ele do que por ela. Essa era a grande novidade de estar encharcada, com os rios do crescimento circulando à vontade. Tantas correntezas trouxeram a surpresa maior de todas: querer o bem ainda que doesse nela. Até então, não sabia que o mundo tinha cantos, só dava notícias do centro, seu lugar preferido. Viu da esquina alguma coisa que não era ela mesma. É claro que nem só a bondade boiava nesse oceano. Lucy queria sua vida de volta, tinha seus egoísmos sem culpa [...]. Mas, naquele momento, o que não queria ocupava muito mais espaço. Não queria um filho crescendo num puteiro, no colo daquelas mulheres tristes, dormindo nos lençóis manchados de porra. (Madeira, 2023, p.174-175).

Percebe-se na cena, uma espécie de duelo psicológico, há o lado maternal, mas há também o pulsar da meretriz, que provavelmente, para Lucy não foi fácil ter que dar “férias”, tanto que ela tem ciência de que precisa voltar. Entretanto, mesmo ciente deste retorno, Lucy não esquece de que para isso, ela precise também se despedir de algo que proporcionou, mesmo que por algum tempo, afastar-se de seu egocentrismo, o filho João.

Dalva bambeou as pernas, custou a se aproximar. Sentiu que estava sendo observada, procurou pela rua um vestígio qualquer de que a mãe estivesse por perto, vendo o desenrolar das coisas. Talvez fosse uma armadilha. Esperou. As mãos tremiam, não sabia o que fazer. Estava atrasada, mas não podia arredar dali. Inclinou o corpo e observou cada detalhe. O cheiro do bebê invadiu seu coração como uma química perigosa, viciante. As lágrimas vieram. Tudo ao redor do menino exalava carinho. Sua chegada foi preparada por um coração dedicado. Ao lado da cadeira, no chão, uma sacola com um pequeno enxoval. O que acontecia naquela manhã de outono não era um abandono, era uma entrega. Dalva não teve dúvidas, o filho era de Lucy e de Venâncio. (Madeira, 2023, p. 170).

Durante o processo de entrega do filho, percebe-se que tanto em Lucy, quanto em Dalva vão sendo afastados os rancores. Se Lucy sofre duplamente, a certeza de que a criança tratar-se-ia do filho bastardo de Venâncio, não impele Dalva a repugnar o bebê, mas pelo contrário, a entrega desta criança produz, na protagonista, a esperança por dias melhores.

Comprova-se, portanto, que o bode expiatório, o sacrifício de Dalva e Lucy são as tréguas miméticas, mas conduzidas pelo sentimento do perdão. É este sentimento que se opõe aos infernos das personagens subterrâneas.

Estavam diante de um caminho alagado. Sob a superfície da água, não era possível ver nada que não fosse o céu azul. Ainda assim, o próximo passo trazia a possibilidade dos abismos. Mas alguma música já se podia ouvir. Vicente respirava. Em pouco tempo, João saberia rir fazendo barulho. O Vestido florido resistiria a longas caminhadas. Os bordados contariam suas histórias. Aurora viria de tempos em tempos amanhecer com eles. Dalva e Venâncio poderiam sentir o gosto e o gozo um do outro. O caminho alagado trazia a promessa dos corpos úmidos. Deus estava de volta. (Madeira, 2023, p.206).

A citação acima é o desfecho da obra aqui estudada. Percebe-se que a autora constrói o trecho unindo palavras díspares. O verbo no particípio “alagar” dá o contraste à expressão ‘céu azul’; ‘abismo’ à ‘música’; a resistência do vestido, até a célebre frase: “Deus estava de volta”. Implicitamente, podemos inferir que a autora nos dá uma solução, a humanidade não estaria de todo perdida: a mediação externa aqui representada é personificada a partir do voltar-se às coisas divinas; neste caso, o perdão.

Dalva, ao retornar com as crianças, Vicente e João, não somente liberta-se dos traumas; como o ato de caridade repercute em direção a Venâncio:

O sorriso que o menino fez começar em Dalva ela entregou a Venâncio quando olhou para ele. Olhou para Venâncio sorrindo, não como quem doa um resto de sorriso esquecido na boca, mas como quem divide uma alegria [...] Venâncio ouviu Dalva dizer: Vicente, esse é o seu pai. (Madeira, 2023, p.206).

De certa forma, Dalva age conforme o que Vinolo (2012) frisa “A escolha de meus desejos será sempre indireta, que passa pela escolha do mediador: ‘escolher nunca passará de escolher um modelo para si, e a liberdade verdadeira está localizada na alternativa fundamental entre o modelo humano e modelo divino” (p.32).

O ato de Dalva é movido pela escolha do modelo divino, o rio caudaloso dá lugar “ao céu azul” (Madeira, 2023, p.206), que transforma a vida das personagens. O ato de Dalva prefigura que o perdão possa ser uma resposta ou uma alternativa, contra a vingança e, portanto, contra as rivalidades múltiplas e degradantes. As condutas da protagonista fazem jus ao que Girard (2011d) aponta quando discorre sobre o bíblico e as religiões, de que ao escolher Cristo,

a humanidade liberta-se da obscuridade mística. Claro que, como a própria obra nos aponta, o ato do perdão levou tempo. Contudo, ao levar os filhos e retornar com eles para casa, inferimos que, de certa forma, as rivalidades miméticas podem sanar, com os gestos próximos ao de Cristo, em sua Paixão pela humanidade.

Vivemos em uma sociedade em que o gozo é reservado aos homens e o sacrifício é o que cabe às mulheres. Porém, muitas vezes, as minhas personagens viram essa chave e assumem as rédeas de sua própria vida, não sem consequências de julgamentos externos, claro. (<https://glamurama.uol.com.br/notas/carla-madeira-se-tornou-a-utona-mais-lida-do-pais-falando-de-violencia-e-perdao-sem-rodeios>. Acesso em :11 set. 2023).

Compreendemos que essa virada das personagens de Carla Madeira, seja também seu poder de escolha pelo isolamento, mesmo que ele, como a própria autora frisa, oportunize que elas sejam pré-julgadas. Ao falar sobre o tema da “solidão como encontro”, Frei Gilson, padre da Canção Nova, frisa que: “O mundo moderno se esqueceu de Deus” e de que: “A solidão negativa é a fuga de Deus.” Segundo, ele, apesar de a modernidade ter trazido as facilidades, como as tecnologias, que nos ajudam tanto nos nossos relacionamentos pessoais, quanto profissionais; ela também trouxe consigo a solidão negativa exacerbada.

Dalva se isola, mas a solidão produz mudanças significativas no interior dela, assim como no íntimo de Venâncio. Ora, se há no romance a violência, como resultado das rivalidades miméticas, há também inferências de que essas rivalidades sejam uma consequência do seu distanciamento das coisas sagradas, porém a narrativa não elimina a existência de que as escolhas de Dalva sejam conduzidas também pelos mandamentos de Deus. Similar ao que Girard aponta em seu livro: *O trágico e a Piedade*, quando discorre sobre as atitudes do padre Carré e do provável esquecimento dele sobre a fé, nessa obra, o autor reflete que até mesmo os padres renomados, em algum momento de sua existência, também se esquecem de que Deus não está nas conquistas mundanas, mas nas atitudes singulares e “ingênuas”, muitas vezes despercebidas, quando os olhares são ofuscados por outras conquistas que não revelaria o sagrado. Portanto, o narrador ao conduzir que o desfecho do romance se configure como uma cena de perdão, oportuniza-nos compreender que nas condutas de Dalva, haveria a presença de que a fé em Deus seja uma provável saída contra os subterrâneos da alma e para tanto das rivalidades, simbolizadas nas sociedades pelas inúmeras violências sociais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos propomos analisar sobre determinado romance, não nos damos conta de o quanto uma teoria pode se tornar contundente nas entrelinhas de uma obra literária e nos surpreender, principalmente, quando passamos a refletir sobre as condutas das personagens e a contar delas descortinamos as obscuridades humanas. Talvez, por isso escolhemos para a epígrafe dessa pesquisa, o seguinte enunciado: “De todas as ameaças que pesam sobre nós, a mais terrível, como sabemos a única real, somos nós mesmos”. (René Girard). O leitor até poderia expressar que essa citação não seria uma das mais excelentes do pai da teoria mimética, contudo, ela, verdadeiramente, resume, de forma singular, o que propusemos demonstrar nesta pesquisa.

A cada leitura que fazíamos, essa citação ficava mais óbvia, porque a teoria sobre o desejo mimético é a prova de que são os sentimentos maléficos ou não que se configuram mediadores nas nossas relações interpessoais. Entretanto, a citação também nos conduz a uma significação paradoxal, haja vista que, ao tomarmos consciência de que podemos configurar, aos olhos dos outros, o bem; podemos, paralelamente, conduzi-los ao mal. E, concomitantemente, eles nos conduziram às mesmas situações.

Partindo deste pressuposto, confirmamos que foi este pensamento que extraímos ao analisarmos *Tudo é rio*. Para nós, as condutas das personagens são as personificações do que se presencia na sociedade atualmente. Tanto que, através das condutas de Dalva, Venâncio e de Lucy foi possível perceber os mais variados mimetismos. Se, ora eles eram condicionados pelos sentimentos maléficos; ora eram, também, mediados pelas condutas da bondade.

Diante das condutas do personagem Venâncio, por exemplo, ficamos na presença de um desejo oriundo de circunstâncias como a infância conturbada e do ciúme descontrolável. Entretanto, através das ações dele, também aprendemos a refletir sobre culpas e julgamentos preestabelecidos.

O mesmo concluímos diante das condutas da personagem Lucy. Sua importância na obra, não é pior e nem melhor do que a da personagem Dalva, mais digamos que sua presença é singular, pois ela traz a representatividade das muitas mulheres que não se envergonham de expressar os desejos mais íntimos.

E Dalva? À luz do triângulo de que ela faz parte, diríamos que a esposa de Venâncio foi o personagem que melhor representou o bode-expiatório, chegamos a essa proposição, devido a duas razões. Primeiramente, porque é comum o romance vislumbrar, após a violência

doméstica, uma personagem que nos dá impressão de apatia diante de que sofrera. Segundo, Dalva é para nós a configuração do bode-expiatório atual, porque, o narrador ao escolher discorrer sobre uma personagem, que não opta pela vingança, produza uma recepção que não agrade determinados leitores. Entretanto, as condutas de Dalva vão de encontro com as de Venâncio porque, ela teve uma vida familiar que a conduziu, diante do sofrimento, a agir com mais resiliência. Para nós, as condutas de Dalva seriam o que Girard denomina de condutas resultantes das mediações externas, isso porque ela escolhe conduzir-se, segundo a nossa compreensão, pelos exemplos de Cristo.

A partir das ações da personagem compreendemos as dores maternas e ficamos diante dos infernos de muitas mães e de muitas mulheres que são submetidas às violências domésticas. Entretanto, é através das condutas dela, que o narrador, digamos, dá-nos um “bofetão”, isso porque Dalva não busca pela vingança, mas pelo contrário, ela opta pela não rivalização e faz o oposto, entrega o sorriso antes roubado, para seu agressor.

Através de *Tudo é rio* foi perceptível tangenciar como as condutas dos heróis do subterrâneo oportunizam determinados personagens se tornarem também seus opostos. Lembremo-nos de Venâncio, suas condutas são sim comparadas ao de “um ser enfezado”; mas era necessário que o narrador trouxesse essas dualidades para demonstrar que diante dos medos, angústias, orgulho e do ciúme, haveria também a possibilidade de um Venâncio mais compadecido. Assim como notamos diante da cena em que o narrador nos apresenta seu José acamado. O encontro de Venâncio com o pai moribundo e a busca deles por um provável perdão, gerou-nos reflexões acerca dos julgamentos e da justiça pelas próprias mãos.

Se entre Lucy e Dalva existia alguma rivalidade, a mais contundente, com certeza, estava representada na prostituta. Todas as vezes que Dalva tinha que peregrinar e fazer sua *via crucis*, Lucy reverberava em Dalva todo ódio e inveja que permeavam seu coração. Contudo, a partir das posturas de Lucy, compreendemos que as perseguições, nada mais eram que a busca dela por ela mesma, na verdade, o que Lucy objetivava, era encontrar o *Eu*, que há muito ela teria perdido.

Portanto, ao analisarmos o romance *Tudo é rio*, de Carla Madeira, refletimos que diante da violência, os indivíduos podem se tornarem piores, mas também, podem apresentar melhoras; que o romance não está arraigado somente na cena da violência e do ciúme exacerbado do personagem Venâncio, mas pelo contrário, ele é um exemplo salutar de que a teoria do desejo mediado segue na atualidade; por fim, que o desfecho do romance comprova-

nos que haveria, na conduta da personagem Dalva, um exemplo para se refletir: que as rivalidades miméticas teriam uma trégua, caso a humanidade tendesse a copiar as atitudes divinas, como o perdão.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO BASYLIO DA COSTA, S. R. O DISCURSO CONSTITUINTE E SUAS IMPLICAÇÕES. **Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 1, p. e2944, 2008. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2944>. Acesso em: 17 mar. 2024.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução e notas Ítalo Eugenio Mauro. Editora 34. São Paulo. 1998.

ALVES, Liane. Felicidade Sim. **Vida Simples: para quem quer viver mais e melhor**, São Paulo, volume do exemplar, Edição 45, p. 30-37, setembro, 2006.

ANTONIO Candido defendia a literatura como direito humano básico. No dia em que a Declaração Universal dos Direitos Humanos completa 70 anos, programa Universo Literário apresentou análise das discussões propostas por Candido. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/antonio-candido-defendia-a-literatura-como-direito-humano-basico#:~:text=No%20dia%20em%20que%20a,das%20discuss%C3%B5es%20propostas%20por%20Candido&text=Seria%20a%20literatura%20um%20direito,a%20essa%20quest%C3%A3o%20%C3%A9%20afirmativa>. Acesso em: 06 ago. 2024. Publicado em: 10 dez. 2018. Atualizado em: 05 jul. 2019. Acesso em: 06 ago. 2024.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Organizador: Paulo Geiger. Rio de Janeiro. Lexikon, 2021.

AZEVEDO. Aluísio. **O Mulato**. MINISTÉRIO DA CULTURA Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro. Disponível em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/o_mulato.pdf. Acesso em: 26 jan. 2023

BARROS, Lúcia Maria Barros; AZEVEDO, Fernando. **Literatura infantil e temas difíceis: mediação e recepção**. Em Aberto, Brasília, v. 32, n. 105, p. 77-92, maio/ago. 2019.

Bstan-'dzin-rgya-mtsho, Dalai Lama XIV, 1935- **A arte da felicidade: um manual para a vida / de sua santidade o Dalai Lama e Howard C. Cutler**; tradução Waldéa Barrellos. — São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRASIL. Lei Maria da Penha: Lei nº 11.340, DE 7 DE AGOSTO DE 2006.

CAMPOS, Otávio. **Um conto: Revista Literatura. Esc #23 – Não dá mais pra Rubem Fonseca**. Disponível em: <https://revistaumconto.wordpress.com/2012/12/10/esc-23-nao-da-mais-para-rubem-fonseca/>. Acesso em 23 dez. 2023.

CARLA Madeira se tornou a autora mais lida do país falando de violência e perdão sem rodeios. **Redação GLMRM**. 10 de abril de 2022. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/notas/carla-madeira-se-tornou-a-autora-mais-lida-do-pais->

falando-de-violencia-e-perdao-sem-rodeios/#:~:text=%E2%80%9CVivemos%20em%20uma%20sociedade%20em,externos%2C%20claro%E2%80%9D%2C%20afirma. Acesso em 06 jun. 2024.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Adaptação de Marcelo Montozona. 1ed. Cotia, SP: Pé da Letra, 2018.

CRISPIM, Thais Noia; ALVES, Elis Regina Fernandes. **A reação ao patriarcado: uma análise da personagem protagonista do romance Orgulho e Preconceito de Jane Austen** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Língua Inglesa) – Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente, Universidade Federal do Amazonas, Humaitá, 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Gente Pobre**. Trad., Posfácio e notas de Fátima Bianchi. São Paulo: 192p. (Coleção Leste) 1ª Ed. 34, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. 1821-1881. **Memórias do Subsolo**. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: 34. ed. 2000. 152p.

EconoSimples. **Por Que Chernobyl ainda é tão Perigoso?** Disponível no YouTube. Acesso em 21 set. 2024.

Entrevista com René Girard. Revista CULT. Edição 134, p. 2 - 4, abril, 2009. ISSN: 977141470700700134.

Entrevista com René Girard. Revista CULT. Edição: n. 134, 2009, Abril, 68. p. 2 – 4.

Entrevista como o filósofo e estudioso da Arte, Georges Didi-Huberman ao programa CURTA! 11 anos. disponível no canal Curta. Acesso em 10 out. 2023

Estatuto da Criança e do Adolescente e normas correlatas. – 2. ed. – Brasília, DF : Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2023. 179 p.

FABRIS, Annateresa. **O debate crítico sobre o Hiper –realismo**. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 233-244, jul.-dez. 2013.

FERENCZ, Benjamin. **Palavras de despedida: 9 lições para uma vida notável**. Tradução Marcelo Schild. 1ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2021.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2022. 136 p.

FURTADO, Letícia de Souza. **A Teoria do bode expiatório, de René Girard, Aplicada à chacina de Matupá**. Artigo sinótico do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de bacharela pela Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 19 de novembro de 2013.

FLECHA, Marcelo. **De Capricórnio ao Caos**. Postado em 31 de agosto de 2019. Disponível em: <https://pequenacompanhiadeteatro.home.blog/>. Acesso em: 30 out. 2023.

Frei Gilson ao falar sobre do Tema: **“A solidão como encontro”** /programa exibido no dia

29-03-2024 pelo canal da Canção Nova.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, Violência e Melancolia**. Campinas, São Paulo. Autores Associados, 2012.

GIRARD, René. **A Crítica no Subsolo**. Tradução de Marth Gambini; revisão técnica Pedro Sette. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011a.

GIRARD, René. **Aquele por quem o escândalo vem**. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2011b.

GIRARD, René. **Dostoiévski: do duplo à unidade**. Tradução de Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2011c.

GIRARD, René. **O Sacrifício**. Tradução de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2011d.

GIRARD, René. **O Trágico e a piedade**. Tradução de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2011e.

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

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

GIRARD, René. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo**. Tradução de Martha Gambini. São Paulo; Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. **O bode expiatório**. Traduzido por Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GIRARD, René. **A voz desconhecida do real: Uma Teoria dos Mitos Arcaicos e Modernos**. Tradução de Felipe Duarte. Instituto Piaget. Lisboa, 2002.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. Tradução Martha Conceição Gambini. Revisão técnica Edgar de Assis Carvalho. São Paulo. ed. Universidade Estadual Paulista. 1990.

GODOY, Dr. Pe. Edvilson de. **Enfoques do pensamento de René Girard**. Revista de Cultura Teológica, v. 20, n. 80, out/dez 2012.

GOLSAN, Richard J. **Mito e Teoria Mimética: Introdução ao pensamento girardiano**. Tradução de Hugo Langone. São Paulo. É Realização, 2014.

GOMES, Renato Lazaro Leal. **Resenha de “Tudo é rio”, de Carla Madeira**. Revista ao pé da letra. V.23, N.1. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

GOMES, Renato Cordeiro. “Por um realismo brutal e cruel”. IN.: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. **Novos Realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GUIMARÃES, Bernardo. **A Escrava Isaura**. Barueri. São Paulo. Pé da Letra, 2020.

History 2. **Poeira radioativa**. Disponível no YouTube. Acesso em 05 ago. 2024.

HUMBERMAN, Georges Didi-. **Incertezas Críticas**. Programa exibido pelo programa Curta!11anos. 091123.

JUNGES, Márcia. A presença de Deus nas obras de Dostoiévski: Autor russo traz na essência de seus escritos uma mescla da figura divina e do Mal em enredos que perscrutam a alma humana. IN: **O sacrifício e a violência na contemporaneidade Um debate à luz da obra de René Girard**. São Leopoldo-RS. Revista do Instituto Humanitas Unisinos Nº 479 | Ano XV 21/12/2015 I S S N 1 9 8 1 - 8 7 6 9 (impresso) I S S N 1 9 8 1 - 8 7 9 3 (online), p.16-20.

JUNGES, Márcia. Tradução de Benno Dischinger. A teoria apocalíptica de Girard: Mundialização dos medos e temores é sinal de crises miméticas, aponta Stéphane Vinolo. Teoria do desejo mimético é, “infelizmente”, muito atual. Edição 393/21 de maio de 2012 . **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. Disponível em <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao393.pdf>. Acesso em: 27 out. 2024.p.15-19

KIRWAN, Michael. **Teoria mimética: Conceitos fundamentais**. Tradução de Ana Lúcia Costa. São Paulo: É Realizações, 2004.

LANCE, Daniel. **Além do desejo. Literatura, sexualidades e ética**. Tradução de Margaritta M. Garcia. São Paulo: É Realizações, 2011.

Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Lei nº 9.394/96.

LEITE, Gisele. **Reflexões sobre o conceito de felicidade para sociedade contemporânea**. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/reflexoes-sobre-o-conceito-de-felicidade-para-sociedade-contemporanea/121943877>. Acesso em: 27 fev. 2024.

Letícia Malard. especial para o Estado de Minas Gerais estado em 29/05/2020 04:00 / atualizado em 29/05/2020 08:46. Fortaleza feminina: uma reflexão sobre a representação da mulher na literatura brasileira: Reflexão parte da leitura de A natureza da mordida, de Carla Madeira. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/05/29/interna_pensar,1151687/uma-reflexao-sobre-a-representacao-da-mulher-na-literatura.shtml. Acesso em: 08 set. 2024

LIBARDI, Guilherme Barbacovi; PACHECO, Jenie Kiszewski. **E então eles Viveram Felizes para sempre-Um estudo sobre a significação da Felicidade na classe “Batalhadora” e suas Relações co o Happy End Hollywoodiano**. Escola Superior de Propaganda e Marketing. Porto Alegre, RS. 2014.

LIMA, Sabrina Silva de; MATOS, Pedro Lucas Ferreira; CAVALCANTE, Gercina A. M. **Sistema Penitenciário: Ressocialização do preso no Brasil e a atuação do Estado no combate a reincidência criminal**. Artigo apresentado à Universidade Potiguar, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Bacharel em Direito, 2023.

LOVELACE, Amanda. **A princesa salva a si mesma neste livro** / Amanda Lovelace ; tradução de Izabel Aleixo. – Rio de Janeiro : LeYa, 2017.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MACHADO, Juliano. **Pesquisa aponta aumento de violência contra a mulher no Brasil em 2022 e integrantes do Comitê de Equidade comentam os números**. Publicada em 10 de mar. 2023. Disponível em <https://www.trt4.jus.br/portais/trt4/modulos/noticias/546409>. Acesso em 23 dez. 2023

MADEIRA, Carla. **Tudo é rio**. 16^a. ed. Rio de janeiro: Record, 2023.

MADEIRA, Carla. **Véspera** 10^a.ed. Rio de janeiro: Record, 2023.

MADEIRA, Carla. **A Natureza da Mordida**. 3^a ed. Rio de Janeiro. Record, 2023.

MADEIRA, Carla. **Carla Madeira em entrevista fala sobre o capítulo Dor**. Programa Provoca. 06 de dez. 2022. Disponível em <https://www.google.com/search?q=carla+madeira+em+entrevista+fala+sobre+o+capitulo+Dor>. Acesso em 25 jul. 23

MAGALHÃE, Márcia Junges e Thamiris. Tradução Vanise Dresch. **Girard e o desvelamento da ilusão mimética**. Edição 394 | 28 de mai. 2012. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4476-daniel-lance>. Acesso em 08 jun. 24

Mal-estar na literatura brasileira contemporânea G CHRISTIAN INGO LENZ DUNKER I 10.1590/s0103-40142017.3191015 ESTUDOS AVANÇADOS 31 (91), 2017.

MANSON, Mark. **A Sutil Arte de Ligar o Foda-se: Uma estratégia Inusitada para uma vida melhor**. Tradução de Joana Faro. Edição Digital, 2017

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. **Novos Realismos**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2012.

MARQUES, Fabrício. **Carla Madeira e o caminho do Best-seller: Como a publicitária Carla Madeira se tornou uma das escritoras mais lidas do país**. Ed.196. jan.2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-caminho-do-best-seller/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MEDEIROS, Márcia Maria de; ZIMMERMANN, Tânia Regina. **VIOLÊNCIA, CORPO SUPLICIADO E RELAÇÕES DE GÊNERO NO ROMANCE ESCRAVA ISAURA DE**

BERNARDO GUIMARÃES REVELLI – REVISTA DE EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E LITERATURA DE INHUMAS ISSN: 1984-6576 – v. 6 n.1 Março 2014 p. 24-35 Inhumas/Goiás Brasil

MELO, Patrícia. **O matador**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. Recurso digital.

MELLONE, Maurício. **Tudo é rio: livro de Carla Madeira revela inusitado triângulo amoroso**. Postado em 15 de out. de 2022. Disponível em <https://favodomellone.com.br/tudo-e-rio-livro-de-carla-madeira-revela-inusitado-triangulo-amoroso/> Acesso em 24 jun. 2024

MESSA, Fábio. **O Gozo Estético do Crime: Dicção Homicida na Ficção Contemporânea**. Tubarão: Ed. Unisul, 2008.

MIGUEL, Maiara Rúbia. **O ressentimento e o sagrado em René Girard**. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF / Selo Estudos de Religião, 2023.

MIRANDA, W. “Deleuze: A Ferida Ontológica da Literatura. In: Quevedo, Rafael Campos; Miranda, Wandelson Silva de. (orgs). **Trechos de um Diálogo Demorado: Ensaios sobre Literatura e Filosofia**. São Luís: EDUFMA, 2016.

MOREIRA, Anamaria *et.al.* **O MATADOR, DE PATRÍCIA MELO, E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA, O HOMEM DO ANO: A FORMAÇÃO IDENTITÁRIA DE UM ASSASSINO**. Disc. Scientia. Série: Artes, Letras e Comunicação, S. Maria, v. 9, n. 1, p. 79-91, 2008. 79 ISSN 1676-5001.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. “Sartre: a liberdade sem desculpas”. IN.: LIMONGI, Maria Isabel de Magalhães Papaterra (et. al). Organização e prefácio Vinícius de Figueiredo. **Seis filósofos na sala de aula**. São Paulo. Berlendis & Vertecchia, 2006.

NUNES, A. M. . (2022). **Anselmo, Camila e Lotário: a Relação Conjugal e a Infidelidade**. *Porto Das Letras*, 8(Especial), 67–79. <https://doi.org/10.20873-ne-amn>

PALMA, Moacir Dalla. **Discurso Literário: Linguagem intrinsecamente diferenciada ou texto institucionalmente determinado?** Terra Roxa e outras terras. *Revista de Estudos Literários*. Vol.9 (2007) -1-124. INSS 1678-2054.

PINHONI, Marina; VELASCO, Clara; GALLO, Ricardo. **Monitor da Violência: assassinatos caem 3,4% no primeiro semestre de 2023 no Brasil**. Postado em 17 de ago. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2023/08/17/monitor-da-violencia-assassinatos-caem-34percent-no-primeiro-semester-de-2023-no-brasil.ghtml>. Acesso em 23 dez. 2023.

PITA, António Pedro. “O Neo- realismo entre a realidade e o real”. IN.: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. **Novos Realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PRAXEDES, Maria Fernandes de Andrade. **VIOLÊNCIA E MARGINALIDADE NA OBRA DE PATRÍCIA MELO**. Tese apresentada ao Programa de Pósgraduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras. Pau dos Ferros, 2020.

REGO, Jefferson Silva do. **LITERATURA E HUMANIZAÇÃO EM ANTONIO CANDIDO**. Goiânia, v. 10, n. 2, p. 61-68, jul./dez. 2020 | eISSN 2237-4957.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Revista pelo autor. Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, Claudia Santiago. **Escravas do desejo. Estratégias de liberdade e sobrevivência na sociedade escravista**. XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios 27 a 31 de julho de 2015. Florianópolis-SC.

SANTOS, Francisco José Costa dos. **Procedimento de Abertura e fechamento de tópicos na interação em sala de aula**. Dissertação apresentada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte. Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem. RN, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre Quatro Paredes**. Editor VICTOR CIVITA .1977

SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. Tradutora: Rita Correia Guedes Fonte: L'Existentialisme est un Humanisme, Les Éditions Nagel, Paris, 1970

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro. Ed.Civilização Brasileira, 2009.

TATSCH, Constança. **Filósofo e escritor René Dentz analisa o que é preciso para perdoar e o que ganhamos com esse processo, muitas vezes longo, tanto individual quanto coletivamente**. São Paulo. 08/06/2023. Atualizado a 9 meses. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/bem-estar/noticia/2023/06/ninguem-e-obrigado-a-perdoar-o-perdao-e- apenas-uma-possibilidade-diz-psicanalista.gh.html> Acesso em: 29 mar. 2024.

VÁSSINA, Elena. A presença de Deus nas obras de Dostoiévski. Entrevista concedida a Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Márcia Junges. O sacrifício e a violência na contemporaneidade: Um debate à luz da obra de René Girard. São Leopoldo-RS, Nº 479, p. 16-20. Dez. 2015.

V. CBKLOVSKI. **A Arte como Procedimento**. 2017

VINOLO, Stéphane. **René Girard: do mimetismo à hominização**. Tradução Rosane Pereira e Bruna Beffart. Ed.Realizações. São Paulo. 2012

WACHOWICZ, Tereza Cristina. **Análise linguística nos gêneros textuais**. São Paulo. Saraiva. 2012.

YOUNG, William P. A Cabana. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. 236 p.

<https://www.otempo.com.br/entretenimento/2024/7/17/carla-madeira-prepara-novo-romance-em-meio-a-premios-e-adaptacao>. Acesso em 07 set. 2024

<https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2024/05/tudo-e-rio-de-carla-madeira-e-eleito-livro-do-ano-em-portugal.ghtml>. Acesso em: 07 set. 2024.

<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2024/09/voce-sabia-que-a-america-latina-possui-um-acordo-sobre-armas-nucleares-conheca-o-tratado-de-tlatelolco>. Acesso em 26 set. 2024