

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Dan Josua

Contos de Ausência – uma leitura freudiana para os *Contos Novos*.

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

SÃO PAULO

2014

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Dan Josua

Contos de Ausência – uma leitura freudiana para os *Contos Novos*.

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Psicologia Clínica (Área de Concentração: Tratamento e Prevenção), sob a orientação do Prof. Dr. Luís Claudio Mendonça Figueiredo.

SÃO PAULO

2014

BANCA EXAMINADORA

Dedicatória

*À Dri. À essa linha
do tempo.*

Agradecimentos:

É preciso começar pela origem de tudo: agradeço aos meus pais. Pela estranha decisão de ter um quarto filho temporão; mas principalmente por nunca me deixarem em dúvida o quanto eu era amado. Eu até tentei ser psicanalista pra ver se encontrava mais defeitos, mas não deu: vocês são os melhores pais que eu já tive. Tão bons que eu nunca nem quis provar outros (exceto um breve período na infância, mas a Tia Bete era covardia). Não sei falar sério desse tipo de coisa, mas obrigado, amo vocês. Vocês são, enquanto casal e enquanto pessoas, o melhor exemplo de que vale a pena crescer, de que vale a pena casar, de que vale a pena amar.

Agradeço às minhas irmãs, Lili e Adriana (Katalan), por me mostrarem os polos opostos do mundo. Sem vocês – o Yin e Yang Josua – crescer nessa casa teria sido impossível. Com vocês eu pude ter uma mãe-irmã, que ainda hoje me colocaria para ninar se fosse preciso. E a irmã-irmã, que me ensinou a tomar susto e rir (depois de anos de treino). Por isso, obrigado! [que em relação ao mestrado vocês não fizeram muita coisa].

Ao meu irmão mais velho. Meu ídolo, meu herói – quem eu sempre quis ser quando crescesse. Meu melhor amigo; o irmão que eu escolheria ter tido, se o sangue já não tivesse tomado a decisão por mim. O cara que me condenou a amar os livros – por isso, não sei se posso te perdoar. A primeira pessoa com quem eu pude ser eu mesmo.

Agradeço ao meu primo, Felipe. O cara que me ensinou o humor bonachão que eu hoje pratico. Meu companheiro de balada (que???). Talvez a pessoa que mais tenha me ensinado a ser alegre.

À Dri. A revisora cuidadosa. A melhor amiga. A mulher perfeita. O amor da minha vida. Enquanto estivermos juntos, não importa o que mais aconteça (ou aconteceu), essa é a melhor vida possível. Obrigado por tudo.

Agradeço também ao Prof. Dr. Luís Claudio Figueiredo. Seus comentários e críticas me ensinaram o que significa um trabalho acadêmico.

Ao Dany Kanaan pelos comentários cuidados na banca de qualificação. Obrigado pela gentileza e pela precisão de sua fala.

À Elisa Cintra. Sem suas observações, esse trabalho teria sido muito mais imaturo. Obrigado pela honestidade e pelas duras, onde era necessário.

À Bel Kahn, que, mais do que qualquer outra pessoa, me ensinou a ser psicanalista, a pensar clinicamente e a confiar no meu potencial analítico.

A todos os outros – colegas da vida e do mestrado – que de alguma forma ajudaram na construção do presente trabalho. (não vou mencionar nomes, que se não eu esqueço alguém).

\

"things are as big as you make them -
I can fill a whole body,
a whole day of life
with worry
about a few words
on one scrap of paper;
yet, the same evening,
looking up,
can frame my fingers
to fit the sky
in my cupped hands".
Lucy Partington

Ignora-se amplamente a importância do
enquadramento. Depois de uma noite
previsivelmente insone...

Ricardo Josua Desabondono, p.17

Josua, D. (2014). Contos de Ausência – uma leitura freudiana para os *Contos Novos*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica. 92 pag. PUC-SP. Orientador Prof. Dr. Luís Claudio Mendonça Figueiredo. Área de Concentração: Tratamento e Prevenção.

RESUMO

A relação da psicanálise com a arte é antiga e vasta. Já no livro que marca o início oficial da psicanálise (i.e. *A interpretação dos sonhos*), Freud (1900) se dispõe a interpretar *Hamlet* e *Édipo Rei*. Segundo comentadores da interface da psicanálise com a cultura (Mezan, 2006; Gay, 2012), tanto a opinião de Freud, quanto a maneira como ele decidiu estudar as artes variou de um trabalho para outro. Apesar da constatação de que o percurso de Freud nas artes é repleto de oscilações e mudanças de caminho, nenhum trabalho que mapeasse a produção de Freud referente a arte (e articulasse essas oscilações) foi encontrado. O primeiro objetivo do presente trabalho foi o de preencher este espaço vazio. Isto é, acompanhar os trabalhos de Freud que versaram sobre a arte, mostrando o procedimento e o objetivo do psicanalista em cada um deles. Os trabalhos de Freud no campo das artes podem ser classificados de acordo com três objetivos diferentes: (1) interpretar o sentimento do leitor (espectador); (2) interpretar a psique do artista; e (3) interpretar o significado da obra de arte. Após realizar uma sistematização das obras freudianas ligadas às artes, se apresentou uma proposta de como o psicanalista contemporâneo pode utilizar do exemplo do pai da psicanálise para interpretar a arte. O livro escolhido para ser interpretado foi o *Contos Novos* de Mário de Andrade (1947/1997). Cada um dos contos recebeu uma interpretação própria – cada um foi, a princípio, interpretado como um universo isolado. Apenas após a interpretação de cada conto, foi apresentada uma proposta de análise que desse conta do significado do conjunto das histórias reunidas na coleção. Dessa análise, se chegou a conclusão que o elo entre esses contos está no fato de que o elemento que impulsiona a ação está sempre ausente. Por isso o presente trabalho se intitula *Contos da Ausência*.

Palavras-chave: Psicanálise; Freud; Mário de Andrade; literatura; psicanálise aplicada às artes.

Josua, D. (2014). Contos de Ausência – uma leitura freudiana para os *Contos Novos*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica. 92 pag. PUC-SP. Orientador Prof. Dr. Luís Claudio Mendonça Figueiredo. Área de Concentração: Tratamento e Prevenção.

ABSTRACT

The relationship between psychoanalysis and the arts is both ancient and vast. In the very book that marks the official beginning of psychoanalysis (i.e, *The Interpretation of Dream*), Freud proposed interpretations of *Hamlet* and *Oedipus Rex*. Some researchers (Mezan, 2006; Gay, 2012) point that Freud's opinion of the arts, and the fashion he decided to study them, oscillated throughout his work. Even though it is commonly accepted that Freud's papers on the arts follow such changes, it was not possible to find any work that has made a comprehensive map of Freud's trajectory on the matter. Fulfilling this gap is the first objective of this dissertation. To accomplish this, all of Freud's works on the arts were studied and synthesized as to let the goals and methods of the psychoanalyst evident. Freud has had three distinct objectives on his incursions on the arts: (1) interpret the feelings of the reader (spectator); (2) interpret the *psyche* of the author; and (3) interpret the meaning of the work of art itself. After studying the work of Freud on the matter, a method for interpreting fiction as a modern psychoanalyst was proposed. The book chosen to put such hypothesis to test was *Contos Novos* by Mario de Andrade (1947/1997). Each of the book's tales was analyzed separately – each one composing its own universe. Only after each of these atomized interpretations a theory about the collection as a whole was presented. The conclusions reached in this last analysis led us to propose that the link that connects all of these tales is the absence of the object that leads the action. That is why this dissertation is called *Tales of Absence*.

Keywords: Psychoanalysis; Freud; Mario de Andrade; literature; psychoanalysis applied to the arts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1. FREUD E A ARTE.....	5
Prefácio.....	5
Os Escritores Criativos e o Devaneio.....	6
O Percurso de Freud no Campo das Artes (em ordem cronológica).....	9
CAPÍTULO 2. A PONTE.....	24
CAPÍTULO 3. OS CONTOS NOVOS.....	27
Apresentação dos <i>Contos Novos</i>	27
Vestida de Preto – ou o amor ao livro.....	31
O Ladrão – ou a união dada pelo inimigo.....	36
O Primeiro de Maio – ou revolução realista.....	39
Atrás da Catedral do Ruão – ou paródia freudiana.....	44
O Poço – ou vitória da natureza.....	48
O Peru de Natal – ou a batalha dos totens.....	53
Frederico Paciência – ou a insensibilidade de Juca.....	56
Nelson – ou espiar o buraco da fechadura.....	66
Tempo da Camisolinha – ou o tempo perdido.....	69
Contos Novos – que unidade é possível?.....	75
REFERÊNCIAS.....	79

INTRODUÇÃO

A relação da psicanálise com a arte¹ é antiga e vasta. Já no livro que marca o início oficial da psicanálise², Freud se dispõe a interpretar *Hamlet* e *Édipo Rei*. Em 1904, dedica um artigo importante à análise de um único livro de ficção³. Mesmo mais tarde, em 1928⁴, aos 68 anos de idade, dedica um artigo a Dostoievski. A série de interpretações e análises freudianas são, ainda, intercaladas a ensaios sobre o escritor criativo⁵, ou a trabalhos sobre problemas frequentes na literatura e na mitologia⁶.

A arte (em especial a literatura) não apenas atravessa a obra freudiana, como a atravessa em diferentes pontos e com diferentes perspectivas. Mezan (2006) chega a afirmar que a posição de Freud frente a arte é ambígua. Segundo Mezan, a arte enquanto instituição genérica é descrita por Freud como uma máscara para a realidade, que substitui a verdade por um ganho imediato de prazer; mas as obras que exercem grande poder sobre Freud (em especial as de Sófocles, Shakespeare e Goethe) são objeto de fascínio e de retornos recorrentes.

Segundo comentadores da interface da psicanálise com a cultura (MEZAN, 2006; GAY, 2012), tanto a opinião de Freud, quanto a maneira como ele decidiu estudar esses objetos – o elemento em que decidiu focar suas atenções – variou de um trabalho para outro. Apesar da constatação de que o percurso de Freud nas artes é repleto de oscilações e mudanças de caminho (MEZAN, 2006; GAY, 2012), nenhum trabalho que mapeasse a produção de Freud referente a arte (e articulasse essas oscilações) foi encontrado. Mais ainda, não se pôde achar trabalhos que, ao produzir esse mapeamento, classificassem os textos freudianos sobre a arte de acordo com seus objetivos na interpretação da obra de arte, de modo a produzir um retrato simplificado do percurso freudiano na área.

Este é o primeiro objetivo do presente trabalho. Isto é, acompanhar os trabalhos de Freud que versaram sobre a arte, mostrando o procedimento e o objetivo do psicanalista em cada um deles. O que se pôde observar desse universo é que Freud

¹ O termo “arte” será utilizado nesse trabalho em sua acepção mais genérica: a palavra que reúne as sete artes.

² A interpretação dos sonhos (FREUD, 1900).

³ Delírios e Sonhos na "Gradiva" de Jensen (FREUD, 1907).

⁴ Dostoievski e o parricídio (FREUD, 1928).

⁵ Escritores Criativos e Devaneio (FREUD, 1908).

⁶ O Tema da escolha do Cofrinho (FREUD, 1913).

produziu trabalhos de naturezas muito diferentes, mas que podem ser classificados de acordo com três objetivos diferentes: (1) interpretar o sentimento do leitor; (2) interpretar a psique do artista; e (3) interpretar o significado da obra de arte. Tais constatações serão mais bem explicadas posteriormente.

Algumas questões que parecem importantes para a psicanálise mais recente (referentes à interpretação das artes) não foram discutidas por Freud em sua obra sobre a interpretação de obras de arte – mas merecem alguns breves comentários. Em especial, é marcante a ausência de uma discussão a cerca do uso da transferência (ou contratransferência) na psicanálise das artes, mesmo que Freud tenha acentuado a questão na técnica analítica (como por exemplo, no texto *A dinâmica da transferência* [FREUD, 1912]). A questão é marcante por que o objeto da interpretação vai mudar dependendo do uso da transferência que se defenda.

Green (1999), por exemplo, propõe a interpretação da transferência do autor com o texto. Nas palavras do autor:

A interpretação do texto passa a ser a interpretação que o analista deve fornecer sobre o texto, mas, na verdade, trata-se da sua própria interpretação quanto aos efeitos dos textos em seu inconsciente (GREEN, 1999 p. 144).

Ou seja, para Green (1999), a interpretação de uma obra literária confunde-se, necessariamente, com a interpretação da transferência do psicanalista-leitor com a obra. No extremo, o entendimento de Green (1999) permite que uma interpretação literária se dedique tanto à análise do inconsciente do leitor quanto à interpretação do texto em si. Já os procedimentos utilizados por outros autores vinculados a psicanálise na interpretação das artes, como Goldgrub (2006), Gay (2010b) e Willemart (1995), abrem precedentes para uma visão oposta a de Green (1999). Na visão desses autores, as impressões do leitor não devem ser consideradas na interpretação psicanalítica de uma obra de arte..

Freud não assume, em nenhum dos textos em que trabalha a arte⁷, uma posição explícita quanto ao uso da transferência na análise literária; dessa forma, é difícil precisar qual seria, exatamente, o seu posicionamento sobre o assunto. Mesmo

⁷ Trabalhados no capítulo 1.

assim, quando se observa o comportamento de Freud ao analisar as artes, pode-se conjecturar algumas conclusões sobre o uso da transferência na psicanálise de uma obra de arte. Em *O Moisés de Michelangelo*⁸, por exemplo, Freud (1914) admite que a estátua mobiliza diversos sentimentos nele; a análise que faz da estátua, entretanto, não menciona dados autobiográficos que pudessem ligar esse sentimento às conclusões a que Freud chega em sua interpretação. Segundo Gay (2012), acompanhar a biografia de Freud torna possível traçar diversos paralelos entre a vida do autor naquele período e as conclusões que ele traça sobre a estátua de Michelangelo. Freud, entretanto, não é explícito em seu texto em relação aos paralelos entre a sua vida e a análise que faz da obra, pelo contrário, tenta mascarar ao máximo essas ligações – como por exemplo, ao publicar o trabalho sob pseudônimo. Por essa razão, parece razoável supor que Freud, mesmo que reconhecesse o papel da transferência, não recomendaria que o inconsciente do leitor fosse objeto da análise de uma obra arte.

Com base na forma como Freud interpretou a arte no decorrer de sua obra, decidiu-se realizar a interpretação de uma obra de arte reconhecendo a transferência como balizadora dos resultados, mas não a utilizando como objeto de estudo. Isto é, será reconhecida a marca a transferência com uma obra de arte imprime em uma interpretação, mas a transferência não será explicitada ou analisada ao longo das leituras propostas. Após realizar uma sistematização das obras freudianas ligadas às artes (primeiro objetivo da pesquisa aqui apresentada), o presente trabalho procurará responder como o psicanalista contemporâneo pode utilizar do exemplo do pai da psicanálise para interpretar a arte. Isto é, após acompanhar as leituras psicanalíticas, procurarei explicitar como serei capaz de ler e interpretar um livro de ficção. Essa sessão do trabalho, escrita em tom mais pessoal, corresponde ao capítulo denominado “Ponte”. Esta ponte tem como objetivo realizar a ligação entre a primeira parte (a revisão dos trabalhos de Freud ligados à arte) e a terceira parte (a análise de uma obra literária) desse trabalho. Para ligar esses dois pontos, será necessário que eu me posicione como analista, isto é, que explicito o modo como eu posso traduzir o exemplo freudiano em minha prática interpretativa. A principal referência utilizada na construção dessa ponte foi a obra *O Moisés de Michelangelo* (FREUD, 1914).

⁸ Em diversos outros textos, Freud admite algo parecido. Dois exemplos: *O Inquietante* (FREUD, 1919), em que esses sentimentos são, até, o ponto de partida do texto freudiano; e *A Interpretação dos Sonhos*, em que Freud (1900) parte da ideia de que os efeitos que Hamlet tem sobre o espectador (incluindo Freud) se devem à conexão da peça com o Complexo de Édipo.

O livro escolhido para ser interpretado é um clássico, por vezes negligenciado, da literatura brasileira: *Contos Novos* de Mário de Andrade (1947). Sua interpretação será realizada a partir de uma lógica freudiana – ou melhor, a partir da maneira como pude traduzir a lógica freudiana para meu uso pessoal. Para tanto, cada um dos contos receberá uma interpretação própria – cada conto será, a princípio, interpretado como um universo isolado. Apenas após a interpretação de cada conto, será apresentada uma proposta de análise que dê conta do significado do conjunto das histórias reunidas na coleção. A análise do conjunto de *Contos Novos*, portanto, está subordinada à análise individual de cada conto.

Além do universo psicanalítico, para a confecção do presente trabalho, foi essencial que se consultasse o universo literário que versou sobre a obra de Mário de Andrade. A crítica consultada serviu para que se contextualizasse e se apresentasse os *Contos Novos*. Ainda mais importante, as outras interpretações desses contos que foram consultadas construíram um horizonte contra o qual esse trabalho pudesse se situar. Muitas vezes, o horizonte serviu como base e apoio para as análises aqui propostas; outras vezes, serviu como contraponto. Referências à crítica existente constam na grande maioria das interpretações que compõe a parte final do presente trabalho.

Em suma, o presente trabalho foi organizado da seguinte forma: em primeiro lugar, um capítulo dedicado à obra de Freud sobre as artes; depois, um trecho curto em que explico como pude me apropriar do exemplo freudiano para produzir as interpretações que compõe a última parte do trabalho; por fim, as interpretações sobre o livro de Mário de Andrade.

CAPÍTULO 1. FREUD E A ARTE.

Prefácio

O objetivo final deste trabalho – como afirmado na introdução – é o de produzir uma interpretação psicanalítica dos *Contos Novos* de Mário de Andrade. Antes de alcançarmos tal obra literária, entretanto, é fundamental que se fundamente o significado da qualificação “psicanalítica”. A intersecção da psicanálise com as artes é ampla e heterogênea – vai dos comentários de Hamlet em *A Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900) até o *Seminário da Carta Roubada* (LACAN, 1998) e além. Não é possível falar de uma psicanálise das artes – somos obrigados a reconhecer que existem diversas (dezenas, centenas?) de maneiras da psicanálise se ligar a arte.

Por isso, no presente trabalho, optou-se por utilizar a obra de Freud sobre as artes como inspiração para a interpretação a ser realizada. No entanto, como os próximos capítulos demonstrarão, mesmo a obra freudiana é multifacetada em sua interação com as artes. As linhas que se seguem são uma tentativa de organizar essa proposta freudiana. Para tanto, em primeiro lugar, será apresentado o projeto de Freud para as artes – presente em *Os Escritores Criativos e o Devaneio* (FREUD, 1908). Em seguida, serão brevemente apresentados os principais textos em que Freud falou de algum objeto artístico, em ordem cronológica de publicação. Para cada um dos textos de Freud, serão salientados os possíveis objetivos de suas interpretações– isto é, se o objetivo principal do autor era o de (1) analisar o caráter do artista; (2) analisar os significados da obra em si; ou (3) analisar os efeitos da obra no espectador.

Após a descrição cronológica das obras de Freud relacionadas à arte, uma tabela será apresentada com o intuito de organizar as diferentes formas de interpretação utilizadas pelo psicanalista, possibilitando uma visualização mais clara das diferentes estratégias por ele utilizadas.

Os Escritores Criativos e o Devaneio.

Em *Os Escritores Criativos e o Devaneio*⁹, Freud (1908) propõe, pela primeira vez de forma sistemática, um projeto para guiar a maneira como a psicanálise deveria lidar com a literatura. O autor também discorre sobre a origem da capacidade criativa do escritor e sobre algumas características da relação entre o texto e o leitor. Por isso, o texto é paradigmático para que se organize a proposta freudiana para a relação da psicanálise com as artes e, em especial, a literatura¹⁰.

A criatividade do escritor tem, para Freud (1908), origem na brincadeira das crianças. Para Freud, o que o escritor produz no papel é o mesmo que a criança produz com seus brinquedos: em ambos os casos, é uma transmutação de fantasias para uma realidade material. Ou, mais precisamente, a produção de um material que representa uma configuração modificada (ou disfarçada) de suas fantasias. Nas palavras do autor:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança ao brincar. Ele cria um mundo de fantasias (...) o qual ele leva muito a sério ainda que o separe agudamente da realidade¹¹. (FREUD, 1908, p.144, tradução nossa)

O escritor, de certa forma, é o homem que não conseguiu abdicar do prazer oriundo do controle que a brincadeira exerce sobre a realidade. Mas, como Freud (1908) mesmo afirma,

difícilmente algo é mais difícil para um homem do que abandonar um prazer que ele já experimentou. Na verdade, nós nunca podemos abandonar nada; apenas substituímos uma coisa pela outra¹² (p. 145)

⁹ Foi utilizada, para este texto, a versão inglesa da *Standard Edition – The creative writer and day-dreaming*, o título original.

¹⁰ A literatura será considerada, ao longo deste trabalho como uma das artes.

¹¹ “*The creative writer does the same as the child at play. He creates a world of phantasy which he takes very seriously (...) while separating it sharply from reality.*”

¹² “*Hardly anything is harder for a man than to give up a pleasure which he once experienced. Actually, we can never give anything up; we only exchange one thing for another.*”

Ou seja, para Freud, todos os homens são, ao menos em parte, como o escritor criativo: todos tentam modificar o mundo da mesma maneira como uma criança usa um carretel para trabalhar a ausência de sua mãe. A diferença entre o homem comum e o artista é que o homem comum se contenta com seus simples devaneios, enquanto o artista precisa talhar e aperfeiçoar esses devaneios até que ganhem vida no papel (ou na pedra, ou na tela). A diferença entre o artista e o homem comum não é uma diferença em essência, mas em qualidade – o artista produz de maneira mais complexa e bem realizada do que todos nós produzimos em nossos devaneios .

Ao se aproximar de um texto, portanto, o leitor psicanalítico deve ter em mente que aquilo é a representação visível da fantasia de um autor. Mesmo com todas as modificações que seu engenho e sua arte produziram, o conteúdo de uma obra deve ser entendido como o testemunho final da visão do artista sobre suas fantasias. É inevitável: uma obra de arte (ou um texto psicanalítico) é um testemunho de como o artista enxerga o mundo e a si mesmo – como as fantasias (percebidas na associação livre) também o são. Testemunhos porque dizem respeito não apenas ao presente do sujeito, mas à maneira como ele vê seu passado e como gostaria de modificar seu futuro. Nas palavras de Freud:

Podemos dizer que ela [a fantasia] como que flutua entre três tempos – os três momentos do tempo que envolvem nossa ideação. O trabalho mental está conectado a uma impressão atual, uma ocasião no presente que tenha sido capaz de provocar um dos maiores desejos do sujeito. Deste ponto ela retorna para uma memória de uma experiência anterior (usualmente de infância) na qual esse desejo foi realizado; e agora uma situação direcionada ao futuro em que representa a realização desse desejo. O que se cria, então, é um devaneio ou uma fantasia que carrega consigo os traços de sua origem da ocasião que a provocou e da memória. (FREUD, 1908, pp. 147-148, tradução nossa)¹³

Em outras palavras, a fantasia é composta de um determinado passado filtrado pelas lentes do presente para que se projete um futuro. A proposta de Freud é a de que

¹³ “We may say that it [the phantasy] hovers, as it were, between three times – the three moments of times which our ideation involves. Mental work is linked to some current impression, some provoking occasion in the present which has been able to arouse one of the subject’s major wishes. From there it harks back to a memory of an earlier experience (usually an infantile one) in which this wish was fulfilled; and it now creates a situation relating to the future which represents a fulfilment of the wish. What it thus creates is a day-dream or phantasy, which carries about it traces of its origins from the occasion that provoked it and from the memory.”

o psicanalista investigue o texto literário (ou a obra artística) de maneira a tentar deduzir, da maneira como a fantasia se projetou no papel (sua face “futuro”) e das informações bibliográficas da vida do autor, os conteúdos latentes escondidos na obra. Parece que há, para Freud, nesse momento, uma verdade inconsciente para ser desenterrada da obra de arte – e o psicanalista é o estudioso mais bem equipado para essa escavação. Verdade que não diz respeito ao conteúdo da peça de arte, mas principalmente ao inconsciente do artista que a produziu.

A parte da obra freudiana referente às artes (incluindo aí a literatura), no entanto, não segue esse projeto à risca. Mesmo assim, a ideia de que há conteúdos latentes na obra, e de que o psicanalista pode descobri-los, de alguma forma se manterá. Mas a maneira como essa ideia aparece em diferentes obras de Freud pode ser bastante variada. A verdade inconsciente vai pular para diferentes atores: em alguns momentos estará no autor da obra, ou no efeito que a obra produz no espectador (leitor) e até mesmo no conceito psicanalítico desvendado pela intuição do artista. Freud utiliza, em diferentes momentos e obras, estratégias distintas.

No próximo capítulo, uma breve descrição de cada uma dessas incursões nos permitirão ter um panorama geral da produção freudiana sobre o tema – vendo os tons que a leitura do autor recebe, a depender do lugar em que ele vai procurar essa verdade inconsciente. Ao fim do panorama geral, a ser organizado cronologicamente, vou me deter na que é, para mim, a produção em que Freud alcança o resultado mais sublime: sua “leitura” do Moisés de Michelangelo.

O Percurso de Freud no Campo das Artes (em ordem cronológica).

Oito anos antes de escrever *Os Escritores Criativos e o Devaneio*, em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900) já teceu alguns comentários importantes sobre a literatura. Ao falar de sonhos típicos, mais especificamente sobre aqueles em que se sonha com a morte de um ente querido, Freud faz alguns comentários sobre *Édipo Rei*, de Sófocles, e sobre *Hamlet*, de Shakespeare. Freud não interpreta minuciosamente a peça de Sófocles, apenas nos dá uma dica sobre o sentido do fascínio em relação a ela. Para Freud (1900), as audiências permanecem mobilizadas pela vida do herói grego, pois “O Rei Édipo (...) simplesmente nos mostra a realização de todos os nossos desejos infantis” (p. 263). Ou seja, o fascínio que a peça exerce ao longo dos séculos se deve ao fato dela espelhar um elemento comum ao infantil de todos os seres humanos – isto é, o Complexo de Édipo. Em *A Interpretação dos Sonhos*, portanto, Freud vai ainda mais longe do que em *Os Escritores Criativos e o Devaneio*: em sua obra sobre os sonhos, a fantasia relatada numa obra-prima (nas peças estudadas) não apenas reflete o inconsciente do autor, mas também algum processo fundamental da fantasia e do inconsciente humano, daí seu poder perene sobre as audiências. Quer dizer que, para Freud, **o fascínio exercido pela peça de Sófocles através dos séculos está diretamente ligado à maneira como a peça reencena conteúdos da formação inconsciente de sua audiência**. O que significa que essa formação é comum a (quase) todos os homens desde de, pelo menos, a antiguidade clássica – a universalidade do Complexo de Édipo, portanto. É fundamental marcar que esse vai ser um dos usos que Freud fará da arte: um lugar privilegiado para buscar inspiração e respaldo às teses psicanalíticas.

Além dos comentários sobre *Édipo Rei*, Freud (1900) vai se dedicar à investigação de *Hamlet* – outro drama considerado por ele como uma encenação do Complexo de Édipo. Mas, além de marcar a presença de sua teoria na obra de Shakespeare (como fizera com Sófocles), Freud também vai utilizar a teoria psicanalítica para interpretar as hesitações do príncipe melancólico. Para Freud (1900), a incapacidade de Hamlet de vingar a morte de seu pai vem de que, a partir do momento em que ele vê seu progenitor morto, acaba encontrando em si mesmo os desejos que o Tio encarnou. Nas palavras de Freud (1900):

O que é, então, que o impede de cumprir a tarefa imposta pelo fantasma do pai? A resposta mais uma vez está na natureza peculiar da tarefa. Hamlet é capaz de qualquer coisa – salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e casou-se com sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalcados de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir. (p. 265)

Poucas linhas para frente, Freud afirma que se deve, a partir de sua interpretação, entender Hamlet como um histérico. Em *Hamlet*, portanto, o pai da psicanálise usa uma estratégia interpretativa ligeiramente diferente da que usou em *Édipo Rei*. O príncipe da Dinamarca, ao contrário do Rei de Tebas, é posto para deitar no divã de Freud. Não apenas a peça de Shakespeare é fonte importante para a psicanálise como, Freud acredita, a psicanálise pode resolver os enigmas da peça **ao desvendar o mecanismo psíquico que se encontra por detrás da caracterização do personagem** (no caso, Hamlet).

Freud também parte para a biografia de Shakespeare para dar sustentação a sua proposta – atuando em conformidade com o projeto que estabeleceu para a psicanálise das artes em 1908 (in. *Os Escritores Criativos e o Devaneio*), isto é, interpretar não apenas o texto a partir de seu autor, mas também o autor a partir do texto. A brevidade desse comentário e as ressalvas feitas em sua conclusão (e em notas de rodapé ao longo dos anos) dão a impressão de que essa não era uma parte importante da interpretação de Hamlet. Por isso, neste trabalho, vamos privilegiar o acento sobre as outras duas facetas dessa leitura: a psicanálise do protagonista (colocar o personagem no divã) e o reconhecimento da tese psicanalítica na obra de arte.

Cinco anos depois, em *Psychopatic Characters on the Stage* (traduzido usualmente como *Personagens Psicopáticos no Palco*) Freud (1905) faz novas análises de Shakespeare. Nestas, ele se detém um pouco mais na relação entre o temperamento de Hamlet e o efeito que esse temperamento produz no espectador – especialmente a possibilidade de identificação quando o espectador testemunha o nascimento da neurose no príncipe. O conteúdo dos comentários sobre o temperamento do príncipe permanece aquele descrito em *A Interpretação dos Sonhos*.

No ano seguinte, em 1906, Freud escreve *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*, seu o primeiro artigo dedicado inteiramente a uma obra de arte. O livro foi uma indicação de Jung e o interesse de Freud pela obra foi, ao menos em parte, graças a essa indicação (JONES, 1989) – é possível imaginar que o trabalho sobre o livro de Jensen tenha sido, inclusive, uma maneira para Freud se aproximar de Jung. Depois de terminado, Freud entregou uma cópia de seu artigo para o próprio Jensen (autor da *Gradiva*), que aprovou as interpretações propostas por Freud (GAY, 2012).

A análise do livro de Jensen não trouxe, como Freud confessa a Jung em 1910 (WILLIAM, 1993), novas ideias para a psicanálise – o que coloca o livro em uma divisão diferente da das obras de Shakespeare e Sófocles. A obra de Jensen, que possivelmente já estaria esquecida não fosse o ensaio de Freud, serviu mais como um exercício de identificação do que um aprendizado. Isto é, a leitura da *Gradiva* serviu mais para que Freud pudesse identificar suas teorias em uma obra literária do que para que pudesse aprender com ela. A obra se encaixava tão bem no modelo freudiano que mesmo uma das metáforas mais caras a Freud – o inconsciente como as ruínas da antiguidade, o psicanalista como o arqueólogo – aparece de maneira explícita no enredo da *Gradiva*.

A leitura desse livro feita por Freud se focou na análise dos sonhos da narrativa – utilizando, no protagonista, o mesmo processo de investigação que utilizava para interpretar os sonhos de seus pacientes¹⁴. Pela primeira vez, Freud vai explicitar a importância de se atentar para detalhes negligenciados do livro – o que vai ser um traço marcante e importante para a interpretação freudiana de obras de arte. O uso “equivocado” de um pronome por Jensen – “*Sentada em algum lugar no sol, Gradiva...*” (JENSEN, 1903 apud FREUD, 1906, p. 69) – é interpretado por Freud como um sinal do inconsciente. Sinal que aponta para a verdade: o sol em que Gradiva se sentava não era a estrela que nosso planeta rodeia (ali, seria quente demais para se sentar), mas o Albergue do Sol, pousada onde Zoe, a “verdadeira” Gradiva estava hospedada. Esse artigo de Freud é um artigo em que o psicanalista usa como **modelo interpretativo uma humanização do protagonista, que é submetido a uma psicanálise de forma similar àquela que se passaria se fosse um ser humano de carne e osso.**

¹⁴ Ou quase o mesmo. Como Hanold, protagonista do livro, não pode associar livremente, Freud acaba fazendo, ele próprio, as associações necessárias.

Quatro anos após a publicação da *Gradiva* – dois após a publicação de *Os Escritores Criativos* –, Freud (1910) dedica um longo ensaio a Leonardo da Vinci. O artigo sobre Leonardo difere amplamente das investidas anteriores de Freud no campo das artes. Enquanto anteriormente o foco era uma obra, no caso de Leonardo o fascínio vem da personalidade do artista e do conjunto de seu trabalho. Mesmo quando uma obra importante foi analisada (como a *Mona Lisa* e a *Sant’Ana com a Virgem e o Menino*) o foco permaneceu na figura de Leonardo.

O texto de Freud está dividido em seis partes. A grosso modo, podemos dizer que a primeira enfoca a genialidade de da Vinci. Nessa parte, Freud (1910) traça o panorama da genialidade de Leonardo, sua infância e seu contexto. Não faz, até esse ponto, grandes incursões interpretativas e usa biografias de Leonardo para construir seu texto. Na segunda parte, Freud (1910) introduz uma recordação de infância registrada por Leonardo em um de seus cadernos. A edição alemã da biografia de Leonardo, lida por Freud, traduziu a palavra italiana para *milhafre* como sendo *abutre*¹⁵. Parte da interpretação de Freud, portanto, vai se basear na especificidade de o pássaro ser um abutre – o pássaro ligado à fecundação pelo vento no Egito antigo. Caso tivesse usado a tradução correta, milhafre, Freud não poderia chegar – pelo caminho que percorreu¹⁶ – às mesmas conclusões. Entretanto, nesse texto freudiano, parece mais importante a articulação de alguns conceitos psicanalíticos fundamentais do que, propriamente, as “descobertas” sobre a sexualidade de Leonardo da Vinci. Há, por exemplo, a discussão do significado simbólico da mãe fálica – e uma discussão sobre os efeitos que essa mãe pode ter sobre o filho. Essa segunda parte do texto freudiano, pois, está dedicada à interpretação dessa recordação de infância nos moldes da interpretação de uma fantasia ou de um sonho. A terceira parte amplia e dá fundamentos para a discussão apresentada anteriormente.

Na quarta parte, Freud (1910) faz alguns comentários sobre duas obras fundamentais de Leonardo da Vinci: a *Mona Lisa* e a *Sant’Ana com a Virgem e o Menino*. Freud se debruça sobre o emblemático sorriso dessas mulheres. Para o psicanalista, o meio sorriso enigmático de Mona Lisa deve ser entendido como uma representação da memória de Leonardo do sorriso de sua mãe – a camponesa ausente

¹⁵ James Strachey, editor das obras completas de Freud em inglês, aponta para esse erro da tradução utilizada por Freud. O tradutor brasileiro, Paulo César de Souza, também o sinaliza.

¹⁶ É possível que Freud chegasse por outro caminho à mesma interpretação. Quer dizer, é difícil imaginar que o psicanalista pudesse evitar falar da mãe fálica e de sua influência na vida de Leonardo da Vinci.

que deixou que ele fosse criado pelo pai e a esposa. O fato do pintor ter retratado a Virgem e a Sant'Ana como tendo idades semelhantes – geralmente, elas são retratadas como uma jovem e uma idosa, respectivamente – também é justificado a partir da biografia do artista. Para Freud, as duas mulheres representam as duas mães de Leonardo, por isso são apresentadas com idades parecidas. A quinta parte do texto de Freud discorre sobre um “ato falho” que Leonardo da Vinci teria cometido ao anotar o momento da morte de seu pai. Esse deslize – ter escrito o horário da morte do pai duas vezes, quando apenas uma era necessária – é material suficiente para que Freud possa deduzir muito da relação do artista com o progenitor: o abandono do pai, em seus primeiros anos de vida, levou Leonardo a se fixar em suas investigações sobre a sexualidade humana – comportamento que se repetiu como compulsão em aprender, ao longo da vida do renascentista.

Mais do que discutir o teor das interpretações freudianas, o pequeno resumo de cinco das seis partes do texto de Freud (1910), exposto acima, serve para que possamos compreender os tipos de leituras que Freud faz da arte. Com o resumo, fica evidente que o objetivo do psicanalista não é desvendar uma obra – ou mesmo A obra – mas sim o artista. Leonardo, em suas múltiplas capacidades, em sua aparente abstinência sexual e sua homossexualidade recalcada, intriga Freud. Por isso, esse trabalho é, acima de tudo, **uma investigação psicológica de um artista** a partir de depoimentos deixados por Leonardo e seus dados biográficos.

Finalmente, na sexta e última parte, Freud discute um pouco as implicações da interpretação psicanalítica em trabalhos como essa análise da vida de da Vinci. Para Freud, é fundamental não cair no equívoco de achar que se pode diminuir um grande homem ao se apontar suas imperfeições, sua proximidade com o “doente de nervos”. Pelo contrário, o que a psicanálise traz a mesa é que os atos doentios do neurótico estão presentes em todos nós – o que separa a saúde da doença é a frequência e intensidade com que esses atos se impõe ao sujeito. Em resumo, Freud se dá a licença de colocar um dos homens que mais admira sob o crivo de sua ciência – não para fazer-lhe uma investigação patológica, mas para poder amá-lo com mais propriedade¹⁷.

¹⁷ Faço referência a uma passagem do *Tratado da Pintura*, de Leonardo, como citado por Freud (1910) “... ‘o grande amor nasce do grande conhecimento da coisa que se ama, e se tu não a conheceres, não poderás amá-la, ou apenas muito pouco’” (p. 131). Poucas linhas abaixo, Freud discorda dessa afirmação de Leonardo – mas seu texto e sua postura frente as obras que o encantam parecem, muitas vezes, dar a razão a Leonardo.

Três anos depois, em 1913, Freud (1913a) se dedica a solucionar um problema posto pela literatura: a escolha dos cofrinhos¹⁸. O tema aparece para Freud a partir de duas peças de Shakespeare – *O Mercador de Veneza* e *Rei Lear*. Pela primeira vez, o centro da questão não é um artista ou uma obra em específico, mas um tema que se repete ao longo de diferentes obras de vários autores. O tema é o da escolha entre três mulheres – ou três recipientes, seu substituto simbólico – e, invariavelmente, a última delas (ou o último recipiente) é a privilegiada, a escolha correta. Para explicar o efeito dessa alegoria no espectador (ou leitor), Freud recorre à temas clássicos e à mitologia para compor as relações que ligam a terceira mulher à morte. Primeiro, por meio de contos de fadas e outras narrativas mais primitivas, ele alcança uma característica comum às terceiras mulheres: a mudez. Depois, ligando essa mudez a uma espécie de burrice e essa burrice à morte, pode, finalmente, terminar sua conexão.

Tendo feito isso, Freud (1913a) pode finalmente retornar a *Rei Lear* e *O mercador de Veneza* não recebe mais atenção. Nesse ponto, usando de suas conclusões, Freud explica por que a cena final da peça exerce tanto fascínio. Suas palavras merecem ser citadas:

Mas Lear é não apenas um velho; é também um moribundo. A peculiar premissa da partilha da herança perde assim a estranheza. Mas esse homem fadado a morrer não quer a renunciar o amor da mulher; ele quer ouvir o quanto é amado. Recordemos a perturbadora cena final, um dos pontos culminantes da tragédia no teatro moderno. Lear traz o corpo de Cordélia nos braços. Cordélia é a morte. Se invertermos a situação, fica claro, inteligível e familiar. É a deusa da morte que leva do campo de batalha o homem que morreu, como a Valquíria na mitologia alemã. A perene sabedoria, na indumentária do mito antiquíssimo, aconselha ao homem idoso que renuncie o amor e escolha a morte, reconciliando com a necessidade de morrer. (FREUD, 1913 pp. 315-316)

Se é possível se perder um pouco nos comentários arqueológicos que estabelecem a relação de igualdade entre a terceira mulher e a morte, todo o esforço vale a pena quando se alcança esse trecho. Freud utiliza de mitologia, arqueologia e

¹⁸ O título da tradução de Strachey para esse trabalho é *The three caskets*. A edição da Imago traduziu o trabalho como *O tema dos três escrínios*. A tradução brasileira mais recente, de Paulo César de Souza, traduziu o termo mais próximo do alemão: *A escolha dos 3 cofrinhos*. Para a produção deste texto foi utilizada a tradução de Paulo César de Souza – a versão de Strachey foi lida, mas não foi citada.

psicanálise para produzir sua interpretação do conto. E o mais importante é que quando se lê a última cena da peça como recontada pelo psicanalista nas linhas citadas acima, é possível reconhecer imediatamente um sentido oculto da peça se fazendo mais claro.

Em resumo, podemos dividir as análises de Freud (1913) sobre a questão dos três recipientes em duas categorias. Ao pensarmos objetivamente em seu procedimento, vemos que ele usa conhecimentos obtidos em um campo primitivo (a mitologia e os contos de fadas) para melhor interpretar uma obra de arte – no caso, *O Rei Lear*, de Shakespeare. Por outro lado, quando atentamos para como o parágrafo citado permite que se recompreenda a tragédia de Lear, veremos um procedimento sutilmente diferente. Neste, **Freud reconta a história de Lear de modo a trazer à tona a verdade que mobiliza o espectador** que assiste à peça. Depois de lermos o psicanalista, temos uma nova dimensão para Lear: ele deixa de ser o velho inocente maltratado pelas filhas e passa a ser o homem desesperado que tenta fugir do seu destino (a morte). Essa impressão final, acredito, é quase independente das teorizações anteriores e, ao mesmo tempo em que “explica” a obra de Shakespeare, deixa mistério suficiente para que o leitor seja impelido a voltar para a tragédia e aproveitá-la de novas formas.

No mesmo ano de 1913, Freud publica a interpretação que faz da estátua de Moisés (FREUD, 1913b), esculpida por Michelangelo entre os anos de 1513 e 1515. O texto não foi publicado sobre a rubrica de Freud – possivelmente porque não quisesse que outros psicanalistas soubessem do poder que a arte exercia sobre ele (GAY, 2012). É preciso anotar que esse artigo também foi escrito na época em que Freud rompia com Jung (MEZAN, 2006). Vestígios desse conflito podem ser vistos na interpretação que Freud faz da estátua e na razão do crescente fascínio que ela exerceu sobre o psicanalista durante esse período¹⁹. Afinal de contas, Freud defende que o Moisés retratado por Michelangelo é o profeta que vê o povo hebreu traindo seu Deus (o pecado do bezerro de ouro). O poder da estátua, segundo ele, é mostrar ao observador como, mesmo com toda a sua força, Moisés é capaz de se conter perante a sua própria fúria. Do mesmo jeito, Freud foi capaz de, nos anos finais de sua briga com Jung, manter certa serenidade – Freud foi controlado o suficiente para privilegiar

¹⁹ Jung abdica de seu posto como presidente da Associação Psicanalítica em 1914, mesmo ano da publicação do artigo sobre o Moisés de Michelangelo.

o desenvolvimento seguro da psicanálise, sem descarregar seus sentimentos por Jung de forma descontrolada (GAY, 2012).

A interpretação freudiana dessa estátua pode ser entendida como a projeção resultante da transferência de Freud com a obra; podemos ler o trabalho de Freud e encontrar Freud, sua vida na época da redação do texto, suas fantasias etc. Sempre é possível fazer isso – toda produção textual é o testemunho de um ser humano; o inconsciente sempre deixa suas marcas.

O mais interessante da leitura de Freud do Moisés de Michelangelo ainda é o que ele produz sobre a escultura. Freud (1913b) procede de maneira única: seu maior objetivo é desvendar o mistério que a obra causa – é a estátua, sua mensagem oculta, a principal preocupação de Freud. Assim, se Freud passa por diferentes críticos de arte antes de chegar à sua interpretação, o que impressiona é **a maneira como ele constrói uma história** (usa desenhos e lógica para tanto) **para contar os segredos escondidos no movimento congelado na representação de Moisés esculpida por Michelangelo**. Freud constrói uma interpretação que se sustenta no material da estátua, mas ainda mais importante, constrói uma interpretação que reacende o impacto gerado pela visão da estátua. Esse é o trabalho de Freud mais importante para a presente dissertação, de modo que recebe um capítulo onde será analisado em mais detalhes.

Em 1917, Freud volta mais uma vez sua atenção às artes. *Uma recordação de infância em Poesia e Verdade* (FREUD, 1917) é, em sua gênese, semelhante ao comentário sobre a vida de Leonardo da Vinci. Quer dizer, esse trabalho de 1917, como o trabalho sobre Leonardo, é fruto tanto da admiração de Freud por seu sujeito – dessa vez, Goethe – quanto de um trecho autobiográfico sobre a infância do escritor e filósofo alemão. O início da autobiografia de Goethe narra como Johan Wolfgang²⁰ joga uma de suas louças pela janela e, incentivado pelos passantes que riem de sua travessura, passa a rir e se divertir enquanto faz a louça se espatifar no chão. Ao contrário do trabalho sobre Leonardo, entretanto, o trecho da autobiografia de Goethe passa a se tornar de interesse para a análise de Freud quando um de seus pacientes relata um evento parecido. “Essa informação levou-me à tentativa de interpretar a recordação infantil de Goethe no sentido que a informação do paciente sugeria” (FREUD, 1917, p. 269).

²⁰ Primeiro e segundo nomes de Goethe.

Em seguida, Freud lista os eventos da vida do artista – e do paciente – que permitem essa transferência entre as histórias. Para Freud, tanto a ação de seu paciente quanto a do grande poeta são de natureza simbólica. Quebrar os pratos é uma maneira de atuar a raiva que os meninos – Goethe e o paciente de Freud – tinham do irmão mais novo que invadia a cena familiar. Em ambos os casos, a raiva do irmão seguida da morte do mesmo, deixa suas marcas de culpa – mas também deixa os meninos em uma relação exclusiva com a mãe (após o falecimento do “competidor”). É da força dessa relação com sua mãe e da confiança de ser o vencedor na competição com o irmão, segundo Freud (1917), que Goethe pôde adquirir o ímpeto necessário para suas grandes conquistas. *Uma recordação de infância em Poesia e Verdade* (FREUD,1917), portanto, faz uso do trecho de uma autobiografia e de relatos de casos clínicos de Freud (situados em outro tempo) para conjecturar sobre a gênese de um grande gênio. Isto é, se por um lado segue o mesmo modelo de Leonardo – **usa de relatos do gênio para pensar sua psicologia** – por outro, age de maneira inédita. Pela primeira vez, Freud é explícito no uso que faz de seus casos clínicos para interpretar a cultura²¹.

O próximo trabalho de Freud no campo das artes é *O Inquietante*, de 1919, que tem como objetivo, como o próprio título sugere, compreender a sensação do inquietante (*Unheimliche*). Para Freud (1919), existem duas maneiras de se investigar esse fenômeno:

... explorar que significado a evolução da língua depositou na palavra *unheimlich*, ou reunir tudo aquilo que, nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações, desperta em nós o sentimento do inquietante, inferindo o caráter velado do inquietante a partir do que for comum a todos os casos. (p. 331)

Ambos os caminhos levarão ao mesmo lugar. Se seguirmos o primeiro, veremos que a palavra *Unheimlich* é a composição do prefixo “Un”, que significa não, e o sufixo “heimlich”, que significa doméstico ou familiar. *Unheimlich*, portanto, é aquilo que é não-familiar (FREUD,1919). Nem tudo o que é estrangeiro, entretanto, é inquietante. Há uma especificidade para o termo “não-familiar” que o torna mais

²¹ De forma mais indireta, entretanto, Freud já havia feito algo semelhante em *A interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900).

preciso do que a simples ideia de estranheza ou de estrangeirismo. Segundo Freud (1919), afirmar que um objeto é “não-familiar” é marcar, mesmo que com um não, a existência de uma familiaridade com ele. Não se trata de uma coisa nova, mas de uma coisa que já foi conhecida e que deixou de ser familiar (foi esquecida). O *Unheimlich* (ou efeito/sensação do Inquietante) é, portanto, o reconhecimento de algum conteúdo que foi reprimido (FREUD, 1919). O que é *Unheimlich* para a consciência é conhecido para o inconsciente – o inquietante não é uma estranheza, mas o reconhecimento de algo que o sujeito tentou esquecer (recalcar).

Para compor o segundo caminho, mais longo do que o primeiro (a exposição gramatical), Freud recorre, principalmente, a um conto de E. T. A. Hoffman, *O Homem de Areia*. O conto acompanha a vida de Nathaniel desde a sua infância até a sua decadência e loucura derradeira na vida adulta. Para Freud, o marco mais importante para a identificar a sensação de Inquietante no conto é o episódio no qual a história do Homem de Areia é contada para o protagonista. O Homem de Areia, uma governanta de Nathaniel lhe conta, é uma figura amedrontadora que arranca os olhos das crianças que não se comportam. A infância de Nathaniel é marcada pelo temor a esse Homem e pela certeza de tê-lo encontrado na figura de um amigo do pai, o Sr. Coppelius. O leitor é mantido em um campo de incerteza. Será que Nathaniel delira ou se trata de um mundo fantástico, onde as nossas regras comuns não operam? Parte do efeito da narrativa, produzir o *Unheimlich* no leitor, se deve a esse campo incerto, a essa ambivalência (FREUD, 1919).

Freud (1919) reconta a história do conto em detalhes para chegar à razão do medo que o Homem de Areia causa em Nathaniel e também no leitor. Os olhos funcionam como substitutos ao pênis – o temor ao Homem de Areia é o temor ao complexo de castração. Nathaniel, logo depois de ter esse complexo trazido à tona pela história do arrancador de olhos, perde seu pai em um incêndio criminoso – ou seja, vê o desejo inerente ao complexo de castração (morte ao pai) se realizar no momento em que o complexo está em maior evidência. Não é de surpreender que o jovem Nathaniel vá produzir sintomas neuróticos sérios em sua vida adulta (FREUD, 1919). Nesse ponto, entretanto, se encerrará nossa trajetória junto à história de Nathaniel. A resolução de Freud já está clara: o inquietante ressurgiu na leitura do conto a partir da exposição do complexo de castração reencenado. Ou, se retornarmos aos termos a que chegamos na investigação etimológica de *Unheimlich*, a sensação aparece quando algo que estava recalçado (o complexo de castração) é reencenado de

forma direta na realidade (Nathaniel acredita ter encontrado o homem de areia que lhe arrancará o... olho).

O complexo de castração, contudo, não é o único conteúdo que pode fazer emergir a sensação do inquietante²² (*Unheimlichkeit*). De forma geral, pode-se dizer que:

... o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante. Nisso baseia-se boa parte do *Unheimlichkeit* inerente às práticas mágicas. O que há de infantil nelas, que também governa a vida psíquica dos neuróticos, é a excessiva ênfase na realidade psíquica, em comparação com a material, um traço que se vincula à onipotência do pensamento. (p.364)

Em resumo, o inquietante é o encontro surpreendente da fantasia com a realidade. O momento em que a realidade parece corresponder à realidade psíquica, aos desejos (onipotentes) infantis.

Freud poderia facilmente terminar sua discussão aí, mas ele retoma uma série de exemplos que podem ser usados como contraprovas para seus argumentos. Em especial, Freud (1919) se questiona sobre o paradoxo trazido pelos contos de fadas à questão do Inquietante. Por que, pergunta o psicanalista, quando vemos um personagem perder a mão em um conto de fadas, não sentimos *Unheimlich*? Essa perda de membro deveria apontar para o complexo de castração e produzir efeitos semelhantes daqueles de *O Homem de Areia*?

A conclusão a que Freud (1919) chega é a de que, para que uma ficção possa produzir no leitor a sensação de inquietude, é preciso que haja uma expectativa que o mundo relatado se comporte da mesma maneira que o concreto. Ou seja, para que o leitor possa identificar (inconscientemente) uma fantasia sua sendo escancarada de forma simbólica – e para que essa coincidência gere a sensação de *unheimlich* – é preciso que o leitor acredite que a sua lógica simbólica é a mesma a retratada no conto. Quando um mundo claramente opera segundo leis diferentes, como no caso

²² Freud (1919) faz uma pequena lista dos conteúdos que podem retornar como *inquietantes*: “com o animismo, a magia e a feitiçaria, a onipotência dos pensamentos, a relação com a morte, a repetição não intencional e o complexo de castração nós praticamente esgotamos os fatores que transformam algo amedrontador em inquietante” (p.362).

dos contos de fadas, o leitor não faz essa correspondência simbólica. É como se o ato mais sugestivo (a perda de um membro, por exemplo) não tivesse, nesse contexto, significado simbólico reconhecível.

Em *O Inquietante*, a investigação de Freud (1919) partiu de **um problema teórico e a literatura foi convocada para ajudar na sua resolução. O conto** analisado em mais detalhes serviu como **paradigma do tipo de objeto que causa a sensação estudada** – não foi analisado para que se desvendassem seus segredos, ou o do seu autor.

O último trabalho importante dedicado ao campo das artes é *Dostoievski e o Parricídio*, publicado por Freud em 1928. Esse trabalho foi publicado originalmente como a introdução de uma coleção de artigos alemães sobre *Os Irmãos Karamazov* (ROSEN, 1988). Trata-se, essencialmente, de uma investigação sobre o caráter do escritor russo semelhante àquelas feitas com as vidas de Leonardo da Vinci e Goethe. No caso de Dostoievski, mais do que nos outros casos estudados, Freud (1928) usa a obra de ficção do autor para dar sustentação à sua interpretação. Especialmente o último grande romance de Dostoievski: *Os Irmãos Karamazov*.

A primeira conclusão importante de Freud é a de que a (famosa) epilepsia de Dostoievski não é de origem orgânica; trata-se, na verdade, de uma epilepsia histérica (FREUD, 1928)²³. Segundo Freud, a primeira crise epilética de Dostoievski, ao ser informado do assassinato de seu pai, aponta para a composição histérica de seu sintoma e para o complexo de Édipo que se manifesta em sua epilepsia. Para Freud (1928), a crise epilética é uma reação de culpa frente a satisfação do desejo de parricídio. Para o pai da psicanálise, portanto, não é de se estranhar que antes dos episódios epiléticos o russo sentisse uma grande onda de prazer. O enredo, daquele que talvez seja o maior livro de Dostoievski (*Os Irmãos Karamazov*), onde cada um dos irmãos (com exceção de Aliósha) admite desejar a morte do pai, indica que o tema do parricídio ocupava os pensamentos de escritor. A admissão de seus próprios desejos, entretanto, fica ainda mais clara quando se percebe que o sintoma histérico

²³ É impossível, com os dados biográficos de Fiódor Dostoievski de que dispomos, separar com precisão uma epilepsia histérica de uma orgânica. Boa parte da crítica dirigida a esse trabalho de Freud se dirige a essa questão – em geral, se posicionando do lado de uma epilepsia orgânica (ROSEN, 1988). A discussão detalhada que Rosen (1988) faz da questão é interessante. Ao final de seu artigo, o autor (1988) defende uma constituição mista, o que estaria mais de acordo com alguns dos sintomas, mas permitiria que se mantivessem as conclusões freudianas a cerca da relação entre o caráter de Dostoievski e sua produção literária.

do autor, a epilepsia, é exportado justamente para o assassino de Fiódor Pávlovitch Karamázov²⁴.

Ao comentar o parricídio nesse texto, Freud (1928) retoma seus comentários sobre o *Édipo Rei* e sobre *Hamlet*, feitos em sua interpretação dos sonhos. Talvez seja possível sentir certa satisfação no texto de Freud quando o autor vê, ao final de sua vida, que suas principais hipóteses de 1900 ainda se sustentavam. O parricídio, completa o Freud (1928) maduro, não por acaso é o tema central de três das maiores obras de arte produzidas pela humanidade – o tema recompõe o complexo que nos define enquanto seres humanos, daí seu poder de cativar.

O interesse de Freud nesse seu último artigo sobre as artes, entretanto, não é discorrer sobre os efeitos da obra de Dostoievski no leitor. O principal objetivo do psicanalista é **desvendar a composição psicológica do autor russo**. Para tanto, Freud (1928) **usa dados biográficos de Dostoievski e informações que o autor (presumivelmente) projetou em sua obra**.

Depois de sua investigação sobre Dostoievski, Freud não produziu mais nenhum texto significativo sobre as artes²⁵. De modo que, com a exposição acima, já percorremos todos os pontos fundamentais da intersecção entre a obra freudiana e as artes. O que pudemos ver é que essa intersecção possui variadas facetas. Freud utilizou de diferentes métodos e de diferentes objetivos quando se deparou com as artes. Os negritos do texto acima são para sublinhar o método e o objetivo de cada um dos trabalhos de Freud aqui revisados. Espalhadas ao longe de um texto organizado de forma cronológica, entretanto, essas marcas acabam se diluindo. Por isso, abaixo, reorganizamos os textos de acordo com três categorias gerais:

1. O objetivo principal de Freud é entender o efeito da obra de arte no leitor.
2. O objetivo principal é entender a própria obra de arte.
3. O objetivo principal é entender o artista.

Com esses critérios foi possível que se construísse a seguinte tabela:

²⁴ Os nomes das personagens do romance usados neste trabalho obedecem aos utilizados na tradução de Paulo Bezerra, publicada pela Editora 34 (DOSTOIEVSKI, 2008).

²⁵ Talvez, apenas, uma carta ao receber o prêmio Goethe. Como nessa carta Freud apenas retomou seus trabalhos sobre Goethe e Leonardo da Vinci, ela não será analisada neste trabalho.

TABELA 1. Objetivos da Interpretação da Arte

Objetivo Principal – meio utilizado para a análise da obra de arte	Artigos de Freud			
1. Leitor	A Interpretação dos Sonhos [Édipo Rei] (1900)	Personagens Psicopáticos no Palco (1905)	O Inquietante (1919)	
2. Obra	A Interpretação dos Sonhos [Hamlet] (1900)	Gradiva (1906)	O Tema da Escolha do Cofrinho (1913a)	O Moisés de Michelangelo (1913b)
3. Artista	Uma Recordação de infância de Leonardo da Vinci (1910)	Poesia e Verdade (1917)	Dostoievski e o Parricídio (1928)	

Tabela 1.0

Os “objetivos principais”, expostos na Tabela 1, são apenas marcações pedagógicas que nos permitem visualizar uma divisão dessa parte da produção de Freud. Na Tabela 1, podemos ver que o interesse do psicanalista se dirigiu com intensidade semelhante aos três elementos de divisão propostos.

Três dos textos foram dedicados à interpretação do efeito da leitura no leitor (*O Inquietante*, *Personagens Psicopáticos no Palco* e o comentário sobre o *Édipo Rei* em *A Interpretação dos Sonhos*). Em *A Interpretação dos Sonhos* e em *Personagens Psicopáticos no Palco* (FREUD, 1900; FREUD, 1905) o objetivo do texto é explicar, a partir do exame do enredo da peça, o empuxo para a identificação do espectador com o protagonista – em ambos os casos, ancorada no Complexo de Édipo. Em *O Inquietante* (FREUD, 1919), por outro lado, a análise do efeito não é apenas pela identificação com o protagonista (ainda que esse elemento seja importante), mas pela maneira como o escritor (E.T.A Hoffman) é capaz de provocar (intencionalmente) a sensação de Inquietante no leitor.

Todos os artigos dedicados aos artistas têm uma estrutura semelhante – os dados biográficos são as principais fontes de informação para que se possa entender a pessoa por detrás do gênio. Nos três casos, a produção artística também foi utilizada – a de Goethe em menor escala.

O grupo dos artigos voltados para a obra de arte é o mais heterogêneo, especialmente no que diz respeito ao método. Em seu trabalho sobre *A Gradiva de Jensen* e em suas interpretações sobre Hamlet (In. *A Interpretação dos Sonhos*), Freud foca suas interpretações na análise do protagonista, cujo inconsciente é avaliado como se tratasse de um paciente neurótico. Já em *O Moisés de Michelângelo* (FREUD, 1914), a estátua é interpretada a partir da suposição da história que existe nas entrelinhas da pedra em que foi cravada. A leitura de *Rei Lear* segue um modelo parecido – a diferença é que o tema do trabalho de Freud (o terceiro recipiente, a mulher e a morte) serve como pano de fundo para a tradução freudiana da peça.

O modelo apresentado em *O Moisés de Michelangelo* (FREUD, 1914), alias, será utilizado como guia da interpretação de Mário de Andrade proposta neste trabalho. A maneira como esse modelo será traduzido para as minhas possibilidades analíticas e interpretativas será discutida no próximo capítulo – que fará a ponte entre o universo de Freud e o de Mário de Andrade.

CAPÍTULO 2. A PONTE

O Moisés de Michelangelo (FREUD, 1914) é, para mim, a melhor produção de Freud no campo das artes. É um trabalho pessoal sem ser biográfico, preciso sem deixar de ser criativo. Em *O Moisés de Michelangelo*, podemos perceber a preocupação de Freud com o futuro da associação psicanalítica e seu embate com Jung, mas não é aí que está a sua genialidade. Depois de lermos a interpretação de Freud da estátua, podemos enxergá-la melhor e em mais detalhes: a estátua está mais viva. Por isso a leitura de Freud é extraordinária. Os dados biográficos só aparecem na medida em que todo livro é um testemunho da vida de seu autor (ou, se formos mais freudianos, de alguma maneira, as fantasias do autor, seu passado e seu presente se imprimem nas páginas)²⁶.

O verdadeiro traço pessoal desse trabalho não se dá, portanto, pelos reflexos da vida de Freud em seu trabalho, mas porque nele Freud (1914) deixa de ser um divulgador da psicanálise e passa a praticar a sua arte. Em *O Moisés de Michelangelo*, não há necessidade que se prove nada. Há apenas uma pergunta sincera: o que essa obra que me fascina está dizendo? Esta sempre foi a pergunta que fiz para meus livros – e é a pergunta que eu gostaria de fazer para os *Contos Novos*. Aprendemos alguma coisa com a arte; o trabalho do interprete é tentar explicitar o que.

Quando pude perceber que *O Moisés de Michelangelo* de Freud (1914) me fascinava, porque essa pergunta simples permeava todas as suas linhas, pude encontrar, em outros textos dele, o mesmo espírito e aprender um pouco com cada um de seus trabalhos. A atenção aos detalhes geralmente negligenciados, e tão importante nas leituras da *Gradiva* e de *Poesia e Verdade*, por exemplo, é marca desse espírito investigativo de Freud. Mesmo a maneira como ele trata os protagonistas dos livros, como se fossem seus pacientes – prática que a princípio me deixava desconfortável –, ganha uma nova dimensão quando temos o objetivo de *O Moisés de Michelangelo* em mente. Em suma, quando buscamos saber, com Freud, qual a estrutura psíquica de Hamlet, podemos estar nos perguntando, também, qual o segredo que essa grande peça quer nos contar. *O Moisés de Michelangelo* abriu caminho para que eu soubesse

²⁶ O interesse na interpretação que liga a interpretação de Moisés como o líder que controla seus impulsos é muito interessante. Seu interesse, entretanto, recai exclusivamente naqueles que se interessam pela história da psicanálise.

o que procurar na interpretação freudiana de outros textos – que tipo de verdade me importa em uma leitura da arte.

O Moisés de Michelangelo, além de mostrar qual deveria ser o meu objetivo ao interpretar uma obra de arte (i.e, descobrir a verdade por trás da obra que a torna fascinante), permitiu também que eu descobrisse qual era o método que eu, enquanto psicanalista, poderia usar para fazer essa interpretação. A verdade da estátua de Michelangelo presente nesse trabalho do psicanalista, apenas uma das verdades que a obra comporta, só pode ser alcançada porque Freud tenta narrar a história presa no mármore. O ponto de partida, no caso, é um detalhe que ainda não havia sido analisado a contento: a posição da tábua na mão direita da estátua. Freud constrói o significado da posição da tábua recompondo os movimentos prováveis de Moisés, que explicariam tal posição. O trajeto imaginado por Freud permite que ele entenda o espírito de Moisés e sua perplexidade frente a obra. Trata-se de uma narrativa fictícia; a estátua, concretamente, sempre esteve parada na mesma posição. Mas é desse tipo de ficção que uma interpretação de arte precisa, isto é, uma ficção que se sabe ficção mas que se pauta em objetos precisos (a posição da mão e da tábua) para tentar recuperar o significado escondido de uma obra de arte.

O Moisés de Michelangelo abarca duas posições que pareceriam contraditórias, mas que refletem a particularidade da psicanálise. O trabalho de Freud (1914) é, ao mesmo tempo, o mais preciso possível e ficcional. Da mistura desses dois polos, ele explica uma verdade que repercute naqueles que olham a estátua e permite que se admire um pouco mais e melhor a obra-prima de Michelangelo.

E é esse o meu objetivo com os *Contos Novos*. Recontar as histórias da forma mais precisa que eu puder. Mas me dar um pouco de liberdade para, da precisão, reconhecer que o interprete também faz ficção²⁷. O objetivo é ajudar o leitor de *Contos Novos* a admirar um pouco mais e melhor a obra-prima de Mário de Andrade.

Ainda mais, acredito que Mário de Andrade, um dos fundadores do modernismo brasileiro, poeta constantemente preocupado com a questão da identidade nacional e leitor de Freud, gostaria de receber esse tipo de leitura. Minha escolha, portanto, é uma homenagem a esse pioneiro da nossa literatura – em especial é uma homenagem aos *Contos Novos*, uma obra prima frequentemente

²⁷ A ficção, nesse sentido, não significa uma liberdade total para romancear. Ao contrário, toda a história recontada pelo intérprete deve ser diretamente reconhecível no texto analisado. A liberdade ficcional se limita à ideia de reorganizar, com as minhas palavras (e as de Mário, ocasionalmente) e a minha visão de mundo, os contos estudados.

negligenciada²⁸. Mas, mais do que isso, a obra de Mário de Andrade é, dos modernistas brasileiros, a que melhor se encaixa no tipo de leitura que proponho. De certa forma, ao recontar seus contos, estou trazendo a identidade do brasileiro do século XXI para a obra de Mário. Estou reestruturando, a meu modo, o objetivo dele ao longo de sua vida e obra: a construção da identidade brasileira (Lafetá, 2000). Acredito que Mário aprovaria esse tipo de trabalho. Espero que possa fazer jus ao artista²⁹.

²⁸ Até 2012, *Contos Novos* estava esgotado. Apenas em 2013, a Saraiva reeditou esse clássico.

²⁹ Como todo trabalho dessa natureza, fui mais bem sucedido em alguns casos do que em outros. Agora, resta a cada leitor julgar se fui, ou não, bem sucedido nesse objetivo.

CAPÍTULO 3. OS CONTOS NOVOS.

Apresentação dos *Contos Novos*.

A morte de Mário de Andrade, em 1947, deixou parte de seu trabalho por fazer. Seu derradeiro projeto era construir uma coletânea de 12 contos que se chamaria *Contos Piores*. Nove desses doze contos foram finalizados e, após sua morte, reunidos sob o título de *Contos Novos*. Este livro, da obra fictícia de Mário de Andrade, é o último registros que possuímos.

Antes desse livro, Mário de Andrade publicou duas outras coletâneas de contos: *Primeiro Andar* (publicado pela primeira vez em 1926) e *Os Contos de Belazarte* (publicado em 1934). *Contos Novos*, entretanto, é recorrentemente considerado pela crítica como o auge da produção marioandradiana no gênero³⁰. Mesmo porque, as duas primeiras coletâneas parecem marcadas por um exagero da linguagem (RABELLO, 1999). Nos *Contos de Belazarte*, por exemplo, há a presença do significante *xicra* para comunicar o significado de *xicara*.

Para Rabello (1999), entretanto, esses exageros não devem ser entendidos como um “nacionalismo besta, ou por experimentalismos válidos por si mesmos. Para Mário de Andrade, tratava-se de representar e interpretar nossos diferentes modos de ser (...)” (p. 25). Em outras palavras, o que Mário de Andrade parecia pretender com seus estudos da fala brasileira não era construir um (pseudo) tratado linguístico, mas retratar o reflexo da linguagem popular na maneira de pensar e de construir o mundo do brasileiro. Nesse sentido, ainda que de maneira mais branda, a escrita marcada pela oralidade também é marca importante dos *Contos Novos*.

O último livro de Mário de Andrade, afinal de contas, frequentemente usa coloquialismos para descrever certas cenas, como em “(...) a parentagem devorava tudo e inda levava embrulhinhos pros que não tinham podido vir” (ANDRADE, 1996, p. 72, *O Peru de Natal*). A oralidade da escrita – “embrulhinhos”, “inda”, “pros” –, no entanto, não chega aos exageros das *xicras* de outros tempos. Pelo contrário, a oralidade em *Contos Novos* parece funcionar a favor da narrativa e do desenvolvimento dos personagens. Afinal, mais do que sua conexão com os

³⁰ Paulillo (In. ANDRADE, 1996) afirma: “Em relação aos dois primeiros livros do contista (...) os Contos novos atestam um avanço em direção a um realismo mais denso e crítico. E a chave crítica desse **evoluir**...” (p. 09, grifo meu).

experimentos modernistas, a fala nesses contos é reflexo da forma como o livro se compôs: a partir de trabalho detalhado e recorrente. Esses contos são, verdadeiramente, frutos

de um minucioso processo de elaboração artesanal que compreende várias versões de um mesmo texto e se estende por períodos de tempo que vão de quatro até dezoito anos de preparação (PAULILLO, In. Andrade, p. 9, 1996).

Se todo esse tempo de preparação – e a autoexigência de Mário de Andrade na produção desses textos – for mesmo responsável pela qualidade dos contos publicados, possivelmente, ele também impossibilitou a conclusão da obra. Seja como for, ainda que incompleta, há unidade no livro (ROSENFELD apud RABELLO, 1999)³¹. Para Rabello (1999), a primeira maneira de encontrar essa unidade é acompanhar a divisão dos contos em 1ª e 3ª pessoas. Vários dos trabalhos sobre os *Contos Novos* consultados utilizam essa divisão de alguma maneira (SILVA, 1982; COSTA, 2001; RABELLO, 1999)³².

O empuxo para essa divisão é facilmente encontrado. Os contos em 1ª pessoa possuem, todos, um narrador em comum, Juca³³, que nos conta os desenrolares de sua vida familiar. Os contos em 3ª pessoa, por outro lado, nos levam a uma miríade de eventos sociais diferentes – com estruturas narrativas diversas – em que os sujeitos são contrapostos a eventos em que fica “entrevista a possibilidade de o sentido de sua experiência ser desvendado” (RABELLO, 1999, p. 40). Para Rabello (1999), portanto, a unidade do livro se dá pela composição dialética da necessidade de encontro do eu com o outro. Nas palavras da autora:

³¹ Não foi possível encontrar o texto original.

³² É interessante notar que esses foram, dos trabalhos estudados, os que se focaram mais longamente nos *Contos Novos* – foram os trabalhos que tentaram dar conta da unidade da obra. As outras obras consultadas, como Santos (2010), focaram-se apenas em alguns dos contos da coletânea, de forma que a divisão da unidade não foi ponto importante de suas análises.

³³ Em *Tempo da Camisolinha*, o narrador (Juca) não está identificado. Rabello (1999) utiliza os dados do enredo para colocar esse conto, que fecha toda a coletânea, como sendo narrado pelo mesmo Juca. Apesar de concordar com a ideia de Rabello, o posicionamento deste trabalho será ligeiramente diferente. A discussão mais detalhada está no capítulo referente ao conto.

Se o narrador em 1ª pessoa e o narrador em 3ª pessoa dão representação ao olhar voltado para a individualidade ou para a sociedade (...), suas vozes ecoam uma na outra e apontam para a unidade a que querem chegar, sugerindo o desejo do encontro do eu com o outro, a reunificação dos homens partidos. (RABELLO, 1999, p. 41).

Não podemos discordar de Rabello (1999). Entretanto, nos parece que falar que o tema que une um livro é a “reunificação de homens partidos” – especialmente quando temos uma formação psicanalítica freudiana³⁴ – é redundante. O homem, afinal, é marcado pelo mal-estar que a condição civilizada (a linguagem) impõe sobre os seus instintos naturais (FREUD, 1930). Esse mesmo mal-estar é o que impele o desejo neurótico, o coloca no mundo. Falar, portanto, que o livro busca a “reunificação de homens partidos” é quase o mesmo que falar que o tema do livro é a vida do homem neurótico em seu contexto (sociedade e família). Em outras palavras, o tema é amplo demais; parece comum a uma boa parte da história da Literatura.

Costa (2001) indica uma outra forma de unir os contos em 1ª e 3ª pessoas. Ao passar pela discussão de Lacan sobre a estrutura familiar, a autora dá a entender que, se acompanharmos o psicanalista francês, veremos que a família é a estrutura organizadora que recebe, inicialmente, o privilégio da transmissão das regras sociais – e que tal tarefa acaba sendo delegada a grupos cada vez mais amplos, chegando-se, finalmente, à ideia de nação. No mesmo capítulo em que fala de Lacan, Costa (2001) nos lembra a importância que Mário de Andrade dava à construção de uma identidade nacional (ou à compreensão desta, pelo menos). Ainda que a autora não ligue os pontos de forma explícita em sua fala, podemos entender que a relação entre os contos de 1ª e 3ª pessoas se dá pela relevância dos núcleos familiar e social para a construção da identidade brasileira. Assim, o elo que uniria os *Contos Novos*, de certa forma, é o mesmo que une o resto da obra marioandradiana: a noção de identidade. Nesse livro, o autor dividiu a construção de identidade em dois planos – o social e o familiar.

Antes de comentarmos a conclusão que se pode extrair do doutorado de Costa (2001), é importante explicar um pouco melhor qual era o projeto maior da autora. O Doutorado em Comunicação e Semiótica tinha como objetivo construir uma leitura genética dos *Contos Novos*. Para tanto, ela partiu de manuscritos e versões descartadas, para, da contraposição dessas versões com o livro final, compor seu

³⁴ Ainda mais porque Mário de Andrade tinha um interesse proeminente nessa obra (RABELLO, 1999; COSTA, 2001).

trabalho. Como a autora não usou a versão final como (única) base de suas interpretações, a rigor, não se pode dizer que ela tenha interpretado os *Contos Novos*. Sua interpretação se voltou, muito mais, para os sentidos que se pode tributar aos complexos de Mário de Andrade. Tal molde interpretativo fica bastante evidente, por exemplo, quando, ao se focar na figura paterna dos contos narrados por Juca³⁵, ela use do pai de Mário de Andrade (Carlos Augusto de Andrade) como foco interpretativo (COSTA, 2001, p. 197). O parâmetro interpretativo de Costa (2001), portanto, se afasta bastante do que está proposto neste trabalho³⁶.

Aqui, ao recompor a história escondida³⁷, seguiremos a ideia de Eco (2005) de que entre a vontade do autor e a do intérprete existe a vontade do texto (e que esta deve ser o centro da análise). Ou seja, no lugar de uma proposta que leve em conta as inclinações de Mário – a importância que deu, ao longo de sua carreira, à construção da identidade nacional –, precisaremos procurar um detalhe específico dentro das narrativas que, ao se repetir, nos dê a ideia do que une os contos.

Para tanto, é preciso que se investigue cada um dos contos individualmente. Ao final da leitura de todos eles, uma reconfiguração crítica tentará evidenciar o elemento que se repete. Este, entretanto, é subalterno à construção das leituras de cada conto. Em outras palavras, a unidade do livro será secundária à existência singular de cada conto.

³⁵ Em sua tese sobre os contos do “EUJUCAMARIO”.

³⁶ Não se trata de criticar o foco de Costa (2001), mas apenas de marcar a diferença desse com o presente trabalho. É importante, inclusive, ressaltar como o trabalho de Costa (2001) é mais próximo do projeto indicado por Freud (1908) em seu “Os escritores criativos e o devaneio” para a psicanálise de obra de artes (vide a Parte 1 deste trabalho).

³⁷ Aos moldes do Moisés de Michelangelo (FREUD, 1913).

Vestida de Preto – ou o amor ao livro.

O enredo do primeiro conto do livro, *Vestida de Preto*, nos mostra as idas e vindas da relação do narrador (Juca) com o amor – em especial a sua paixão por uma “prima longínqua” (Maria). O parágrafo final do conto é explícito quanto a essa temática: “Foi este [o amor por Maria] o primeiro dos quatro amores eternos que fazem de minha vida uma grave condensação interior” (ANDRADE, 1996, p.25). Entretanto, esse trecho faz mais do que apenas deixar claro que a questão para o narrador, nesse conto, é o amor: ele deixa evidente quantos foram os amores essenciais para ele (quatro). O que é preciso perguntar ao texto, portanto, é: afinal, quem são esses quatro amores?

Três deles são postos de maneira explícita, logo no início da narrativa:

Minha impressão é que tenho amado sempre. Depois do amor grande por mim que brotou aos três anos e durou até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua que frequentava a nossa casa. Como se vê, jamais sofri do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu fomos muito bons amigos, sem nada de amores perigosos. (p.19)

Assim, temos evidenciados três dos quatro amores: (1) o amor narcisista (por ele mesmo); (2) o amor por “mamãe”, evidenciado pela negativa que confessa; e (3) o amor por Maria, a prima longínqua. Destes, o único que exige alguma justificativa, uma vez que aparece como uma negativa – “**jamais** sofri do complexo de Édipo...” – é o amor por sua mãe. Para justificar a entrada da mãe dentre os três amores eternos, é possível apelar à máxima freudiana de que não existe NÃO para o inconsciente. Ou, mais simplesmente, podemos apenas apontar que quem não é culpado de um crime não se diz inocente antes de ser acusado. De qualquer jeito, parece óbvia a brincadeira de Mário de Andrade – e que essa brincadeira faz escorrer pelos lábios do narrador a confissão de quem dá apoio à hipótese freudiana. Com isso, entretanto, temos apenas três grandes amores, mas o narrador afirma no final que foram quatro os amores eternos que marcaram sua vida. Ao longo do conto, não há nenhum comentário

explícito que nos indique quem é esse quarto amor. O objetivo desta leitura é o de tentar entender / descobrir quem (ou o que) poderia ser esse amor.

Antes que se possa perseguir essa questão, entretanto, é preciso um pequeno esclarecimento. No último parágrafo do conto, Maria é tida como o primeiro dos amores eternos de Juca, mas na ordem temporal dos grandes amores de sua vida, Maria aparece em terceiro lugar. É difícil lidar com essa pequena inconsistência. É possível, no mínimo, duas soluções. Em primeiro lugar, acreditar que os “amores eternos” do parágrafo final não tem relação direta com os amores apontados no primeiro parágrafo. O problema de pensar assim é que, no lugar de uma narrativa fechada que dê conta de percorrer um tema, precisaremos reler o conto como uma série de eventos separados, ideia alheia ao espírito da narrativa marioandradiana. A outra solução é imaginar que o erro se encontra na posição de Maria como o primeiro amor – e que isso se deve ao fato de que o narrador confunde o amor romântico, de quem Maria é o primeiro objeto, com o Amor (dos “amores eternos”) de que o primeiro parágrafo nos fala. A ideia de que os dois primeiros amores explicitados na primeira página são eternos ganha ainda mais força quando usamos a teoria psicanalítica para compreendê-los – como Mário de Andrade parece nos sugerir (ao usar o nome do conceito de Freud). Isto é, o narcisismo e o amor edípico são, por excelência, na teoria psicanalítica, os amores que permanecem e guiam os outros amores³⁸.

Por isso, sutilmente, ignoraremos o problema da ordenação evidente na contraposição dos parágrafos inicial e final, e seguiremos com a tentativa de desvendar o quarto amor de Juca. Outros autores, como Rabello (1999), já fizeram pesquisa semelhante. A solução dada por Rabello (1999) foi de encontrar em outro conto, *Frederico Paciência*, esse amor perdido. Segundo essa autora, o amor de Juca por um colega de sala se encaixa perfeitamente no vácuo deixado em *Vestida de Preto*. De fato, a solução é interessante pois o tempo ignorado em *Vestida de preto* corresponde precisamente ao tempo (cronológico) narrado em *Frederico Paciência*³⁹.

É importante, contudo, pensar em uma alternativa que possa se encerrar dentro dos limites de *Vestida de Preto* – assim, além de não ampliarmos demais as bases de nossas hipóteses, será possível recorrer a uma explicação que leve em conta

³⁸ Pelo menos na neurose (LACAN, 1999).

³⁹ As implicações de se pensar assim serão melhor detalhadas no capítulo referente à *Frederico Paciência*.

o tempo lógico e, não apenas, o cronológico⁴⁰. Para tanto, precisamos acompanhar o mecanismo do amor/desejo ao longo do conto. Na passagem citada acima (p.19), Juca descreve que logo após o amor que teve por si mesmo, dos três aos cinco anos, o seu amor passou para Maria. Colocando, como sugerimos, o amor por sua mãe em algum momento desse período, o qual o narrador deixa convenientemente elipsado (e evidente), vemos que a substituição de um amor pelo seguinte é direta. Ou seja, após amar a si mesmo, amou a mãe, e, logo após, Maria. A transposição de um objeto amoroso para outro é feita com um deslocamento direto, de um ponto até o imediatamente seguinte. Em outras palavras, não há intermediários entre um objeto de amor e o seguinte – o termo “logo após” é fundamental.

Para compreendermos o que veio “logo após” é preciso, antes, entender se o amor por Maria foi superado, e quando. Que Maria tenha sido deixada de lado como objeto de amor parece evidente com o desenvolvimento final do conto. Quando Juca finalmente descobre que pode ter Maria, ele lhe dá um “boa-noite muito indiferente” (p. 25) e se despede. Ter Maria nas possibilidades terrenas, nos diz Juca, seria impossível – ela “despertava em mim [Juca] os instintos da perfeição” (p.23). Maria, portanto, é abandonada enquanto objeto real, que pode ser tocado e possuído, e permanece como objeto ideal, para ser amado a distância.

O amor por Maria deixou de existir em um plano para poder existir, perene, em outro – assim como os amores edípico e narcísico. Esses são três dos quatro amores eternos de Juca; eternos porque sacrificou-se a sua concretude (restrita) para uma vida etérea na subjetividade de Juca. Falta, pois, o quarto amor – a ser encontrado no momento em que o amor por Maria é abandonado na realidade para existir apenas na fantasia.

Esse momento, a ser identificado na narrativa, não deve ser confundido com o momento, no hall da casa de seus tios, em que Juca decide não ficar com Maria. O momento em que Juca recusa a prima é, apenas, o momento em que ele descobre que a paixão por Maria já é dessa natureza fantasmática. Procuramos a situação, um momento anterior, em que essa mudança de natureza tem sua gênese.

⁴⁰ Lacan (1999), ao recontar o complexo de Édipo, privilegia, justamente, o tempo lógico. O deslocamento dos interesses amorosos (do desejo) é um mecanismo decorrente da amarra simbólica estabelecida no Édipo (LACAN, 1999). Desse modo, é interessante pensar se é possível encontrar na narrativa de *Vestida de Preto* uma explicação mais pautada no tempo lógico do que no cronológico.

Para tanto, precisamos encontrar o momento em que Juca se vê obrigado a abandonar a ideia de que poderia namorar Maria. O quarto amor será, como já dissemos, o que aparecer no “logo após”. Abaixo, o trecho em que Juca é “recusado”:

— Passou o seu namorado, Maria.
 — Não caso com bombeado — ela respondeu imediato, numa voz tão feia, mas tão feia, que parei estarecido. Era a decisão final, não tinha dúvida nenhuma. Maria não gostava mais de mim. (p. 22)

E, na sequência dessa cena:

Não caso com bombeado’... Fui abraçando os livros de mansinho, acariciei-os junto ao rosto, pousei a minha boca numa capa, suja de pó suado, retirei a boca sem desgosto. Naquele instante eu não sabia, hoje sei: era o segundo beijo que eu dava em Maria, último beijo, beijo de despedida, que o cheiro desagradável do papelão confirmou. Estava tudo acabado entre nós dois. (p. 23)

Como estamos atentos para eleger a cena do “logo após”, fica claro qual objeto de amor Juca elegeu ao “perder” Maria: os livros. O primeiro beijo que dá em um livro, inclusive, é o último beijo que dá em Maria. O deslocamento é imediato, lógico. Como o filho que para poder ser homem abandona a mãe (FREUD, 1923), Juca abandona Maria para poder não ser *bombeado*. O paradoxo (a pegadinha) é que o que é preciso para se ter Maria (ser estudioso) é também o que faz com que Juca a abandone⁴¹.

Quando seguimos com a narrativa de *Vestida de Preto* podemos observar o quanto o desejo por livros e conhecimento passa a ser importante para Juca (“me batera, súbito, aquela vontade irritada de saber”, p. 23). Os livros são o quarto amor eterno de Juca. São, no final das contas, uma versão perfeita da realidade etérea em

⁴¹ Será que Mário pode ajudar na compreensão do Édipo? Será que, no Complexo de Édipo, tentamos nos tornar homens para podermos ocupar o lugar do Pai – e que se tornar homem é paradoxalmente por fim à possibilidade de se estar com a Mãe?

que os amores dele se transformam. Beijar os livros é beijar Maria pela última vez.
Beijar o livro é encontrar seu último amor eterno.

O Ladrão – ou a união dada pelo inimigo.

Um berro – “Pega” – dá início à ação. Entre o berro e o final do conto, cerca de duas horas se passam. O ladrão não é encontrado. Nenhum encontro amoroso é concretizado. Ninguém se machuca. Se na Rússia⁴² a presença da pistola na primeira página da narrativa – “o polícia inda sem nexu, puxando o revólver” (p. 25) – exigiria um tiro, na história de Mário de Andrade o que se exige é que a pistola volte sem eventos para o coldre. O conto, derivado de uma crônica⁴³, é a história de ameaças sem grandes possibilidades de concretização. É a história do que acontece com o bairro a partir do grito e da perseguição, e não do que acontece com o ladrão. Este, ao longo do conto, não passa de um chamado ou, no máximo, de um vulto.

Por isso, Rabello (1999) tem razão ao identificar dois momentos distintos na narrativa. Para ela, deve-se dividir a narrativa entre o momento em que o grupo se une ao lado da lei para perseguir o ladrão e a hora em que ele se divide entre a moralidade e o impulso sexual. A divisão proposta por Rabello (1999) deriva diretamente dos acontecimentos do conto – realmente, a primeira metade do conto nos mostra um grupo razoavelmente coeso que tenta capturar o ladrão; e a segunda mostra o grupo dividido entre os que rondam a beleza da mulher do português (luxúria) e os que rondam a matrona italiana com seu copo de café (bons costumes). O que parece faltar na leitura de Rabello (1999) é certa ênfase sobre a transição entre os dois momentos. Possivelmente, porque falar dessa transição é se dar a liberdade de brincar com explicações possíveis – construir narrativas que se sobreponham a de *Contos Novos*. Este trabalho proporá explicações que recorrem a este tipo de jogo evitado por Rabello (1999).

Antes, entretanto, é preciso acompanhar um pouco mais detidamente alguns elementos do conto. A crônica que deu origem a ele deixa, no desenvolvimento do enredo e das personagens, sua marca. No enredo, ela se evidencia na maneira como os acontecimentos se seguem sem um arco coerente que os direcione⁴⁴. Já no

⁴² Princípio literário também conhecido como a pistola de Tchekhov – o escritor russo declarou que se uma pistola aparece no primeiro ato, ela deve disparar no último. Carta à Aleksandr Semenovitch Lazarev (pseudônimo de A. S. Gruzinsky).

⁴³ Escrita por Mário, mas assinada sob os pseudônimos de Luís Pinho e Luís Antônio, no “Diário Nacional”, em 1931.

⁴⁴ Essa característica, entretanto, é, de certa forma, marca do modernismo a que Mário se filiava nesse momento (RABELLO, 1999; LAFETÁ, 2000). A necessidade de protagonistas tradicionais, ou arcos clássicos, é um dos elementos da narrativa tradicional abandonada (em parte) pelo modernismo. Ainda

desenvolvimento das personagens, evidencia-se: (1) na quantidade de personagens (mais de dez); (2) na falta de um protagonista; e (3) na caracterização bastante arquetípica, baseada nas funções dos personagens, sem nomes próprios ou detalhes subjetivos. Os personagens da narrativa são, assim, “o guarda”, “a italiana” “a mulher do português das galinhas”, entre outros – e não chegam a ser muito mais do que essas caracterizações⁴⁵.

Temos tipos clássicos que se desenvolvem em uma história sem grandes acontecimentos. Há certo anonimato que perpassa todo o conto. É o ladrão invisível, o mais anônimo dos personagens, quem faz desenrolar os eventos narrados. A ênfase não deve ser colocada, exclusivamente, no fato de ser um ladrão mas, igualmente, no fato de ele ser invisível.

É apenas enquanto foge que um ladrão permite uma busca – apenas se estiver em fuga ele pode ser perseguido. A coesão do grupo no primeiro momento, portanto, não é dada pela presença do ladrão, mas pela presença de sua ausência. Quando a presença da ausência do ladrão se transforma em mera ausência, a dinâmica do grupo precisa mudar.

Não é preciso concretude para que um inimigo se torne importante. Pelo contrário, é possível que a abstração (o fantasma) faça do inimigo uma força de coesão muito mais eficiente do que se tivesse uma realidade concreta. O que existe apenas na fantasia pode adquirir todos os defeitos que devem ser expulsos do grupo (projetados para fora). Além disso, enquanto o perigo que se apresenta pela ausência é psicologicamente real, a falta de efeitos predatórios reais fazem com que as lideranças sofram muito menos pressão, porque, no final das contas, não há grandes perdas. Isso permite que os conflitos do grupo nunca cheguem à tona – não por acaso, todos os ressentimentos descritos no conto são demonstrados em pensamento ou em frases indiretas. Entretanto, em médio prazo, a ausência de efeitos da presença da palavra (“Ladrão”), naturalmente, vai reduzindo a importância da sua ameaça. Sem a presença de uma perda real, é mais fácil que se perca o sentimento de ameaça que une o grupo. Com essas noções, é possível construir um pouco melhor a ponte que liga os dois pontos da narrativa como descritos anteriormente. Ao entendermos que é a falta de corpo do ladrão que, ao mesmo tempo, permite uma união pouco conflituosa e

assim, ao compararmos a rapidez com que a narrativa passa pelos acontecimentos (e seus efeitos nos personagens) nos contos dessa coleção, veremos que os elementos narrativos em *O Ladrão* estão muito mais próximos de uma crônica do que os outros *Contos Novos*.

⁴⁵ Os poucos nomes citados são para mencionar personagens que não participam da narrativa.

impossibilita sua manutenção em médio prazo, fica fácil entendermos o que produz o afastamento do grupo. Em suma, no momento em que o perigo deixa de ser o ponto central, os interesses individuais passam para o primeiro plano. Assim, não é de se estranhar que, depois de passado o perigo, o guarda vá fazer vigília para chamar a atenção da mulher do português. Nesse ponto, os interesses coletivos já estão submetidos aos interesses pulsionais individuais.

Sabemos que Mário de Andrade era leitor de Freud e que havia lido *Totem e Tabu* (RABELLO, 1999). Segundo o escritor, é o conto *O peru de natal* que vai discorrer sobre a dinâmica retratada naquele livro freudiano. Entretanto, é possível imaginar que *O ladrão* também é uma espécie de conclusão para o mito do pai da horda (FREUD, 1912). No livro de Freud, é contada a história do pacto fraternal, onde o pai que monopoliza as mulheres é deposto e estas são divididas igualmente entre irmãos. Ou seja, é na presença de um inimigo que usurpa – como um ladrão – que o grupo se une.

O que fica faltando na história freudiana é o que acontece depois. Somos obrigados, vivendo no mundo em que vivemos, a reconhecer que o pacto fraternal, se existiu, foi deturpado ao longo do tempo. O porquê, possivelmente, é a descrição do conto de Mário de Andrade. O que *O ladrão* nos mostra, no final das contas, é que, sem crianças para proteger, o guarda passa a procurar o que ELE quer (rabo de saia). Do mesmo modo, fora do perigo iminente, a matrona italiana escolhe quem ELA considera merecedor de receber café. Em outras palavras, evidencia-se que fora de um ambiente ameaçador o que emerge são as vontades individuais. A história escondida do final do conto não parece ser, como sugere Rabello (1999), o conflito entre os impulsos eróticos (guarda) contra os impulsos matriarcais (italiana). O fim do conto é um testemunho pessimista: a sugestão de que só conseguimos nos unir frente a um perigo. Na ausência dele, as vontades individuais rompem o pacto grupal. Depois de deposto um pai da horda, os irmãos passam a ter desejos conflitantes. Será que isso significa que estamos sempre esperando um Pai (líder) ou um perigo que nos tire de nossa solidão?

O Primeiro de Maio – ou revolução realista.

Esse conto conta a história da peregrinação de “35”, um carregador de malas da Sé, em busca da “celebração” do Primeiro de Maio. As andanças de 35, ainda que tivessem alguma intenção política (ele mesmo não as tinha claras), não seguem a direção incisiva de uma passeata, mas a caminhada em espiral de um menino perdido. Suas vontades e sentimentos acompanham o mesmo espiral ambíguo de suas pernas – ele está ora envolvido em sua missão de trabalhador, ora desamparado com a falta de perspectivas. Ler esse conto, portanto, em uma medida importante, é acompanhar o protagonista e suas ambivalências. A ideia dessa leitura é mostrar de maneira sistemática as ambivalências do protagonista ao acompanhar sua passagem pela cidade⁴⁶.

Antes de partir para essas descrições, no entanto, é importante comentar alguns aspectos gerais do conto. Frequentemente (RABELLO, 1999; HARDMAN, 2002), tem sido apontado o caráter iminente político desse texto. Nessa esteira, a ausência de nomes próprios, substituídos por números, pode ser entendida como uma sinalização para a alienação do trabalhador nas grandes cidades⁴⁷. Nas palavras de Hardman (2002):

A primeira das identidades, um nome, inexistente: o número que designa 35, como também seus companheiros 486 e 22, traz a marca da atomização própria das relações capitalistas que ‘unidimensionalizam’ as entidades específicas dos seres humanos transformando-os em siglas numeradas de imenso exército de força de trabalho. (loc. 6 de 54)

⁴⁶ A ideia dessa leitura veio de Hardman (2002).

⁴⁷ Essa hipótese, entretanto, só responde a uma parcela do problema da nomeação nesse conto. Quer dizer, podemos entender de forma genérica o porque da substituição do nome próprio por números (de acordo com a lógica descrita no texto), mas resta entender o porque dessas escolhas específicas. Por que, afinal, o protagonista se chama 35, e não 34 ou 36? Talvez porque esse seja o ano em que o conto se passa (o que dificultaria a compreensão do nome 486). Talvez tenha sido apenas uma escolha aleatória – mas será que podemos falar em aleatoriedade quando falamos de análises simbólicas como as que operamos aqui? Seja como for, o que é fundamental marcar é que as dezenas de leituras – as marcas das páginas amarelado – não me ajudaram a me aproximar de uma resposta. Esse é um daqueles enigmas que parecem indecifráveis – apontam mais para a nossa limitação como leitores do que para algum aspecto que esteja, de fato, no texto.

O elemento político fica marcante no arco principal do enredo, em que 35 procura “celebrar” o Primeiro de Maio, dia dos Trabalhadores. O conto narra os desencontros políticos de 35, que não consegue descobrir um jeito ou lugar apropriado para se manifestar politicamente. Para Hardman (2002), esses desencontros aparecem no sentido de mostrar o desamparo da solidão política de 35 ao longo do conto – em oposição à identificação e solidariedade que o carregador de malas pode sentir em relação ao seu próprio ambiente de trabalho. Por isso, no final do conto, ao passo em que desaparece a possibilidade de 35 encontrar-se politicamente no Primeiro de Maio, surge a identificação de 35 e 22 (colega mais velho de 35). Se não existe aquela idealizada comunidade de trabalhadores nacionais (ou internacionais), aparece, pelo menos, a pequena comunidade onde 35 pode se conhecer (HARDMAN, 2002).

Além da dimensão política, é marcante no texto o uso de discurso indireto livre. Nesse conto, os pensamentos, vontades e desejos do narrador ora se confundem com os do protagonista, ora apontam a ingenuidade deste (COSTA, 2001; RABELLO, 1999). Esse recurso aumenta os sentimentos paradoxais que o leitor sente frente a 35: é difícil saber se devemos rir do ridículo de sua ingenuidade política ou se devemos nos comover com sua vontade de operar mudanças, de celebrar a importância de sua classe (dos trabalhadores). Essa decisão estilística por parte de Mário é mais um elemento para marcar o paradoxo que atravessa o conto.

Tanto a dimensão política do conto quanto a estilística são fundamentais, mas, como foram comentadas com excelência por Hardman (2002), Rabello (1999) e Costa (2001), vou evitar seguir essas linhas interpretativas. Ao recompor o caminho traçado por 35, se salientarão outros pontos da leitura menos explorados pela literatura consultada – mesmo que a marca e importância da política e do estilo no conto não devam ser esquecidas.

O caminho de 35⁴⁸

Especialmente, o conto começa na **casa** de 35 (o endereço não é detalhado)⁴⁹, antes das 06:00. Apesar de se arrumar todo para visitar **os comícios**, 35 acaba

⁴⁸ As palavras em negrito correspondem aos lugares em que 35 de fato foi. As palavras em negrito e itálico correspondem aos lugares onde ele se imaginou.

⁴⁹ No mapa, ao fim desse subitem, escolhi aleatoriamente uma localização próxima à estação da Luz.

tomando o caminho do trabalho (p. 36). Ao perceber estar indo na direção errada, ele se lembra que não tem compromissos em dia festivo, e que poderia fazer a volta maior. Segue o caminho todo em direção à **Estação da Luz** (onde trabalha). Depois dos colegas de trabalho rirem um pouco dele, e ele encontrar pouca gente na rua e os bares fechados, compra um jornal e procura um banco para se sentar. “Insensivelmente o 35 foi se encaminhando de novo para os lados do **Jardim da Luz**” (p. 36). Após uma titubeada, desiste de procurar um banco perto dos *jardins do Anhangabaú* e se senta, de fato, no **Jardim da Luz**. Essa ambivalência mais parece uma embaralhada das pernas do que uma volta propriamente dita. Ele ainda passa mais uma vez na frente da **Estação da Luz**, mas caminha depressa para não ouvir as risadas dos colegas. Finalmente, chega ao Jardim da Luz e avista o **primeiro banco**. Porém, mais uma vez com medo de um colega “caçoar” dele, 35 se dirige a um **banco mais afastado** (um desconfortável, ao sol, em seguida descobrimos).

No jornal, 35 fica sabendo que o ministro do Trabalho vai fazer um discurso no pátio interno do *Palácio das Indústrias*. Decide ir mas depois, ao pensar nos policiais ameaçando “cair em cima da gente” (p. 37) que se acumulasse no local, decide não ir. Muda de ideia mais uma vez: pensa em atear fogo no local. Mas, perdido nesse e em outros devaneios de fogo – “deveria ir atear fogo no *Palácio do Governo*” (p. 38), ele acaba se esquecendo do Palácio das Indústrias. Ao retornar dos devaneios e voltar os olhos para o jornal, 35 descobre que os deputados trabalhistas chegariam à **Estação Norte** às 09 horas e que a imprensa estava convocando o povo para recebê-los. Vai correndo para o novo objetivo – mas dá uma voltinha para não esbarrar nos companheiros de trabalho. Pega o bonde para o **Brás**. Chega na estação com quinze minutos de atraso (09:15). Chegando lá, não encontra a multidão que esperava. O que recebe é o testemunho dos carregadores da estação que afirmaram ter visto os deputados tirando algumas fotos. Uma descrição distante do cenário imaginado por 35. Decide voltar a pé para a sua **casa**. Pensa em passar para visitar *a moça do apartamento*⁵⁰, mas abandona a ideia ao perceber que não tinha uma boa “desculpa” para abordá-la. Em seguida, pensa que deveria ter ido para **Santos**, em um churrasco comemorativo, o qual certamente seria divertido, mas segue em direção à sua casa.

⁵⁰ Moça que mora sozinha, já teve, aparentemente um caso com 35. Essa é a terceira vez que ele pensa nela ao longo do conto, mas é a primeira vez que considera passar para visitá-la.

Depois de almoçar **em casa**, perto das 13:00, 35 desemboca “no parque **Pedro II** outra vez, à vista do **Palácio das Indústrias**” (p. 39). Agora, 35 encontra 486, “grilo quase amigo” (p. 40) e param em frente ao palácio. É convidado a *entrar (no Palácio das Indústrias)*, mas acaba dando voz a sua covardia – acompanha a maior parte dos operários que caminham em direção à saída do parque. Ao ser ameaçado pelos policiais, 35 é impelido a pegar o bonde (não se despede de 486) e vai em direção ao **Largo da Sé**. Saindo do bonde, “vai se dirigindo num passo arrastado para a **Estação da Luz**” (p. 41, grifo meu), onde termina sua peregrinação de Primeiro de Maio.

No final das contas, 35 para em apenas quatro locais: sua casa, a Estação da Luz (e o jardim que a cerca), a Estação Norte e a região em frente ao Palácio das Indústrias. Mas, ao terminar o conto, o leitor fica com a impressão de que 35 passou por muito mais pontos. Isto acontece porque ele retorna com frequência a alguns desses lugares – passa três vezes pela estação da Luz, por exemplo. Além disso, deve-se somar as repetições de sua imaginação; o que deixa a impressão de um percurso ainda mais longo.

Além dos lugares para os quais suas pernas o levam⁵¹, 35 vai em pensamento para cinco outros locais: a casa da moça do apartamento, um churrasco em Santos, se sacrificar dentro do Palácio das Indústrias, os Jardins do Anhangabaú e o impreciso mais frequente local dos “comícios”.

Em suma, é possível ver que a diferença entre os lugares aonde ele vai ou imagina ir não é quantitativa. Pelo contrário, o que chama a atenção são as adjetivações utilizadas. Em pensamento, encontram-se os lugares da fantasia, todos ligados ao seu desejo. O apartamento da moça com quem ele teve relações, mas não tem coragem de reatar, representa, por assim dizer, a dimensão erótica de seu desejo. O churrasco (caro), mas certamente divertido em Santos, representa a diversão descomprometida. O lado de dentro do Palácio das Indústrias, representa o desejo de mártir – de onipotência, de certa forma.

Já os lugares em que ele de fato chega estão todos marcados pela decepção do contraste entre fantasia e realidade. Na Estação da Luz (do começo do conto), os colegas riem de suas intenções políticas. Em casa, frente à comida, ele quase se recusa a comer – mesmo que tenha pensado, em duas outras oportunidades, estar com fome.

⁵¹ Os locais que participaram tanto do devaneio quanto do passeio de 35 serão computados apenas neste último.

No Palácio das Indústrias, os policiais o ameaçam e ele sai com medo e sem fazer nada.

Em resumo, a relação entre as paisagem que 35 percorre com os pés e em devaneios não é exatamente ambígua, mas mostra a impossibilidade de correspondência entre a fantasia e a realidade. Não é de se espantar que é quando 35 desiste de “celebrar” o Primeiro de Maio que ele pode se encontrar em um contato solidário (como sugere Hardman, 2002) com um colega de trabalho. A realidade, talvez nos sugira Mário em seu tom mais pessimista, só pode ser satisfatória quando abandonamos nossos ideais.

Hardman (2002) diz que ao terminar a leitura do conto se encontrou um pouco decepcionado. Talvez a sua decepção não venha, como ele imagina, do texto não ter dado uma solução satisfatória para a vontade de manifestação política. Possivelmente, a decepção vem de uma nota muito mais amarga: de que esse ideal político, que ronda todo o livro de Hardman (2002), só pode se concretizar na decepção. A satisfação e solidariedade que 35 encontra no trabalho só pode aparecer depois que ele abandona seus desejos de *Internacional* (por assim dizer). A resposta de Mário é simples – e, do ponto de vista revolucionário, sutilmente decepcionante.

Atrás da Catedral do Ruão – ou paródia freudiana.

Atrás da Catedral do Ruão é um conto marcado por reticências. A temática, com penugem psicanalítica, é evidentemente sexual⁵². Trata-se da história de Mademoiselle, uma professora de francês, preceptora; uma virgem aos 40 anos. Uma virgem que, como toda personagem freudiana, mostra a ambivalência de sua relação com o sexo oposto (desejo e pavor) a partir de lapsos, atos falhos e compreensões indevidas. Logo na primeira página do conto, temos a seguinte passagem:

– Ça vous fait mal!
 - ‘Mâle’, ma chère enfant, ‘mâ-le’. N’êgratignez pas vos mots comme ça.
 ‘Mâ-le’
 Mas logo um gritinho de surpresa:
 - Oh! Je vous demande pardon, Lúcia! Je me suis trompé de lisière! Vous avez parlé du Bien et du Mal, j’ai pensé que vous parliez du maléfice des hommes, ah! ah! ah!... (p. 43)

Nesse trecho - a primeira conversa entre as alunas e Mademoiselle -, vemos a maneira como a professora se equivoca: quando sua aluna diz “mal”, a professora entende que ela pronunciou de forma errada a palavra “macho”. A temática e o estilo do conto já ficam bastante evidentes. O estilo será desses vais e vens linguísticos: o narrador falando principalmente em português enquanto as personagens conversam a maior parte do tempo em um francês um pouco afetado (especialmente Mademoiselle). O português aparece não como tradução do francês, mas como a marca do narrador; arma usada para comentar e ridicularizar Mademoiselle (“Mas logo um **gritinho** de surpresa”, p. 43, grifo meu). De fato, a única vez em que o narrador pronuncia uma frase inteira em francês é para produzir o mesmo efeito⁵³.

A temática também aparece clara: não se trata apenas da sexualidade recalçada de Mademoiselle, ou do medo que esta parece sentir dos homens, mas do lugar sexual em que cada palavra mal compreendida pela professora acaba caindo. Em outras

⁵² Tanto o traço psicanalítico quanto a sexualidade como tema principal foram amplamente destacados por Rabello (1999), Costa (2001), Areãs (2012) e Dantas (2009).

⁵³ “J’ai manqué un atchim, n’est-ce pas?” (p. 56). Nesse trecho, o narrador está ironizando o relato do começo do conto, em que Mademoiselle relata o crime que presenciou em Paris. Ao mencionar o número de tiros, a preceptora se esquece de um e fala exatamente a mesma frase, apenas com um “poum” no lugar do atchim.

palavras, o não consumir o ato sexual de Mademoiselle faz com que todos os significantes perdidos apontem para essa cadeia de significação. Parece que o narrador (e, possivelmente, também o escritor) querem que o recalque de Mademoiselle fique caricaturalmente óbvio.

Já se pode, do descrito acima, entrever a caracterização da personagem. Como bem aponta Dantas (2009), Mademoiselle, ao contrário de Elsa⁵⁴, vive, irremediavelmente, a moralidade puritana que defende. Mademoiselle nunca vai se encontrar sexualmente. Mais ainda, não vai ser capaz de entender os impulsos que sente em sua origem sexual. É, portanto, uma personagem freudiana que desconhece Freud – está completamente alienada do sentido duplo de suas ações.

É interessante, portanto, repassar alguns desses trechos e mostrar tanto a alienação aparente de Mademoiselle quanto a interpretação que o narrador parece nos sugerir. O primeiro desses eventos foi a má compreensão da palavra *mal*, interpretada por Mademoiselle como se falasse-se do Masculino (*Mâle*): esse engano já mostra o sentido dos enganos da mulher, i.e, equiparar as ideias de masculino e de maleficência. Depois, a segunda ocorrência, quando o narrador explica a história por detrás da expressão escolhida por Mademoiselle para se corrigir, i.e, “se trompait de lisière” (p. 45). Segue o trecho:

... E agora mais do que nunca ela ‘se trompait de lisière’ – o que tinha uma história. Não vê que desde a infância Mademoiselle cantava uma canção antiga em que Lisette indo em busca da primeira paquerette da primavera, topa com um cavaleiro na ‘lisière du bois’. Está claro que o cavaleiro tomava Lisette na garupa e sucedia ser um príncipe “trali-lan-lère, tra-li-lan-la’. Mademoiselle já tinha trinta anos feitos no Brasil, quando naquela vida mesquinha de lições e pão incerto, principio se inquietando com a ‘paquerette’ que ela estava desleixando de colher na primavera. (p.45)

Pâquerette significa margarida em português – a palavra sem o acento não existe em francês⁵⁵. A ausência do acento é mais uma indicação do que já imaginávamos: paquerette não deve ser entendida em seu significado francês, mas naquele abrigado sugerido no fim do trecho. O que a música implica – o que se há

⁵⁴ A preceptora que inicia sexualmente o protagonista em *Amar Verbo Intransitivo* (ANDRADE, 2013).

⁵⁵ Ou, pelo menos, não existe em nenhum dos dicionários consultados.

perdido na ‘lisière du bois’ – é uma paquera. É por essa relação de deslocamento, nos sugere o narrador, que Mademoiselle repete a mesma expressão toda vez que se equivoca. Mademoiselle erra porque não esteve na lisière du bois onde se encontra a *paquerrete/paquera*. Cada erro que Mademoiselle comete a aponta para esse lugar.

E as adolescentes Lúcia e Alda, as alunas de Mademoiselle, tinham certo deleite em provocar as reações um pouco desesperadas que esse deslocamento causava em sua preceptora:

Assim nascera em poucos dias um entrejogo de reticências e curiosidades malignas que agora devastavam a professora. Tudo não passava duma ceva divertida de quase-imoralidade para as meninas. Um fraseio sem pontos finais, farto de ‘vous comprenez’, de ‘vous savez’, de ‘n’est-ce pas?’, em que era sempre Mademoiselle a imanar imoralidades horrorosas, esbaforida, de susto.

Na viagem do Mediterrâneo:

– ... Mme. De Lavellai avait un petite mousse qui venait tous les jours dans sa cabine pour frotter son parquet. Alors... il fallait voir çà, Mademoiselle ce qu’il frotait consciemment!

- Ah, ah, ah, ela vinha com o seu riso disfarce: ‘p’ite rabelaisienne, taisez-vous...’. (p. 46)

Algumas outras cenas produzem um efeito semelhante, sempre com a presença de reticências, frases não terminadas e a insinuação de que Mademoiselle compreende o espaço vazio como imoral-sexual. Há, por exemplo, o “tarnatanar” (pp. 46-48), palavra inventada pelas moças e logo definida por Mademoiselle como um verbo intransitivo que não deveria ser pronunciado por moças de bem. É curioso que essa onomatopeia receba essa classificação gramatical – parece, mais uma vez, que o narrador nos aponta, irônico, para a importância do *transar*, outro verbo intransitivo⁵⁶. Aparece, depois, a proibição de falar de “cochonerias” (p. 50), mais uma palavra em que Mademoiselle injeta conteúdo sexual.

⁵⁶ Mais curioso ainda é pensarmos que *tarlatonar* é algo que só podemos fazer com um complemento. A dois, no mínimo.

Todo esse recalque tem seu auge nas páginas finais do conto, quando Mademoiselle, constipada⁵⁷, passa a fugir de homens que a “perseguiam”. Se sua fantasia coloca os homens abusando de sua virgindade atrás da Catedral, a realidade parece mostrar apenas dois homens que conversam e andam apressados na mesma direção da professora. Estão completamente alheios à quarentona virgem que foge deles. Ao se sentir segura na porta de sua pousada, Mademoiselle ainda lhes dá algumas moedas. Mas será que ela paga pela aventura ou por não ter sido molestada?

É difícil responder a essa pergunta, pois é difícil entender o significado de Mademoiselle para além de seus recalques um pouco patéticos. Afinal, trata-se apenas de uma paródia? Mademoiselle é somente o resultado de uma narrativa ironicamente freudiana⁵⁸? Devemos rir de Mademoiselle – ela é apenas o retrato literário da professora que Mário de Andrade encontrou em Manaus⁵⁹?

Não é possível responder definitivamente a nenhuma dessas questões. Mas são elas que ficam insistentes depois da leitura do conto. São questões que parecem não ter sido levantadas pelas interpretações que pude consultar – o que as deixa ainda mais pungentes. Todos os leitores consultados, como eu a princípio, se preocuparam em demonstrar em detalhes (e com brilho) as ambivalências de Mademoiselle. Quiseram rir, junto ao narrador, dessa personagem algo patética.

Talvez seja essa a história que fica faltando: como é possível ler esse conto sem achar Mademoiselle patética? Como podemos não compactuar com Lucia e Alda e o narrador enquanto eles ridicularizam a mulher? Talvez seja essa a manipulação final sobre o leitor: podemos ter compaixão com quase tudo – da ingenuidade política de 35 aos desencontros amorosos de Juca – mas quando nos é mostrado um indivíduo que se recusa ao prazer, só nos é oferecido o escárnio. Da virgem, desta, precisamos rir. Por quê?

⁵⁷ Rabello (1999) nos informa que constipação em francês, ao contrário do termo em nossa língua, pode apenas se referir à prisão de ventre. Mais ainda, Rabello (1999) indica que o nariz entupido de Mademoiselle é um deslocamento de suas fezes retidas – o que, por sua vez, seria um comportamento típico das pudicas, que não se permitem sentir prazer.

⁵⁸ Rabello (1999): “o narrador, parodiando ostensivamente o investigador psicanalítico, não sem ironias, compõe a psicopatologia da vida cotidiana de Mademoiselle”.

⁵⁹ Em *O turista Aprendiz* (ANDRADE, 1976), Mário conta a história de uma professora que havia sido “virgem em Londres e Paris...” (p. 102)

O Poço – ou vitória da natureza.

Esse conto narra a relação do velho e orgulhoso Joaquim Prestes (JP) com seus funcionários, especialmente dois deles – Albino e José. O arco principal do conto é a exigência do patrão, homem metido a moderno ainda que no fundo retrógrado, de que seus funcionários trabalhassem em condições adversas. A tarefa se traduz no resgate de uma caneta tinteiro do patrão que cai no fundo de um poço em um dia frio e chuvoso. O poço, entretanto, é estreito demais para que os homens saudáveis (robustos) possam participar da busca. Por isso, a responsabilidade recai, principalmente, sobre o mais franzino e doente dos funcionários de JP: Albino.

Para Rabello (1999), a relação despótica com uma autoridade arbitrária é o tema central desse conto. Afinal, ele narra a maneira como um empregador (JP) faz com que seus funcionários, em especial o mais frágil, trabalhem em condições absolutamente adversas. Essa interpretação, mais direta, parece, inclusive, ser a inclinação do próprio narrador. O antagonista é o velho, descrito, aqui e ali, como um tirano: “Botando a culpa nos operários, Joaquim Prestes como que distrai a culpa de fazê-los trabalhar injustamente” (p. 64). O homem do bem, o sensato, pelo menos na descrição superficial das coisas, é o funcionário que consegue responder a Joaquim Prestes sem perder a dignidade nem arredar o pé (José).

Ou seja, descrever o conto como a encenação de uma disputa de classes em que o rico, o fazendeiro-burguês, é tomado como o vilão que maltrata seu proletariado é bastante sensato. A primeira leitura do conto, com certeza, aponta para essa dinâmica do conflito encenado⁶⁰. Mesmo o final, em que Joaquim Prestes junta a caneta recuperada a uma série de canetas mais valiosas, parece apontar para isso. É razoável interpretar como mesquinha colocar os outros em risco a favor de um item material que sequer é único.

Ainda que, quando paramos para pensar, eticamente faria pouca diferença se a caneta fosse a mais cara da fazenda, é fácil observar como essa linha argumentativa pode ser convincente. Mesmo assim, parece importante tentar pensar em uma leitura que adapte esse cenário marxista a uma interpretação um pouco mais sutil.

Aqui, portanto, vou tentar chamar a atenção para outra possibilidade de dialética: a relação do homem com a natureza. Se acompanharmos a história de *O*

⁶⁰ Essa parece ser a opinião do próprio Mário de Andrade sobre o assunto (RABELLO, 1999).

Poço, veremos que é o desafio da natureza que desencadeia a ação – e que a resposta de JP é sempre de se colocar na contramão da exigência da natureza.

Logo no início, vemos que o personagem “vinha mal-humorado daquelas cinco léguas de fordinho cabritando pela estrada péssima” (p. 57) (1). Em seguida, somos informados de sua tentativa de domesticar abelhas estrangeiras, empreitada malsucedida (p. 57) (2). Depois, apesar do mal tempo, JP tenta convidar sua visita para uma pesca, mas um de seus funcionários lhe diz que “peixe hoje não dá” (p. 61) (3). Além de tudo isso, somos informados de que os cafezais não produziram o esperado devido às fortes chuvas (4). Por fim, na ação central do conto, a caneta tinteira de JP cai no poço em um dia de chuva e no qual a lama impossibilitaria o resgate (5).

Ainda que essa listagem mostre a alta frequência em que o embate com a natureza aparece, as interações entre JP e José (Albino e o Poço) compõe o núcleo do conto. Mas mesmo estas podem ser melhor compreendidas se pensarmos nelas como decorrências do embate entre homem e natureza. Na relação de José com Joaquim Prestes, portanto (como demonstraremos posteriormente), José é o símbolo da natureza (de sua excelência na brasilidade), enquanto JP é o representante de certo tecnicismo do homem branco (que se opõe ao esquema natural brasileiro). O tecnicismo europeu de Joaquim Prestes pode ser observado no caso de sua tentativa de domesticação das abelhas brasileiras – domesticação que passava por tornar os hábitos desses insetos mais europeus.

Já José é descrito como homem mulato – forte o bastante para “com músculos de amor” subir Albino sozinho do poço. José, filho de mulher negra com homem branco, está, desde a sua origem, ligado a certa brasilidade idealizada. Mesmo o adjetivo utilizado para descrevê-lo, “taludinho”, o liga à terra⁶¹. Ou seja, José está, desde a descrição de criança taludinha, diretamente conectado à terra e à adaptação necessária para sobreviver.

Anteriormente, falamos que uma leitura inicial do conto faz pensar em uma dialética entre patrão e empregados. Na relação de José e Joaquim Prestes, mudar dessa dialética para uma descrição da oposição Homem (branco) X Natureza não modifica muito o entendimento. A posição de Albino, contudo, é profundamente alterada. Albino deixa de ser o autômato que obedece ao chefe e passa a ser um

⁶¹ Segundo o Houaiss, a primeira definição de “taludo” é “Que tem talo rijo (diz-se esp. Vegetal)”. O uso da palavra para humanos é apenas a 4ª dentro do dicionário.

combatente que desafia sua própria natureza. Vejamos como Albino reage à tentativa de seu irmão de protegê-lo das condições adversas do tempo e do trabalho:

- não vê que a gente está vendo se o sol vem e seca um pouco, mode o Albino descer no poço.

Albino, se sentindo humilhado nessa condição de doente, repetiu agressivo:

- por isso não que eu desço bem! já falei... (p. 61)

Esse trecho, deixa claro: Albino não resiste às ordens⁶². Pelo contrário, as ordens são o pretexto que ele tem de recusar o seu lugar de doente. Ou, mais de acordo com o tema Homem X Natureza, é a maneira como Albino tenta rejeitar a sua própria natureza – o seu corpo enfermo desde menino. É pela desobediência à natureza e a José que a subjetividade de Albino pode ser vista.

Assim, surpreendentemente, Albino aproxima-se de JP – os dois homens se situam na tentativa de recusar a natureza. E, mais importante, os dois saem derrotados: Joaquim Prestes, em todas as situações citadas anteriormente; Albino, ao não resgatar a caneta e precisar dos afagos do irmão para o esquentar e o proteger depois de sua última descida ao poço. Portanto, ao contrário do que sugeriu Rabello (1999), podemos imaginar que a relação entre o patrão e este funcionário (pelo menos) é de continuidade e não de contraposição.

Dessa forma, o embate pode ser descrito com ainda mais precisão: é o embate entre o homem brasileiro (negro, mulato) e o homem branco. É a resistência e a vitória da natureza sobre o homem que tenta a contornar e dominar.

Ao descrevermos o enredo em relação a esses polos, os personagens vão perdendo seus traços mais maniqueístas. Joaquim Prestes, principalmente, quando vemos que, de algum jeito, ele pode estar do lado de Albino – ainda que coloque a vida deste em risco. Se está do lado de Albino, não pode mais ser lido apenas como o patrão despótico; perde um pouco de sua vilania. Ainda mais, com essa mudança, podemos entender seu murmuro ao final do incidente (“não sou nenhum desalmado”) como algo mais do que uma defesa vazia. Joaquim Prestes, é importante lembrar, pagava o remédio de Albino sem descontar de seu salário. Quer dizer, além da

⁶² Essa não é a única vez em que ele se precipita às ordens. Ver páginas 59 e 60 em que Albino se contrapõe a José avisando que poderia descer no poço, diminuindo a estimativa mais otimista do irmão.

motivação objetiva, a caneta que caiu, e do estatus social, Joaquim Prestes é movido pela convicção de que a natureza deve ser conquistada⁶³.

Mas talvez o mais importante seja notar como são os atos rudes (e possivelmente egoístas) de Joaquim Prestes que permitem que o embate mais decisivo possa se desenrolar; é pela exigência insensata do patrão que Albino precisa descer insistentemente ao poço. E é ao descer quando outros já desistiram que Albino pode se opor a sua doença em suas duas dimensões. Isto é, à dimensão corporal – ele pode provar que seu corpo sobrevive – e à dimensão social – o irmão que cuida maternalmente⁶⁴ dele, o colocando assim, na posição social da doença.

Nesse contexto, se José é o paladino que resiste com força às arbitrariedades do patrão, é também o irmão mais velho que não é capaz de entender ou reconhecer o apelo por detrás do sacrifício do caçula⁶⁵. Isto é, representa a natureza que não se deixa controlar por estatus social, mas é também a natureza que mantém Albino limitado por um corpo frágil.

Essa ideia mostra que existe uma mensagem politicamente correta na superfície do texto e outra, mais pessimista, embaixo dela. A primeira, evidente ao lermos o conto na dimensão Empregado *versus* Patrão é de que o homem simples pode se opor ao tirano rico (e vencê-lo). A outra, mais sombria, é que a natureza também oprime o homem humilde e esforçado – que um corpo frágil, por mais que se esforce, não pode superar as limitações que a natureza impôs à pele. Portanto, a mesma natureza que barra as arbitrariedades do chefe (da horda?), impõe ao outro seu corpo vulnerável, sujeito à doença e à morte. Esse conto nos mostra que, ricos ou pobres, estamos destinados a perder para a Natureza (mesmo antes da morte). A única exceção é José, esse símbolo idealizado da brasilidade que, no fundo, é a própria força da natureza. Em outras palavras, Joaquim Prestes e Albino tentam desesperados se agarrar a alguma espécie de poder sobre o destino. Ambos fracassam. É apenas a vontade natural de José e do tempo que é capaz de conseguir o que quer. Essa visão mais pessimista, de certa forma, não iguala os homens pela sua riqueza, mas pela sua relação com o ideal (aceitar ou não o que a natureza impõe). Nessa visão, José é o tirano – ainda que seja bondoso e cuidadoso com o irmão – porque é ele quem tem o verdadeiro poder: está do lado da natureza, das coisas como foram programadas para

⁶³ Será que é esta convicção que o faz pagar os remédios de Albino?

⁶⁴ “... José com muita maternidade ajudava o mano” (p. 67).

⁶⁵ Como, possivelmente, a natureza é incapaz de entender a verdadeira fragilidade do homem.

ser. Abelhas brasileiras, no final das contas, se comportaram como abelhas brasileiras; meninos fracos e doentes permaneceram fracos e doentes (e precisando do colo materno que os esquite). Em outras palavras, o que esse conto nos diz é que não é o patrão que é fálico, mas a mãe (natureza).

Mesmo o final do conto, quando Joaquim Prestes junta a caneta encontrada no poço à sua coleção de canetas, algumas ainda mais valiosas, pode ser entendido como algo mais do que a mera ganância do patrão. Afinal, como vimos, o que estava em jogo não era a caneta, mas poder recuperá-la; vencer o poço. E uma vez que perdemos a caneta, só podemos recuperá-la quebrada, sem que tenha mais o valor que tinha.

O Peru de Natal – ou a batalha dos totens.

Esse conto fala da disputa entre filho e pai pelo comando da ordem familiar. O conto encena uma refeição em que o filho, Juca, tenta fazer com que um peru de natal (e a comemoração desse evento) substitua o luto do pai. Mais do que simplesmente encerrar o luto, o objetivo de encerrar a ordem que o pai representa. A saber: a ordem de gastos contidos e a burocracia do pai deveriam ser substituídas pela fartura (e prazer carnal) do Peru de Natal – e de seu representante, o louco da casa, o narrador do conto, Juca. A ideia é substituir o totem erigido em homenagem ao Pai pelo totem do Peru, essa espécie de Deus da fartura.

Essa, pelo menos, é a intenção de Juca, mas é fundamental observarmos como esse objetivo é subvertido pela prosa sutil de Mário de Andrade ao final do conto. A seguir, o primeiro trecho em que o contraste entre a lei paterna (apolínea) e a de Juca (dionisíaca) se evidencia.

Mas, devido principalmente à natureza cinzenta de meu pai, ser desprovido de qualquer lirismo, duma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre, sempre nos faltara aquele aproveitamento da vida, aquele gosto pelas felicidades materiais, um vinho bom, uma estação de águas, aquisição de uma geladeira, coisas assim. (p. 71).

A natureza cinzenta do pai de Juca, entretanto, não deixa de marcar seus efeitos mesmo após a morte. Pelo contrário, a presença do luto parece indicar de maneira ainda mais forte a lei apolínea de que o pai de Juca é representante. Assim, não basta que Juca substitua a ordem do pai pela sua – é preciso, antes, subverter o sentimento de luto que se tornara herdeiro direto da lei de seu pai. A estratégia de Juca é a de propor, no lugar da vida ordinária que o pai representava, um momento de fartura. Propõe uma nova fase: em que o Peru de Natal é verdadeiramente aproveitado pelo núcleo familiar, e não “dividido entre primos distantes” – como acontecia na época do Pai. Propõe uma nova ordem – em que o filho não ficasse (se sentisse) excluído da ordem do prazer⁶⁶.

⁶⁶ Em *Totem e Tabu* (FREUD, 1912), o pai recebe todos os benefícios e os guarda para si. Enquanto isso, em *O Peru de Natal*, ele divide ainda mais, deixando tudo diluído demais para ser aproveitado.

Juca parece estar confiante do resultado dessa disputa – na última página do conto, triunfante, ele afirma: “[o pai] Não prejudicava mais ninguém, puro objeto de contemplação suave. O único morto ali era o peru, dominador, completamente vitorioso” (ANDRADE, 1996, p. 75). É explícito que, do ponto de vista de Juca, o vencedor da disputa tenha sido o Peru. E a vitória, para Juca, não parece sequer ter sido parcial: o pai deixa sequer de ser um morto – ele é apagado da mente dos familiares que comem o animal em deleite.

É preciso, antes de concordar inocentemente com Juca, atentar para as condições da “vitória” do Peru de Natal – bastante diferentes dessa vitória completa em que Juca parece acreditar. A estratégia inicial de Juca em sua batalha é a de convidar todos para as festividades. No entanto, a cada elogio, a sombra do pai parece diminuir o prazer da carne: “nem gabei o peru e a imagem de papai cresceu vitoriosa, insuportavelmente obstruidora” (Idem, p. 74). Ou seja, o próprio prazer que poderia ser retirado da ceia se mostrava subordinado ao luto que marcava a ausência do pai; toda vez que a balança pendia para o lado dionisíaco, a ausência do pai lembrava das obrigações, do luto. Para que o Peru possa triunfar, pois, é preciso que Juca mude de estratégia. É interessante acompanhar essa nova estratégia a partir do texto do conto:

E nem sei que inspiração genial, de repente me tornou hipócrita e político. Naquele instante que hoje me parece decisivo da nossa família, **tomei aparentemente o lado do meu pai**. Fingi, triste:

- É mesmo [só falta meu pai]... Mas papai que queria tanto bem a gente, que morreu de tanto trabalhar para nós, papai lá no céu há de estar contente... (hesitei, mas resolvi **não mencionar mais o peru**) contente de ver nós todos reunidos em família. (p. 74; grifos meus)

Em outras palavras, a estratégia que permite a “vitória” do Peru exige que se tome o lado do pai (1) e que se deixe de falar do peru (2). Para o Peru vencer, para que Juca vença, é preciso que a família acredite que é a ordem do pai que está sendo reestabelecida enquanto eles aproveitam sua ceia de natal. A vitória de Juca, se existe, portanto, é na melhor das hipóteses, parcial. Para a família, ela é absolutamente

Fica a dúvida de qual é a parte importante: o pai ficar com todos os benefícios para ele mesmo ou o filho se sentir excluído do objeto de seu desejo. Talvez, do ponto de vista que importa (do filho/de Juca), essas duas possibilidades sejam emocionalmente idênticas.

inexistente (o que não é, necessariamente, um problema). E, mesmo do ponto de vista de Juca, ela só pode existir enquanto outorgada pela autoridade do pai. Isto é, pode até ser que Juca tenha substituído as vontades cinzentas e mesquinhas de seu pai pela volúpia de se aproveitar um peru. Mas essa mudança só pode acontecer pois o pai morto deu – mesmo que fosse pela boca de Juca – a autorização final. A batalha preenche quase todo o conto e só é vencida quando Juca, ao invés de confrontar o pai com o peru, fala sobre como o pai poderia aproveitar essa reunião. Ou seja, a vitória só aparece quando Juca substitui a relação de antagonismo Pai contra Peru por uma de parceria. É no momento em que Pai e Peru passam a simbolizar os mesmos valores que se pode dar a vitória para o Peru.

Dessa maneira, de forma simples, a lógica se inverte. O santo do pai não condena mais a fartura, mas, deposto, precisa admitir a nova ordem. Mas mais do que isso, ele é o símbolo que permite que essa nova ordem seja admitida. A ordem do pai, portanto, não é substituída por uma vitória do Peru. Ao contrário, o que acontece é que o Peru passa a significar a vontade do pai. Isto é, Juca não depõe a ordem paterna, ele toma emprestada a autoridade do (vulto do) pai e promulga a lei dionisíaca no seio familiar.

A capacidade de Juca de fazer valer a nova lei, entretanto, é limitada. No último parágrafo do conto, Juca se despede de suas “3 mães” e vai para os braços de uma namoradina (Rose). Ainda que acene para sua mãe (de fato), parece evidente que o símbolo maior de um aproveitamento dionisíaco, o amor carnal, é mantido fora do núcleo familiar. A lei paterna não foi, em sua essência, alterada. A grande interdição⁶⁷, no final das contas, se mantém de pé enquanto Juca sai de casa para encontrar Rose.

Em resumo, a grande batalha entre o Pai e o Peru só pode ser vencida pelo Peru quando a batalha deixa de ser uma batalha e passa a ser uma aliança. E, nessa aliança, quem permanece no campo de frente é o Pai (Juca não menciona mais o Peru). As leis mais importantes, o lugar de Juca como o “louco da casa” por exemplo, se mantêm as mesmas. A grande vitória de Juca é se sentir vencedor enquanto as coisas permanecem mais ou menos iguais.

⁶⁷ A proibição do incesto (Freud 1923).

Frederico Paciência⁶⁸ - ou a insensibilidade de Juca.

*Frederico Paciência*⁶⁹ é o terceiro conto narrado em 1ª pessoa (por Juca) de *Contos Novos* e o último em que Juca é explicitamente colocado como narrador⁷⁰. Esse conto conta a relação de amizade/amor entre o narrador e Frederico Paciência (FP), um colega dos tempos escolares – dos 14 aos 17, 18 anos de idade. Esse amor, preenchido com beijos no nariz, mãos dadas e cumplicidades, é frequentemente entendido como um dos grandes amores da vida de Juca - ou, se acompanharmos a nomenclatura de *Vestida de Preto*, podemos até entendê-lo como um dos seus “amores eternos”⁷¹. Contudo, caso se retornemos à leitura de *Vestida de Preto* realizada neste trabalho, observaremos que foi possível encontrar os quatro amores eternos de Juca sem que se precisasse recorrer à FP.

Houve um esforço deliberado para que se encontrasse a solução de *Vestida de Preto* internamente – ainda que fosse fácil e coerente colocar FP como o elemento elipsado daquele primeiro conto. Àquela altura, argumentou-se que o tipo de leitura proposta no presente trabalho deveria privilegiar a autonomia de cada conto – deixando a tarefa de procurar unidade entre os contos como um esforço posterior. Com essa estratégia, o elo mais óbvio que une os contos em 1ª pessoa (a voz narrativa de Juca) foi, de certa forma, perdido. Mas, desse modo, também temos menos chances de cair na armadilha de encontrar uma argamassa tão forte para os contos em 1ª pessoa que acabássemos perdendo a união entre estes e os outros da coletânea. Ou seja, com a estratégia aqui adotada, será mais difícil que se divida o livro *Contos Novos* em dois polos pouco comunicáveis – de um lado os contos narrados por Juca, de outro os narrados em 3ª pessoa.

A postura interpretativa deste trabalho dá motivos para que não se trate todos os contos narrados por Juca como uma narrativa contínua. Mesmo assim, é interessante brincar com os efeitos interpretativos que essa linha de raciocínio poderia

⁶⁸ Durante a análise que se seguirá, algumas vezes, se falará sobre uma dificuldade de aceitação de Juca da sua própria sexualidade. De forma alguma o autor do presente trabalho assume uma posição homofóbica; aponto apenas para o provável preconceito da sociedade paulistana para com a homossexualidade no começo do século XX.

⁶⁹ Ao longo deste capítulo, para facilitar a distinção entre o personagem e o título do conto, o personagem Frederico Paciência será escrito em caracteres comuns, enquanto o conto *Frederico Paciência* será escrito em itálico.

⁷⁰ Todos os trabalhos consultados interpretaram que o narrador de *Tempo da Camisolinha* é Juca, ainda que ele não tenha sido explicitado.

⁷¹ Tanto Rabello (1999) quanto Costa (2001) interpretam a questão dessa maneira.

ter e mostrar as vantagens e os problemas que seriam trazidos por uma leitura desse tipo. Abaixo, de forma sistemática, serão levantadas hipóteses do que se poderia entender dos dois contos narrados (explicitamente) por Juca, caso os lêssemos a partir de suas ligações com *Frederico Paciência*.

Ligações de *Frederico Paciência* e *Vestida de Preto*.

Ao se pensar as ligações entre esses dois contos, é preciso, antes de mais nada, discutir o lugar de Frederico Paciência como o último amor eterno de Juca. Seguir-se-á, nas próximas linhas, o exemplo de Rabello (1999) e Costa (2001) e se considerará que Frederico Paciência é, de fato, o último amor eterno de Juca. Ou seja, é ele o amor que se segue a Maria e, de alguma forma, impede Juca de consumir a relação com a prima. Na leitura que propus de *Vestida de Preto*, defendi que a Literatura devesse ocupar esse lugar – o de amor eterno de Juca. É importante ressaltar que os efeitos sobre a caracterização de Juca são bastante diferentes caso se imagine que ele não possa ficar com Maria porque ela é parte de seus amores ideais – para os quais a Literatura é o último e melhor objeto – ou caso se imagine que Juca decidiu não ficar com sua prima após uma experiência (ainda que reprimida) de amor homossexual.

Frente à FP, a presença de Maria deixa de ser apenas um símbolo de um amor que pode sobreviver intocado por ser ideal e passa a ser entendida também como a representação do amor heterossexual estável – impedido de se realizar pela presença de um outro amor eterno, homossexual. Quando se abandona o amor pela literatura em favor do amor não consumado por FP, se muda a natureza do amor em jogo.

Na leitura de *Vestida de Preto* proposta neste trabalho, os amores eternos podem se manter assim pois deixam de ter uma natureza concreta – passam a ser amores ideais. Se, pelo outro lado, considerarmos FP como o último amor, não podemos usar esse critério. Possivelmente, o que une a linha de amores que termina em Frederico Paciência é a impossibilidade de concretização. O amor narcísico não pode se concretizar⁷²; o amor edípico, tão pouco; o amor por Maria, da mesma forma, foi impossibilitado (pelo fatídico: “não caso com bombeado”); e, finalmente, a moral e os bons costumes impediram a livre manifestação do amor por Frederico Paciência.

⁷² O que nos remete aos cachos perdidos em *Tempo da Camisolinha*, conto a ser analisado posteriormente (último da coleção)

Pode parecer difícil compreender a união desses amores eternos pela impossibilidade de concretude quando sabemos que Juca, nas últimas páginas de *Vestida de Preto*, abdica espontaneamente da possibilidade de ficar com Maria. Contudo, mesmo essa questão, pode ser facilmente resolvida: basta se admitir que o amor só poderia se concretizar dentro de uma janela de tempo. Passado o tempo correto, ele seria para sempre impossível.

Portanto, é viável manter uma conexão coerente entre os amores eternos mesmo que se substitua “Literatura” por “Frederico Paciência”. Essa substituição, entretanto, deixa uma marca importante: Juca não preservaria o amor mantendo-o imortal no plano ideal, mas pela sua não concretização. Assim, o que se manteria eterno na cadeia de amor finalizada com FP é a inscrição da não concretude. Uma solução menos do que perfeita pois, em última instância, o que se mantém eterno não é o amor, mas o *NÃO-Amor* que marca essa rejeição. Mas se o que se mantém inscrito é o *NÃO*, será que podemos dizer que os amores são eternos? Ou será mais apropriado dizer, nesse caso, que o que é eterno é a não consumação?

Afirmar que a não consumação é o elemento que se repete, eternamente, para Juca não parece um equívoco no plano psicanalítico⁷³ ou na caracterização do personagem. No entanto, é preciso admitir que essa saída traí um pouco a expressão “amor eterno”, que parece tão significativa para a compreensão de *Vestida de Preto*. Ora, para que se sustentasse o lugar de Frederico Paciência como o quarto “amor eterno”, foi preciso, aos poucos, que nos afastássemos da ideia de um amor eterno até chegarmos na ideia de uma rejeição eterna⁷⁴. O amor homossexual, nesse sentido, seria apenas a última manifestação da não possibilidade de concretização.

É preciso tanto malabarismo lógico para colocar FP como o último elo da cadeia de amores eternos que parece que tanto o significado de amor eterno quanto a importância de FP parecem diminuídos. FP acaba se tornando a figura derradeira de uma visão um pouco fatalista. A relação de Juca e FP, ao fim dessa leitura, se subverteria: o amor entre os dois não existira apesar das exigências culturais, mas, em grande parte, justamente porque não poderia se concretizar. Isto é, a proibição cultural ao amor entre dois rapazes seria, ao menos em parte, responsável pelo interesse de Juca em Frederico. Parece-me que essa descrição é, de certa forma, uma traição da

⁷³ No Seminário 4, Lacan (1995) afirma que o que se inscreve na cadeia simbólica não é o objeto, mas justamente a falta dele.

⁷⁴ A única maneira de resolver essa questão completamente é igualar amor à rejeição. Ainda que isso seja possível logicamente, parece uma saída cínica que fere o sentido dado ao termo pelo conto.

delicadeza com que Mário de Andrade trata do tema – ou, mais precisamente, seria uma traição à complexidade e confusão do que se passa com Juca (e Frederico). Ou seja, no final das contas, os malabarismos necessários para incluir FP em *Vestida de Preto* acaba por trair tanto o encanto de *Frederico Paciência* quanto a expressão nuclear de *Vestida de Preto* (os “amores eternos”).

Não foi possível, pelo menos neste trabalho, argumentar de outra forma a presença de FP em *Vestida de Preto*. As soluções apresentadas por outros autores são de uma natureza tão diferente que é difícil importá-las para este contexto⁷⁵. Mesmo assim, vale a pena continuar imaginando que há alguma solução menos cínica para essa questão – mesmo porque, imaginar as consequências da presença de Frederico como o último amor eterno produzirá alguns resultados interessantes (e, acredito, inusitados).

Ao se assumir, sem passar pelas elaborações acima, que FP encerra a série de amores eternos de Juca é preciso perguntar: faz diferença que esse último amor seja homossexual? O último amor, como um ponto final, é o que dará sentido aos outros. Acaso fosse a Literatura, a caracterização final que teríamos de Juca é a do homem que se presta a narrar – se a literatura fosse seu último amor, ela funcionaria como a musa que exige que Juca escreva, narre⁷⁶. Mas e se o último amor fosse o de uma relação homossexual? Será que não se deveria interpretar que essa passa a ser a identidade do desejo de Juca?

Caso se assuma esse argumento – a orientação homossexual para Juca –, será preciso rever o lugar de Rose e Violeta. As namoradinhas que aparecem em *Vestida de Preto* como os símbolos da transgressão de Juca passam a ter valor inverso. Ora, se elas podem ser consideradas símbolos de rebeldia frente a uma esposa (Maria), diante de uma relação homossexual, os casos levianos com Rose e Violeta são símbolos para um comportamento relativamente conservador. Ou seja, a rebeldia aparente de Juca não pode mais ser encarada como rebeldia, mas como máscara para esconder algum desejo ainda mais proibido. E, caso o desejo por outros homens esteja em jogo dessa maneira, é possível entender a hesitação de Juca frente a Maria ao final de *Vestida de*

⁷⁵ Costa (2001) usa de manuscritos e da relação entre obra e autor para fazer essa ligação – o que torna seus argumentos intraduzíveis para o nosso contexto. Já Rabello (1999), cujo estilo de análise se aproxima muito mais do aqui apresentado, não parece ter se preocupado tanto com a definição de “amor eterno” para chegar nos problemas apresentados acima. Possivelmente, para essa autora, como seu trabalho é composto do esforço de traçar as linhas que unem os contos, é mais fácil atravessar as fronteiras entre eles.

⁷⁶ Como argumentado na leitura de *Vestida de Preto*, anteriormente apresentada.

Preto como mais do que uma simples superação. Nesse cenário, é possível, até mesmo, considerar que o que Juca superou foram as relações heterossexuais – e, por isso, o pequeno pânico frente à possibilidade de possuir Maria.

É possível suavizar um pouco essa leitura, entretanto. Pode-se objetar a ela que a sexualidade humana não é composta de apenas duas cores, mas de um espectro de tons de cinza. Assim, possivelmente, Juca não recusa o amor heterossexual propriamente, mas sim o amor estável e conservador de um casamento. Juca seria uma espécie de associado pioneiro do amor livre.

As possibilidades exploradas acima entram em um campo bastante especulativo. De qualquer forma, parece que admitir que FP deva se infiltrar como “amor eterno” na leitura de *Vestida de Preto* tem consequências muito mais amplas do que se poderia imaginar a princípio. Caso FP seja entendido (e exportado) dessa forma, muito do que entendemos da sexualidade de Juca deve ser reinterpretado. Juca precisará ser entendido como um homossexual enrustido ou como um libertino completo. Enquanto a primeira opção não parece condizer com a descrição de Juca, a segunda parece uma leitura um pouco contemporânea demais. Mas, seja como for, o mais importante desse exercício de cruzamento é mostrar que, ao importar conteúdo de um conto para interpretar “lacunas” de outro, acaba-se criando novos buracos e se perdendo alguns dos detalhes que dão vida às histórias narradas por Mário de Andrade.

Ligações de *Frederico Paciência* e *Peru de Natal*.

As implicações de *Frederico Paciência* para o *Peru de Natal* são mais simples do que as para *Vestida de Preto*. A principal delas, o lugar das namoradinhas de Juca, inclusive, já foi sinalizada nas linhas acima. O contorno da questão, em *O Peru de Natal*, no entanto, torna-se mais nítido. Veja o parágrafo final de *O Peru de Natal*:

Levantamos. Eram quase duas horas, todos alegres, bambeados por duas garrafas de cerveja. Todos iam deitar, dormir ou mexer na cama, pouco importa, porque é bom uma insônia feliz. O diabo é que Rose, católica antes de ser Rose, prometera me esperar com uma champanha. Pra poder sair, menti, falei que ia a uma festa de amigo, beijei mamãe e pisquei para ela, modo de contar onde ia e **fazê-la sofrer seu bocado**. As duas outras mulheres beijei sem piscar. E agora, Rose!...(p. 75, grifo meu)

Nesse parágrafo, o sentido explícito da piscadela de Juca é o de confirmar a sua posição de “louco da casa”. O sentido encontrado na leitura do conto realizada neste trabalho é o de acenar para o cumprimento da interdição do incesto. Mas, caso se suponha uma orientação homossexual para Juca, será preciso que se repense todas essas interpretações. Em especial, o trecho “fazê-la sofrer seu bocado”. Será que, nesse contexto, não devemos imaginar que, ao invés de fazer a mãe sofrer, o aceno para o encontro com Rose é um presente final de Juca para a mãe?

Finalmente, com essa última questão, se pode terminar de marcar a quantidade de ramificações e possibilidades diferentes que ficam quando abrimos as fronteiras entre os contos e permitimos a livre passagem de informações entre eles. Em outras palavras, é preciso remarcar que apesar de possuírem o mesmo narrador, os contos em 1ª pessoa da coletânea ainda são independentes. Isto é, lê-los como capítulos de um romance contínuo – apenas intercalados pelos contos em 3ª pessoa – produzirá diversas dificuldades⁷⁷.

Nota prévia antes da análise do conto.

As especulações apresentadas acima tinham como objetivo nos permitir brincar um pouco com os enredos dos contos em 1ª pessoa. Também permitiram que se mostrasse a importância que esse conto pode ter se usado como lanterna para as outras histórias narradas por Juca. Os principais efeitos que se poderiam produzir a partir de uma leitura cruzada como essa já foram detalhados. A partir deste momento, portanto, essa discussão no presente trabalho será encerrada. Agora, será proposta a leitura de *Frederico Paciência* como um núcleo isolado (como foi feito com todas os outros contos da coleção).

Frederico Paciência.

Quem é o vilão dessa história? É uma pergunta estranha, especialmente para o tipo de livro que é *Contos Novos*, mas essa pode ser a melhor questão para se fazer à *Frederico Paciência*. É estranho, mas após algumas leituras, após se colocar essa

⁷⁷ Isso não quer dizer que os contos não possam ser lidos dessa forma. Rabello (1999) e Costa (2001) construíram estratégias interpretativas que possibilitaram isso. Para o tipo de leitura proposta neste trabalho, no entanto, essas conexões trariam dificuldades como as citadas acima.

questão, a vontade é de apontar o dedo acusatório em direção a Juca – é explicar para ele o quão insensível ele foi e provavelmente nem se deu conta. Nesse conto, Juca é uma histérica que quer o amor do outro sem dar nada em troca. Receber o amor de Frederico Paciência, no final das contas, parece ser roubar um pouco da perfeição deste – deixa-lo na falta, esperando com paciência. Este é, afinal, seu nome (se retornará a essa questão posteriormente).

Começar o texto dessa forma talvez seja colocar o carro na frente dos bois, mas é interessante revisitar *Frederico Paciência* a partir dessa perspectiva. Mostrar ao longo do conto como Juca, talvez alheio à subjetividade do amigo, esteja se portando como o egoísta que descrevemos acima. O primeiro elemento a ser observado, logo nas primeiras páginas do conto, é a natureza inicial do encantamento de Juca. O trecho:

Mas se ligo a insistência com que ficava junto dele a outros atos espontâneos que sempre tive **até chegar na força do homem**, acho que se tratava dessa espécie de saudade do bem, de aspiração ao nobre, ao correto, que sempre fez com que eu me adornasse de bem pelas pessoas com quem convivo. **Admirava lealmente a perfeição moral e física de Frederico Paciência e com muita sinceridade o invejei.** Ora, em mim sucede que **a inveja** não consegue se resolver em ódio, nem mesmo em animosidade: **produz uma competência divertida**, esportiva que **me leva à imitação.** Tive ânsias de imitar Frederico Paciência. Quis ser ele, ser dele, me confundir naquele esplendor, e ficamos amigos. (p. 77, grifos meus)

Alguns elementos fundamentais podem ser destacados desse trecho. Em primeiro lugar, a expressão “força de homem” associada ao ato de se aproximar de Frederico Paciência. Esse conto descreve uma amizade permeada de desejos homossexuais que nunca são plenamente concretizados. Essa expressão, portanto, pode ter dois significados: a de homem como macho heterossexual ou a de homem como o oposto de um menino. Caso se trate da primeira alternativa, Juca teria se aproximado de FP antes de se definir heterossexual; no caso da segunda, Juca teria se aproximado em um jogo infantil, uma brincadeira de criança. Como a palavra infância se repete algumas vezes ao longo do conto, sempre se referindo às atitudes

homossexuais entre Juca e FP, é mais provável que a segunda opção seja a mais correta.

Seguindo com o trecho citado, vemos, especialmente a partir dos destaques, que Juca vê perfeição em Frederico, e de que é pela inveja que se aproxima dele. Em outras palavras, Juca é atraído a Frederico Paciência como a um espelho idealizado⁷⁸. Não é a toa que a presença dos pais dos meninos seja tão importante ao longo do conto – são os pais quem, usualmente, fornecem esse espelho narcísico⁷⁹.

Parece curioso que logo após o trecho descrito acima, Juca conte a história em que seu pai vai com ele à escola e, depois de descobrir que Juca havia colado em uma prova, hesita em pagar a passagem do filho. Mais estranho ainda que, depois de contar que o pai acaba por pagar sua passagem no bonde de volta para casa, o texto passe para a seguinte frase: “Frederico Paciência foi minha salvação” (p. 77). Mas talvez esse trecho só seja estranho antes de percebermos o valor de Frederico Paciência enquanto espelho para Juca – sabendo disso, podemos ver que FP não salva Juca do bonde, mas da ausência de modelos. Ou, possivelmente, FP salva Juca da desaprovação de seu pai (e de sua família). Se for esse o caso, já começa a ficar claro como o encantamento inicial de Juca poderá impedir (ou pelo menos dificultar) a concretização de seu caso amoroso com FP.

O tempo e o desenvolvimento da relação poderiam mudar essa situação. Por isso, é interessante passar para uma avaliação da amizade posterior:

Estou lutando desde o princípio destas explicações sobre a desagregação da nossa amizade, contra uma razão que me pareceu inventada enquanto escrevia, para sutillar psicologicamente o conto. Mas agora não resisto mais. Está me parecendo que entre as causas mais insabidas, tinha também uma inveja a espécie de despeito desprezador de um pelo outro... Se no começo invejei a beleza física, a simpatia, a perfeição espiritual normalíssima de Frederico Paciência, e até agora sinto saudades de tudo isso, é certo que essa inveja abandonou muito cedo qualquer aspiração de ser igual ao meu amigo. Foi curtíssimo, uns três meses, o tempo em que tentei imitá-lo. Depois desisti, com muito propósito. E não era porque eu conseguisse me reconhecer na impossibilidade completa de imitá-lo, mas

⁷⁸ No trecho a seguir, que não fui capaz de encaixar no corpo do texto, também aparece com clareza essa posição de FP frente a Juca: “*E foi esse o maior bem que guardo de Frederico Paciência, porque uma parte enorme do que de bom e de útil tenho sido vem daquela alma que precisei me dar, pra que pudéssemos nos amar com franqueza*” (pp.78-79)

⁷⁹ Freud (1914) Introdução ao Narcisismo

porque eu, sabe-me lá por que! não desejava mais ser um Frederico Paciência. (p. 85)

Nesse trecho, Juca admite que o começo da “desagregação” da relação com FP tem início pouco mais de três meses depois do começo da amizade. Mais ainda, que essa desagregação se dá a partir do momento em que ele não deseja mais ser um FP. Isto é, quando falha o objetivo de identificação narcísica, começa a separação entre os dois – essa era a argamassa primeira e, depois de seu desgaste, as coisas não podem mais ser como eram. FP deixa de ser esse modelo quando Juca passa a achar a sua perfeição insuficiente. Mas Juca sabe que FP é apaixonado (eroticamente) por ele – o que, de certa forma, minaria a “perfeição” de Frederico. No entanto, Juca parece completamente alheio ao fato de que a perfeição de FP é desbotada pela paixão que sente por Juca. Afinal, se a perfeição de FP vêm não só de sua beleza, mas de uma “perfeição espiritual normalíssima”, ela rui quando ele se apaixona (eroticamente) pelo melhor amigo. Mas Juca não percebe essa contradição que invalidaria seus argumentos. Por que? Talvez porque, no fundo, ele não queria ficar com FP. Porque Frederico Paciência é uma aventura para Juca – uma aventura que surge da necessidade de salvar Juca do mal caminho. E este é sinalizado por um pai que quase retira seu suporte (o dinheiro do bonde) do filho. Frederico Paciência tem seu verdadeiro lugar como espelho para Juca.

Mesmo assim, Juca faz questão de descrever o amigo em tons eróticos. Com frequência elogia sua beleza, seus traços. Fala, em tons quase adolescentes, da tensão sexual existente entre os dois. Talvez o narrador esteja sendo sincero e realmente sentiu todas essas coisas pelo amigo. Talvez o amor não tenha se concretizado devido à moralidade da época, que condenaria com vigor um amor homossexual. A leitura do conto, somada à análise da gênese desse amor, parece indicar que há algo mais do que a pressão social para impedir esse amor. Juca parece, de fato, amar FP, mas seu amor parece o de um Narciso frente a um lago mágico e não o de um amante propriamente dito.

Seja como for, o que sabemos é que nas páginas finais do conto, quando a mãe de FP morre, quando surge a oportunidade de encontrar o amigo sem Pai ou Mãe que impeça o ato amoroso, Juca refuga. Mais ainda, manda um telegrama grosseiro para cortar as relações com o amigo definitivamente. Frente à possibilidade de concretização, Juca foge, deixa o amigo esperando.

O trecho que fecha o conto deixa essa conclusão amarga concreta – ainda que seja escrito em tom de brincadeira:

Me lembro de uma feita, diante da irritação enorme dele comentado uma pequena que o abraçara num baile, sem a menor intenção de trocadilho, só para falar alguma coisa, eu soltara:

- Paciência, Rico [apelido de FP]

- Paciência me chamo eu!

Não guardei este detalhe para o fim para tirar nenhum efeito literário, não. Desde o princípio que estou com ele para contar, mas não achei canto adequado. Então pus aqui porque, não sei... essa confusão com a palavra “paciência” sempre me doeu mal-estavelmente. Me queima feito uma caçoada, uma alegoria, uma assombração insatisfeita. (p. 89)

Começando pelo final, vemos que a palavra paciência traz sentimentos contraditórios que suscitam perguntas sem respostas. Uma caçoada, mas quem é o alvo da piada? Uma alegoria, mas qual é a moral? Uma assombração insatisfeita, mas quem foi o responsável pela insatisfação? Numa das poucas palavras em que Frederico, Rico, fala com sua própria voz, talvez possamos encontrar uma resposta menos ambígua. Frederico Paciência não só se irrita com a menina que quer dançar com ele, como diz para Juca que ele é paciência. Diz, possivelmente, que espera Juca. Mas Juca tem apenas contradições e hesitações de quem nunca vai encerrar essa espera. O amigo: é Paciência.

Nelson – ou espiar o buraco da fechadura.

Quem é Nelson? Será ele o marido abandonado pela uruguaia? Ou será ele o homem valente que preferiu ter as mãos comidas por piranhas a se render aos capangas inimigos? Ou, até, será que ele é os dois? É impossível ter certeza. O conto é tanto uma série de informações sobre um homem desconhecido quanto uma investigação sobre uma conversa de bar. Ou, mais precisamente, sobre os estilos e temas de uma conversa de bar.

Afinal, a conversa entre os amigos é tanto uma disputa para saber quem tem mais e melhores informações sobre Nelson, o homem desconhecido do bar, quanto uma disputa sobre qual o melhor modo de se contar causos. De um lado, a prosa romântica e marcada por pausas dramáticas de Alfredo, um dos rapazes que conversam no bar. Do outro, o modo corrido – um longuíssimo parágrafo – e fantástico como “o outro rapaz”⁸⁰ conta a sua parte da história. Os amigos do bar não chegam a comentar diretamente essa disputa, mas as pausas de Alfredo geram protestos e permitem que os amigos mudem de assunto, enquanto a fala corrida do “outro rapaz” pode perseguir seu rumo sem ser interrompida.

A história contada por Alfredo, em linhas gerais, é a seguinte. Nelson era um fazendeiro rico no Mato Grosso que, em uma de suas viagens para farrear, vai ao Paraguai e se apaixona loucamente por uma moça de Assunção. Ele a leva consigo de volta para a fazenda e faz tudo por ela. De tão apaixonado, passa todos os documentos da fazenda para o nome dela – para, caso acontecesse algo com ele, ela tenha direito às suas propriedades. Mas, na solidão da fazenda, a menina acaba deprimindo – mesmo com todos os presentes e mimos que o marido lhe oferece. Sem saber mais o que fazer, Nelson decide sair de férias com a moça; vai com ela para Assunção. Depois da viagem, ela muda de humor: se mostra feliz, até acompanha o marido em algumas cavalgadas. O resto do tempo se dedica à romances policiais e revistas que chegam pelo correio. Até que um dia ela se tranca no quarto e se recusa a abrir a porta. Finalmente, sai e nunca mais olha para trás. No quarto, atrás de si, deixa todos os presentes destruídos – apenas um livro sobre a guerra entre o Brasil e o Paraguai se encontra intacto em cima da cama.

⁸⁰ Como este outro rapaz não recebe nome no conto, vou chamá-lo, aqui, de “outro rapaz”

A história contada pelo “outro rapaz” é mais espetacular. É a histórica de como Nelson teve a mão deformada. Segundo essa narrativa, Nelson estava com seu bando em Mato Grosso quando se viu cercado por um grupo de contrários. No meio da batalha, Nelson se enrosca com um de seus inimigos e cai com ele no rio. Acaba matando-o, mas vê que, acima dele, em um cais flutuante, conversam apenas capangas do grupo inimigo. Sabe que se emergir, eles o matariam. Fica preso embaixo do cais até que percebe piranhas mordiscando sua mão direita. Nelson percebe que vai desmaiar e cruza seu braço, silencioso, em uma das vigas para se segurar. Quando acorda, nem parte do braço nem os capangas estavam mais lá. Finalmente, pôde sair de seu esconderijo.

Quando se une o estilo de cada narrativa com o conteúdo narrado, a impressão que se fica é que a história de Alfredo parece ser a verídica – talvez por isso, precise de ornamentos discursivos para parecer mais dramática. A história do “outro rapaz”, em contrapartida, parece mais uma história de bar – ornada com exageros que permitem que a história seja contada em um jorro completo e ininterrupto.

Mas, no final das contas, tudo o que o leitor tem são impressões. Não é possível dizer se Alfredo ou o “outro rapaz” contam a verdade. Nelson, o protagonista, quase não fala – e quase não age. Suas únicas palavras são para recusar o sétimo chope. Dessas palavras⁸¹, sabemos apenas que Nelson é, na época do conto, um homem de rituais rígidos. E de suas ações, sabemos apenas que ele possivelmente esconde alguma deformidade em uma das mãos e que é reservado. Podemos inferir sobre o defeito ao perceber que para repousar as mãos sobre a mesa, ele precisa do auxílio da outra. E quando Nelson percebe que, apoiando uma mão na outra em cima da mesa ele as coloca em evidência, as esconde rapidamente. Que ele é reservado, podemos ter certeza a partir das últimas páginas do conto, em que o personagem tarda seu retorno à casa para que ninguém presencie a sua entrada.

E é apenas isso que podemos saber com alguma segurança. O resto do conto, como dito acima, é a disputa entre contadores de histórias em um bar. Mistério e conversa que se sustentam na ausência de Nelson. Isto é, quanto mais reservado é Nelson, mais ele parece exigir que se confabule a seu respeito. O conto termina com Nelson trancando a porta atrás de si, quase que desafiando o leitor a espiar pelo

⁸¹ “Por que a senhora quer que eu tome mais chope hoje! Seis não é a minha conta sempre! Estavam falando de mim naquela mesa, não!” (p.99)

buraco da fechadura – exatamente o mesmo impulso provocado nos amigos do bar durante o conto.

Nelson, portanto, é um conto sobre a presença da ausência. Sobre os efeitos de uma figura misteriosa nos outros. Não é sobre a história de Nelson – desta, mal temos pistas. Não, o conto é sobre o desafio de espiar o buraco da fechadura.

Tempo da Camisolinha – ou o tempo perdido

Tempo da camisolinha conta duas histórias. Rabello (1999), inclusive, chama a atenção para isso – esse é o único conto que apresenta duas histórias (aparentemente) desconexas. A primeira é sobre o corte de cabelo do narrador quando tinha apenas três anos. Segundo o próprio, já adulto, aquele é o momento em que ele perde a capacidade para a felicidade inocente. Deixa de ser uma criança “pura”.

A segunda “história” do conto é sobre sua viagem, com a família, para Santos. De como, por uma doença da mãe, decorrente do parto da irmã mais nova, a família acaba se mudando toda para a cidade litorânea. Deixando de lado, por enquanto, a conveniente ignorância do narrador a respeito da doença da mãe, podemos partir para ponto central dessa parte do enredo: a obtenção e perda (doação) das estrelas do mar.

O menino, que evita o mar e a areia, está perambulando pelas margens lodosas do rio quando um dos operários, que o trata com certa reverência (é filho de “Doutor”), lhe oferece três estrelas-do-mar. Uma menor e com a ponta quebrada, uma com a ponta torta e a outra grande e perfeita. Com as estrelas do mar, o operário profere a sentença: “pega menino, dá boa sorte”.

Excitado, o menino coloca as estrelas para secar e passa pelo almoço familiar desatento – completamente concentrado nas estrelas que secavam do lado de fora da casa. Depois de alguns momentos olhando suas estrelas de perto, ele se cansa.

Sai de casa e encontra outro operário. Um português, triste, que se lamenta de sua má sorte. Apenas de ouvir o lamento do homem, o menino se sente culpado – ele, que já tinha tudo na vida, detinha as estrelas que poderiam dar sorte. Com pesar, sente que deve algo a esse homem. Corre para casa e, depois de relutar um pouco, escolhe a estrela mais perfeita para dar para o operário. Este recebe o presente sem entender exatamente do que se tratava (como reconhece o narrador), mas estende a mão para receber o presente com carinho.

A partir desse pequeno resumo, podemos imaginar que a temática (pelo menos dentro do referencial psicanalítico) desse conto é a castração e a doação que a castração torna possível⁸². A castração como o momento a partir do qual é impossível reverter-se a posição fálica anterior. A castração como fim da infância idealizada. A castração como ponto inaugural da constituição do sujeito. O primeiro corte, a partir

⁸² Essa ideia será detalhada ao final da leitura.

do qual será impossível de se voltar para atrás, mesmo que se sinta constantemente tentado a isso⁸³.

Feito esse esclarecimento – essa conjuntura geral –, podemos partir para uma leitura mais detalhada do conto para dar corpo e justificar a interpretação feita acima. O primeiro detalhe seria um pequeno “erro” gramatical de Mario de Andrade: “Era agora já bem homem e aqueles cabelos adorados da infância, me pareceram de repente como um engano grave (...)” (p.102, grifo meu). A vírgula destacada é particularmente marcante. Seu uso, de acordo com a norma culta, parece francamente equivocado. É bem verdade que Mario de Andrade desconsiderava essa “norma” com certa frequência – especialmente em suas coletâneas de contos anteriores (RABELLO, 1999). Entretanto, ainda segundo Rabello (1999), as liberdades com a norma culta exercem, em Mario de Andrade, em geral, uma função de marcar a coloquialidade da fala no texto.

Essa vírgula, entretanto, não parece beneficiar a coloquialidade do discurso. Trata-se, acima de tudo, de uma trava na frase – principalmente se lermos o texto em voz alta (aproximando-nos da coloquialidade). Uma trava que marca uma divisão – uma pequena pausa que separa as duas metades da frase. Ao que parece, essa pequena falha no texto narrado marca, justamente, o conjunto da interpretação que explicitamos anteriormente. O tempo dos cachos adorados (infância pré-castração) precisa ser separado da opinião do tempo presente (o adulto-castrado/narrador, evidenciado pela expressão “de repente”) mesmo que para isso seja necessário se apelar para uma vírgula artificial (no sentido de que é desnecessária). A vírgula, portanto, é uma evidência estética da separação entre os dois mundos retratados no conto. É a marca que mostra ao leitor que entre um ponto e outro existe uma separação – ainda que a gramática pudesse exigir que esses elementos se unissem.

Não é de menos que o conto apresente duas histórias sem ligações aparentes. Podemos, até, ir mais longe e dizer que o protagonista de ambas, apesar de ser a mesma pessoa, é essencialmente diferente. O primeiro é a criança completa dos

⁸³ O Seminário V de Lacan (1999), dedicado ao Complexo de Édipo, trata dessa questão de um modo um pouco mais preciso. A castração simbólica, para o psicanalista francês, não é apenas o ponto a partir do qual não se retorna: ao se separar a linha temporal em dois tempos, ao mesmo tempo em que se nega o acesso ao ponto antes do corte, também se cria, a posteriori, o tempo da perfeição. Isto é, o tempo 1, antes da castração, só existe enquanto tempo da perfeição depois que a castração o inseriu dessa maneira na cadeia simbólica. De qualquer modo, depois de recebido esse *status*, esse será o tempo (a sensação fantasiosa) a qual o neurótico tentará retornar.

cachos perfeitos, o segundo é o menino que precisa se dirigir ao mundo – que acaba por se tornar o narrador do conto.

Mais um suporte para a distância entre a criança com cachos e o sujeito sem cachos é o fato de que o narrador precisou queimar as fotos em que aparece com o cabelo intacto. Fotos em que os cachos apareciam cortados, ou mesmo as fotos em que o narrador/protagonista aparecia ridicularizado, foram guardadas ao longo dos anos. Apenas as fotos dos cachos perfeitos precisaram ser eliminadas – quase como se esse tempo precisasse ficar na dimensão mítica, não pudesse produzir registros averiguáveis na realidade.

A foto guardada, em que o narrador aparece de cabelos cortados ao lado de seu irmão, Totó, representa o oposto do tempo dos cachos. Nela, o narrador encontra um adulto em miniatura (“tenho esse quê repulsivo de anão”, p. 102) – encontra ele mesmo, já nesse momento. Talvez Juca tenha preservado essa foto justamente porque ela elicia sentimentos desagradáveis – por que nela o que fica sublinhado é o homem fraturado e não o menino perfeito. Nessa foto, ele pode se encontrar, ainda que triste. Na foto de cachos perfeitos, o que ele poderia encontrar?⁸⁴

À parte isso, vemos que ele descreve o irmão, vestido como marinheiro, como o retrato do que é uma “criança integral” (p. 102). Veremos, ao longo do texto, que há um ciúme não explicado do irmão. Em determinado momento ele chega a afirmar “a arma certa de minha vingança, eu havia de machucar bastante Totó” (p. 106). É quase impossível determinar com segurança o motivo dessa violência em relação ao irmão. Mas podemos imaginar que se deva à atenção que o irmão, “sempre fraquinho” (p. 104), exigia, especialmente da mãe – que por sua vez também estava adoecida. Pode ser, até mesmo, que haja uma relação de continuidade entre a doença do irmão e a da mãe – e que a raiva que o narrador sente do irmão, na verdade pode ser a raiva que sente da doença da mãe. Como ele não era capaz de sequer reconhecer a doença da mãe, não é de se estranhar que ele reconheça essa doença no irmão – tendo ódio deste como se fosse o culpado pela doença dela. Outra possibilidade, é a de que as doenças da mãe e do irmão unissem estes dois – excluindo o narrador da cena (do grupo). Essa

⁸⁴ Talvez, a única coisa que ele poderia encontrar seria mais decepção. Mas uma decepção ainda mais amarga. Afinal, mesmo que bonitinho, é difícil imaginar que o narrador poderia encontrar em seu retrato de criança as respostas para a falta que lhe marca. Seria uma decepção. Esse momento de completude só pode existir enquanto inacessível – se ele entrasse na narrativa, já não seria mais esse momento.

possibilidade nos parece mais provável, pois repete o tema do conto (a castração) ao colocar uma diáde em que o narrador, um sujeito, está necessariamente excluído.

Mudando um pouco de foco, devemos nos dedicar ainda à cena do corte de cabelo. É impressionante o quanto essa descrição se assemelha com a que a psicanálise faz da castração. Em primeiro lugar, a ordem é determinada pelo pai – é ele que afirma “É preciso cortar os cabelos desse menino” (p. 103). A ordem, apesar de irrevogável, é transmitida suavemente em um murmuro. Ouvida a ordem, o menino tenta apelar para a mãe – olha para ela, acreditando que os laços com ela podem sobrepor-se a ordem paterna. É em vão. Ela apenas desvia o olhar para baixo e acata a ordem do pai. De uma só vez, o menino perde os seus cachos (falo) e a cumplicidade com a mãe, o que, talvez, seja a mesma coisa. Sua relação com ela se mostra subalterna à relação dela com o pai. Mais um toque genial para descrever a castração é a descrição do corte dos cachos adorados como um “castigo sem culpa” (p. 103).

Depois do corte, o menino se recusa a olhar-se em espelhos (reconhecer sua nova imagem), e chora. Olha para “os cadáveres de meus cabelos guardados naquela caixa de sapatos” (p. 103) e chora um pouco mais. O curioso dessa frase não é, propriamente, a recusa do menino em aceitar sua nova imagem – essa parece natural – mas o fato de os cabelos ficarem guardados numa caixa. Aos três anos é difícil imaginar que o menino teria autonomia para coletar e guardar os cabelos, o que nos leva a imaginar que alguém era seu cúmplice em sua tentativa de negação da perda.

Não temos informação suficiente, entretanto, para seguir essa pista. Seguimos, então, a leitura do texto que, poucas frases adiante, nos dá mais uma evidência no sentido de demonstrar que o corte do cabelo representa uma ruptura temporal que transforma profundamente o sujeito. “E o meu passado acabou pela primeira vez” (p. 103). Fica a dúvida: como um passado pode acabar? Da mesma maneira que se é impossível alcançar o futuro (que está, parece, sempre um passo a frente) parece logicamente impossível acabar com o Passado – se aconteceu, é passado. O centro dessa frase não está em “passado”, mas na palavra “meu”. Afinal de contas, não existe um ser que, por mais de um instante no nascimento⁸⁵, não tenha passado. O primeiro milésimo de segundo de uma vida é passado para o segundo milésimo. Em vida, portanto, não existe um ser sem passado. Assim, talvez, para que um ser não tenha passado, é preciso que ele não exista. E para se acabar com o passado é preciso

⁸⁵ Mesmo quem não nasceu ainda, pode-se dizer, carrega uma história. A história de seus pais, de sua família; das projeções e desejos que os pais colocam na barriga.

morrer. O paradoxo maior se encontra no fato de a frase acima estar escrita na primeira pessoa do singular. Se é preciso que se esteja morto para acabar com o passado, é impossível que alguém possa proferir a morte de seu passado. Sendo assim, precisamos nos satisfazer na solução mais próxima: apesar da continuidade biológica entre o homem que narra e o menino que tem o cabelo cortado (é o mesmo corpo em outro estágio de desenvolvimento), é preciso aceitar que não se trata da mesma pessoa. Demonstra-se, mais uma vez, como há uma marcante descontinuidade entre os dois sujeitos descritos nesse conto – por mais que se trate da mesma pessoa. O menino dos cachos é um outro ser, completo; o menino de cabelos cortados é apenas uma sombra do primeiro – eles não possuem o mesmo passado pois são essencialmente diferentes..

Retornando a questão do pai, algumas questões podem ser levantadas. A posição do pai (da figura paterna) recebe uma descrição bastante conservadora, estereotipada até. O pai é o homem que dá a ordem de cortar os cabelos – mesmo baixa, ela é dada com uma segurança prontamente obedecida. É o homem preocupado com as coisas financeiras, como subir na vida. Esse é tanto o lugar dele que qualquer a atitude que saia desse contexto o deixa menos pai. Por exemplo: “o passeio deixara bem menos pai, um ótimo camarada com muita fome e condescendência” (p. 104). Para se ser um bom camarada, enfim, é preciso deixar de ser pai. O Pai (o Pai Real) é o agente da castração Simbólica, e não um camarada⁸⁶. O pai que vem depois da castração pode surpreender o filho – é apenas uma pessoa como ele.

O episódio seguinte diz respeito a um certo padrão de masturbação da criança que gostava de levantar a camisola para fazer o friozinho entrar. A mãe, vendo isso, usa a imagem de Nossa Senhora do Carmo para repreender o menino. Irritado com a reprimenda, ele espera algum momento em que a santa se encontra sozinha e levanta a camisola inteira para ela. Ele parece punir a santa por um erro de outra pessoa (a mãe), que ele não teria coragem, ou meios, de punir. É interessante imaginar porque ele pune a santa, no lugar da mãe, justamente mostrando suas partes íntimas. Mais ainda, é interessante notar como ele passa para frente a punição para quem não tem culpa – em moldes semelhantes aos que ele sofreu ao perder seus cachos.

Por fim, chegamos ao clímax do conto. O reconhecimento da dor do operário português, sua má sorte, e a entrega da estrela do mar mais preciosa para ajudá-lo.

⁸⁶ Lacan (1999), Seminário V.

Rabello (1999) acredita que esse momento demonstra a identificação que o narrador irá fazer com esses operários, deixando de lado o modelo paterno.

Rabello (1999) defende que o narrador desse conto é o mesmo de todos os outros narrados em 1ª pessoa – que, em outros lugares, se autoidentifica como Juca. Trazer esse elemento da identificação com o operário, em detrimento da imagem do pai, pode ajudar a entender as atitudes de Juca em outros contos, em especial *O Peru de Natal*. Esse seria um traço em comum de todos contos em 1ª pessoa.

Mesmo com esses argumentos, imaginamos uma solução por um caminho um pouco diferente, que vai mais de acordo com o que afirmamos anteriormente. Para tanto precisamos considerar em que momento terminam as relações com as catexias objetais do Id (no Ego) e começa o processo de identificação. Nesse sentido, o que nos parece importante é que a doação da estrela do mar demonstra que o menino já consegue observar as necessidades do outro. E, portanto, já pode sacrificar um de seus privilégios. Essa atitude de doação parece ser a de um sujeito castrado, capaz de reconhecer a falta em si e, por isso, no outro.

Assim, a entrega da estrela do mar não representa uma identificação com os operários, mas o marco final do processo de constituição do sujeito (aquele que é capaz de se responsabilizar) que começa com a perda dos cachos (castração). A lógica mais importante, nesse sentido, é a interna do conto. Para o menino, ou mesmo para o narrador adulto que conta a história, não parece fundamental a identificação política, mas o que aquela atitude pode nos informar a respeito da criança. E o que ela informa não é uma recusa do pai, mas a aceitação da lei simbólica. Isto é, se é verdade que o que vemos é uma aproximação do menino com o operário, essa operação deve ser entendida como o reconhecimento do pacto fraternal. Nessa terra de castrados, existe a possibilidade de encontrar a falta dos outros – e tentar, nos outros, o que não podemos em nós mesmos: mitigar essa falta.

Contos Novos – que unidade é possível?

O objetivo de ler cada um dos contos em detalhes é sair da descrição superficial e tentar alcançar alguma dimensão escondida em cada uma das narrativas. Assim, na leitura anteriormente apresentada, os contos foram se ramificando de maneira a recontar a história sobre um ângulo novo – um ângulo que permitisse ao leitor um contato diferente com a obra. Interpretar é traduzir⁸⁷ – traduzir é recontar em outra língua.

A leitura feita dos contos, como de certa maneira os infla, pode tornar mais difícil ver o elo que os liga. Mesmo porque, como se verá, esse elo pode ser mais simples do que se costuma imaginar. A proposta a ser apresentada aqui, na verdade, é tão simples que parece improvável que nenhum dos autores consultados tenha a sugerido – mesmo que eu não tenha encontrado nenhuma sugestão. Talvez essa ideia não tenha sido mencionada, justamente, por ser simples demais. Tomo conforto na possibilidade de um paralelo literário para a *Navalha de Occam*, exigindo uma explicação tão simples quanto possível.

O elemento que une todos os contos da coletânea *Contos Novos* é o fato de que é sempre um objeto ausente que faz rodar o enredo das narrativas. Mas esse objeto ausente não é ausente como uma pistola escondida na gaveta – que deverá ser convocada a agir antes do fim da ação. Pelo contrário, é da ausência (permanente) que esses objetos operam. Quando se apresenta a possibilidade de que se alcance esse objeto ausente, o conto termina – abruptamente ou com o protagonista dando um passo para trás. O conto *Tempo da Camisolinha* é o único que, de certa forma, foge dessa regra. Mas, sendo o conto que encerra o conjunto, mais do que repetir o tema dos outros contos, ele vai os significar. A maneira como *Tempo de Camisolinha* da significado aos outros contos será apresentado ao final deste capítulo.

Agora, se retomará o enredo de cada um dos contos a partir de uma descrição mais simples do que a que fizemos até aqui. Com essa descrição simplificada, será mais fácil enxergar essa ausência que atravessa todos os contos. Segue o pequeno resumo, conto a conto.

⁸⁷ A Hermenêutica (interpretação) vêm do Deus Hermes. Responsável por levar as mensagens dos deuses aos homens, também se dizia que Hermes era o responsável por traduzir a língua dos deuses para a dos homens (PALMER, 2006).

Vestida de Preto: o conto nos mostra que os objetos de amor são aqueles que podemos amar em sua ausência. A presença de Maria, no final do conto, é inclusive o que impossibilita a ação do protagonista. Isto é, é apenas enquanto impossível – uma ausência que se marca presente – que o amor por Maria faz rodar a narrativa.

O Ladrão: o ladrão que reúne todos os moradores na busca não é mais do que um vulto que não chega a ser visto diretamente. Portanto, ele só participa da ação enquanto não está presente. Quando a sua ausência deixa de ser relevante, o bairro volta a se organizar em uma dinâmica que exige o final do conto.

O Primeiro de Maio: 35 passa o conto inteiro atrás do ato que pode dar ação ao seus sentimentos de “primeiro de maio”. Esse elemento, o patriotismo organizado, no entanto, não é encontrado. Permanece como um ideal ausente que 35 não consegue alcançar. Quando o ideal é abandonado, 35 pode se comungar com um colega de trabalho. A ação do conto – a busca pela “celebração” do Primeiro de Maio – nesse ponto, entretanto, já foi, necessariamente, terminada.

Atrás da Catedral do Ruão: no conto da preceptora recalcada, o que comanda a ação são os erros de compreensão. A sexualidade recalcada de Mademoiselle não a faz agir a partir de atos, mas a partir de palavras cujos significados são elipsados. São essas omissões – transformadas em conteúdo sexual – que a empurram do trem, que a fazem fugir assustada. São elas que estão por detrás de cada um de seus atos falhos/compreensões equivocadas. O conto não acontece apenas pela sexualidade recalcada da protagonista, mas pelo espaço vazio deixado pelas palavras mal compreendidas.

O poço: a ação do conto é construída a partir da caneta perdida. É a dificuldade de alcançá-la que exige que Albino desça repetidas vezes no poço. E, mesmo para Joaquim Prestes, pode-se dizer que a importância da caneta vinha do fato dela ter sido perdida – o valor material não era nada se comparado ao resto de sua coleção. Em resumo, é o fato da caneta estar perdida, apagada na lama, que movimenta a ação do conto.

O peru de Natal: a ação se dá a partir da morte/ausência do pai na noite de Natal. É a presença do espírito paterno que se quer expurgar – mas é a ausência do pai (de fato) que permite que toda a cena se organize. O conto e a ação se organizam, evidentemente, a partir do espaço criado pela ausência do pai.

Frederico Paciência: o conto narra a relação de amizade entre Juca e Frederico Paciência. Relação que quase se sustenta em seu desejo sexual, mas cuja sexualidade não chega a se concretizar. Toda a ação se constrói pela impossibilidade de se consumir a relação. Como para Mademoiselle, o amor carnal é excluído da cena – e por isso faz o enredo girar. Não é à toa que quando a possibilidade de que se concretizar o amor surge, nas páginas finais do conto, Juca vá rejeitar a oferta de Frederico. A ação precisa rodar a partir da ausência do amor carnal.

Nelson: esse é, provavelmente, o conto em que a ausência como elemento que faz rodar a narrativa é mais evidente. Em **Nelson**, até mesmo o protagonista se encontra ausente da narrativa – e as histórias sobre ele se aproveitam de seu mistério. De sua recusa em se fazer presente. É a ausência presente de Nelson que permite, no final das contas, as histórias de bar que preenchem o conto.

Resta falar de *Tempo da Camisolinha*. Como dito no capítulo referente a esse conto, ele tem uma estrutura peculiar: é o único da coletânea que possui duas histórias independentes. Uma delas é a do menino da vida idealizada – o garotinho dos cachos perfeitos. A outra, é a história de um menino que vê a mãe doente, o pai humanizado, e que acaba reconhecendo que, mesmo em seus infortúnios, tem mais sorte do que muitos – por isso pode doar a estrela do mar mais bonita de sua coleção. A história da estrela do mar ocupa a maior parte do conto e é quando o enredo de fato se desenrola. Então, por que colocar a primeira história? Talvez porque ela não se refira apenas a esse conto, mas seja uma maneira de deixar explícito o que significa a falta em *Contos Novos*. Ou seja, pode até ser que seja a falta que nos tira do lugar idealizado; mas é essa mesma falta que permite que tomemos a ação em nossas mãos – que doemos algo de mais valioso do que temos.

Esse, finalmente, pode ser o sentido por detrás de todas as outras ausências do livro. O que está ausente são os cachos. O falo, talvez. Mas, acima de tudo, o que está ausente é o elemento que nos permite curiosos – o que nos faz olhar para o outro.

Olhar para o outro é o objetivo de qualquer literatura. Mário apenas nos mostra como é preciso que falte para que possamos olhar⁸⁸ ou agir. Cada ausência, em cada conto, é uma seta apontando para a incompletude humana – uma seta de duas mãos que aponta também para como só podemos amar, fazer justiça ou crime, enterrar um pai, ajudar ao próximo etc., porque essa ausência se faz presente.

Não é de todo estranho que, ao final de uma interpretação psicanalítica das artes, chegamos a um tema tão importante para a psicanálise (a presença da falta). Como Freud já tinha dito na *Gradiva*, é impressionante como o trabalho do psicanalista e o do artista levem os dois às mesmas conclusões.

⁸⁸ Nesse ponto, é fundamental não confundir Mário de Andrade, ou os Contos Novos, com Juca. Juca pode pretender esconder e muitas vezes está alheio aos outros. Ele é, afinal de contas, apenas um personagem humano. A arte dos contos em primeira pessoa é de que podemos entender mais do que Juca. O gênio que seguimos não é o dele: é o de Mário.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Nova Fronteira Ebook, 2013.

—. (1947) *Contos Novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

—. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria duas cidades LTDA, 1983.

ARÊAS, Vilma. "Mademoiselle e o Desejo." *Novos Estudos* (2012): 123-130.

BLOOM, Harold. *A invenção do humano*. São Paulo, Objetiva, 2000.

—. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2010.

DANTAS, Luiz. "Amar sem aulas práticas." *Pro-Posições* v.20 n02 (2009): 255-263.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREUD, S (1912). *A dinâmica da transferência*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2010. (Obras Completas de Sigmund Freud, v.12)

—. (1900) *A interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro, Imago, 2001.

—. (1907) *Delírios e Sonhos na "Gradiva" de Jensen*. Rio de Janeiro, Imago, 2006. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.09)

—. (1928) *Dostoevsky and Parricide*. Tradução e notas de James Strachey, London, 1953-1974, WW Norton & Company, 1954-1974. (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud)

—. (1908) *Escritores Criativos e Devaneio*. Tradução e notas de James Strachey, London, 1953-1974, WW Norton & Company, 19543-1974. (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud)

—.(1917) *Luto e Melancolia*. Trans. Marilene Carone. Sao Paulo, Cosac & Naif, 2011.

—. (1923) *O Eu e o Id*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2010. (Obras Completas de Sigmund Freud, v.16)

—. (1919) *O inquietante*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2010. (Obras Completas de Sigmund Freud, v.14)

—. (1930) *O Mal-estar na civilização*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2010. (Obras Completas de Sigmund Freud, v.18)

—.(1914) *O Moisés de Michelangelo*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2010. (Obras Completas de Sigmund Freud, v.11)

—.(1912) *Totem e Tabu*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2010. (Obras Completas de Sigmund Freud, v.11)

—. (1910) *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2010. (Obras Completas de Sigmund Freud, v.09)

GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

—. *Represálias Selvagens*. São Paulo, Cia das Letras, 2010.

GOLDGRUB, Franklin. *A metáfora opaca*. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2006.

GREEN, André. *O Desligamento*. Rio de Janeiro, Imago , 1994.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão!: memória operária, cultura e literatura no Brasil [online]*. São Paulo, Editora UNESP, 2002.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Lisboa, Editora 70, 2006.

JONES, Ernest. *A vida e a obra de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1989.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1966/1998.

—. *O Seminário livro quatro: a relação de objeto*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1995.

—. *O Seminário, Livro 5 As Formações do Inconsciente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

LAFETÁ, Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo, Editora 34, 2000.

MCGUIRE, WILLIAM. *A Correspondência Completa de Sigmund Freud e C.G Jung*. Rio de Janeiro, Imago, 1993.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo, Cia das Letras, 2006.

NABOKOV, Vladimir. *Strong Opinions*. New York, Penguin, 1990.

RABELLO, Ivone Daré. *A caminho do encontro. Uma leitura de contos novos*. Cotia, Ateliê Editorial, 1999.

ROSEN, Nathan. "Freud on Dostoevsky's Epilepsy: A Revaluation." *Dostoevsky Studies* VIII (1988): 108-125.

ROSEMARY, A.S.C. Os caminhos entrecruzados do desejo: Histórias de um desejo maior; manuscritos de *Contos novo* de Mário de Andrade. 2001. 321f. Tese

(Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

SANTOS, M. A da S. Contos Novos de Mário de Andrade: matrizes hipertextuais de uma célula gramática. 2010. 100f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) Programa Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

SILVA, A de J. Um escritor apesar-de-si-mesmo: estudos dos contos de Mário de Andrade. 1982. 162f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1982.