

A infância revisitada: uma leitura do conto “Tempo de Camisolinha”, de Mário de Andrade

Childhood revisited: a reading of the tale “Tempo de Camisolinha”, by Mário de Andrade

Francilda Inácio

Girleene Marques Formiga

Hellen Jacqueline Ferreira de Souza Dantas de Aguiar

Resumo: Em Contos Novos, obra composta por nove contos, Mário de Andrade desabrocha como contista em sua mais alta expressão, revelando pleno domínio do gênero. O presente trabalho volta-se a um desses contos - “Tempo de camisolinha” -, com vistas a perfilar o universo interior do narrador-protagonista, observando, nos meandros do seu discurso, a conturbada relação com seus desejos mais ocultos, bem como o combate Desejo x Repressão e culpa, neles representados. Nossa análise põe em evidência signos recorrentes e campos semânticos que criam efeitos de sentido e expressam, sob a tessitura linguística, os dramas pessoais mais íntimos e recônditos do narrador-protagonista. Quanto aos aspectos metodológicos, optamos pela observação de natureza analítico-interpretativa do conto, à luz da psicanálise. O discurso pessoal e rememorativo do protagonista foi determinante para a eleição do viés psicanalítico como aporte teórico mais apropriado à iluminação de alguns momentos significativos da matéria escrita que analisamos, que, como todo texto literário, é construído por lembranças, desejos e fantasias, ingredientes de interesse central para a teoria freudiana. Quanto aos fundamentos teóricos, além de estudos de Freud (1980), recorreremos a trabalhos de LOPEZ (1988; 1989; 1993; 1996), PAULILLO (1980; 1993) e RABELO (1991). Nossa análise nos coloca diante de um narrador mais centrado em si mesmo, mais voltado a sua subjetividade e força interior. Como resultados, esperamos, através do presente estudo, evidenciar mais a prosa intimista de Mário de Andrade, com vistas a dar a maior visibilidade, tanto no meio acadêmico, quanto no escolar, a uma face desse escritor ainda insuficientemente abordada.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Contos novos. Literatura. Psicanálise.

Abstract: In Contos Novos, a work composed of nine tales, Mário de Andrade blossoms as a short story writer in his highest expression, revealing full mastery of the genre. The present work turns to one of these tales - “Tempo de camisolinha” -, in order to outline the inner universe of the narrator-protagonist, observing, in the intricacies of his speech, the troubled relationship with his most hidden desires, as well as the combat Desire x Repression and guilt, represented in them. Our analysis highlights recurring signs and semantic fields that create meaning effects and express, under the linguistic fabric, the most intimate and hidden personal dramas of the narrator-protagonist. As for the methodological aspects, we opted for the observation of the analytic-interpretative nature of the story, in the light of psychoanalysis. The protagonist's personal and reminiscent speech was decisive for the choice of the psychoanalytic bias as the most appropriate theoretical contribution to the illumination of some significant moments of the written material that we analyzed, which, like any literary text, is constructed by memories, desires and fantasies, ingredients of central interest to Freudian theory. As for the theoretical foundations, in addition to Freud's studies (1980), we resorted to works by LOPEZ (1988; 1989; 1993; 1996), PAULILLO (1980; 1993) and RABELO (1991). Our analysis puts us in front of a narrator who is more focused on himself, more focused on his subjectivity and inner strength. As a result, we hope, through the present study, to highlight the intimate prose of Mário de Andrade, in order to give greater visibility, both in the academic and in the school environment, to a face of this writer still insufficiently addressed.

Keywords: Mário de Andrade. Contos novos. Literature. Psychoanalysis.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A rigor, a literatura(...) foi sempre o lugar das grandes confissões, porque nela o desejo sempre expôs sua ânsia de realização. Escrever é desejar. (SANT'ANNA, 1985, p. 13)

Todos sabemos que o homem, como ser desejante, necessita organizar suas forças psíquicas rumo a objetivos que pretende alcançar. As fantasias, os sonhos, as utopias articulam-se na esfera do desejo e exigem uma linguagem capaz de lhe dar expressão. A linguagem literária, por sua “opacidade” e, sobretudo, por sua capacidade de traduzir os afetos e as emoções, parece melhor expressar as forças do inconsciente.

A linguagem do convívio social, a fala cotidiana, visa a uma função essencialmente utilitária, centrada na resposta imediata às necessidades do dia-a-dia, servindo diretamente à ação: atende as demandas de comunicação, utilizando-se de signos cujo significado é mais ou menos evidente. Em um outro viés, a linguagem literária, que desafia a univocidade e a estabilidade do sentido, em nome da polissemia, insinua-se de forma lacunar, instaurando certa “desordem”, e criando um código paralelo, marcado por ritmos e imagens que regem o estatuto da significação.

O recalcado irrompe na representação de palavra, e não no conceito a esta vinculado, assim nos declara Freud (1980, p. 367): “Por isso é que as coisas mais díspares são prontamente unidas numa ideia obsessiva, sob uma única palavra possuidora de mais de um significado.” Isto equivale a dizer que a ambiguidade e a polissemia das palavras é que registram e denunciam o conteúdo obsessivo e reprimido. Na literatura, pela imprecisão, pela reiteração ou pela polivalência do signo, patenteia-se uma modalidade de efeito criativo que apazigua desejos não-realizados do autor e, conseqüentemente, o faz também em relação ao leitor.

Freud (1980, p. 257) observa que uma das partes da atividade mental humana é orientada no sentido de obter controle sobre o mundo externo real; uma outra, particular e altamente prezada pelo trabalho criativo, serve para a realização de desejos, ou melhor, para a satisfação substitutiva dos desejos reprimidos, que, desde os tempos da infância, latejam recalçados no inconsciente de cada um de nós.

Assim, o artista representa, segundo Freud (1980, p. 222), suas forças íntimas, plenas de desejo, como realizadas. Entretanto, tais forças só se tornam obra-de-arte após passarem por “modificações que atenuam o que nelas há de ofensivo, ocultando sua origem pessoal”. Ao obedecer às leis da beleza, o artista seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa. Por meio da criação, ele funde prazer e realidade, convertendo-a em realização literária, em prazer estético. Entre as criações cuja vinculação com o inconsciente sempre foi apontada estão os mitos e as obras da literatura imaginativa e da arte em geral, sobre as quais as pesquisas da psicanálise incidiram intensamente. Freud (1980) descreve o artista como um ser “inadequado”, que, incapaz de realizar seus desejos, transfere-os para uma esfera em que se tornem socialmente aceitáveis.

Juntamente com a instância de prazer oferecida pela arte, há outra que é muito mais poderosa, proveniente das fontes ocultas da libertação instintiva. O vínculo estabelecido entre as impressões da infância do artista e a história de sua vida, por um lado, e suas

obras como reações a essas impressões, por outro, constitui um dos temas mais atraentes do estudo analítico. O escritor cria um mundo fantasioso, levado muito a sério, nele despendendo grande carga emotiva. Não obstante, ele estabelece uma nítida separação entre a realidade e a fantasia, que tem no texto o seu guardião, conforme salienta Bellemin-Noel (1983, p. 94).

Quando se refere ao interesse psicanalítico do ponto de vista da ciência da estética, ainda Freud (1980, p. 222) declara que o artista procura libertar-se, isolando-se da realidade insatisfatória, através do mundo da imaginação, e busca oferecer idêntica libertação às pessoas que padecem dos mesmos desejos sofreados. As obras-de-arte seriam, portanto, expressões das satisfações imaginárias dos desejos inconscientes do artista.

Dentre as múltiplas trajetórias utilizadas pela crítica, a Psicanálise caracteriza-se por apontar a leitura daquilo que o discurso não revela, dos espaços lacunares, dos silêncios textuais, atribuindo relevância ao que, fora da ótica freudiana, era considerado irrelevante: elementos linguísticos aparentemente sem importância, mas, por isso mesmo, fontes reveladoras do inconsciente. Em Freud, a linguagem figurada, literária, é muitas vezes a única linguagem possível para descrever os processos psíquicos. O discurso carrega as marcas do inconsciente e é através dessa linguagem que ele exprime os desejos recalcados, as emoções contidas, os disfarces e as dissimulações.

E, se a literatura expressa as forças do inconsciente e a Psicanálise teoriza sobre este, nada mais tentador do que aproximá-los. Foi o que fizemos no presente trabalho, ao aproximar da Psicanálise os *Contos Novos* (1947), de Mário de Andrade, e mais especificamente um dos contos dessa obra: “Tempo de Camisolinha”, narrativa em que se sobrepõe uma atmosfera intimista e confessional impressa pelas lembranças de um narrador-protagonista que revisita seu passado, revivendo pela palavra o enfrentamento de seus algozes interiores, que parecem estar ainda incorporados ao tempo presente, no espaço da mente, onde vivem os fantasmas do passado.

Perfilamos esse universo, visando observar, nas malhas do discurso, a conturbada relação do narrador-protagonista com os seus desejos mais ocultos, bem como analisamos o combate desejo x repressão e culpa, representado no conto. A perspectiva do narrador norteia a nossa leitura, onde pontuamos os conflitos psíquicos que são apreciados de forma especial em nossa análise, na qual procuramos dar relevância a imagens, signos recorrentes e campos semânticos, elementos pelos quais se expressam os dramas pessoais. Para tanto, recorreremos à exegese do discurso do narrador, que traduz a ambivalência decorrente da tentativa de retomar o passado pela presentificação do discurso narrativo.

Como veremos, a palavra é forte aliada do narrador no desvelamento de suas “verdades” mais íntimas, pontilhadas de fantasias e desejos, os quais são expressos num tom confessional. Com ela, o narrador embrenha-se no universo oculto de seus anseios e os faz emergir através da escrita, que é um meio possível de realizá-los.

Antes, porém, de adentrarmos na leitura do conto “Tempo de camisolinha”, faz-se oportuno referenciar mais a obra *Contos novos* e seu autor, o grande Mário de Andrade, que, aliás, merece menção especial por ser um dos principais representantes da Semana

de arte moderna, que completa seu centenário neste ano de 2022. O escritor paulista atuou intensamente nesse movimento em que a literatura e demais manifestações artísticas que formavam o movimento do início do século XX causaram fortes transformações na cultura brasileira pelo viés da liberdade estética. Naquele período a obra mariodeandradiana fixava-se na face propagandista do Modernismo, voltando-se à identidade da cultura nacional e empenhando-se em transmitir aos outros escritores um modelo popular da língua brasileira; vivia, pois, a fase “heroica” do movimento.

Com *Contos novos*, temos novidades: essa obra nos apresenta um momento mais intimista, mais confessional do autor, na qual se observa uma atmosfera de intensa vibração lírica e poética. Nela, Mário de Andrade atingiu “a técnica mais apurada do contador de casos, escrevendo em estilo desenvolto e preciso, reconstituindo e transfigurando, ora de forma irônica, ora de forma pungente e comovida, episódios pertencentes à sua própria biografia” (LAFETÁ, 1982, p. 106).

Segundo Herman Lima (1986, p. 54), talvez a parte mais viva da ficção mariodeandradiana seja a coleção de *Novos Contos (sic)*, da qual foram eliminados pouco a pouco, por inúteis, todos aqueles cacoetes que pareciam essenciais, nos primeiros dias de vibração modernista. Somente nestes *Contos Novos*, obra publicada postumamente, Mário de Andrade se revelaria em toda a sua força de autêntico criador, com verdadeiras obras-primas, como é o caso de “Frederico Paciência”, “O Peru de natal”, “Atrás da Catedral de Ruão”, “O Poço”.

Ainda Lima (p. 55), nessas páginas, o gênero conto se revela inovador, elevando-se a um plano superior dentro da literatura brasileira. Pela pureza da língua, pelo corte profundo de situações psicológicas e sua genuína ciência de dizer e de contar, Mário de Andrade consegue, com esses contos, colocar-se no nível de poucos escritores nacionais. Opinião semelhante tem Edgar Cavalheiro (*Apud* ALVES, s/d, p. 58), ao analisar a evolução do conto moderno, destacando a linguagem do ficcionista Mário de Andrade. O crítico enfatiza o caráter evolutivo do estilo mariodeandradiano, em que as artificialidades e afetações iniciais dão lugar a um estilo genuíno, puro e de grande beleza, evidenciando os vastos recursos da língua portuguesa. Ao utilizar sabiamente o vernáculo, Mário conquistou um lugar de destaque entre os grandes estilistas da língua.

Telê Porto Ancona Lopez (1989, s/p) na apresentação da 12ª edição dos *Contos Novos*, declara que, nesta obra, Mário de Andrade transcende o projeto modernista que respaldava as narrativas dos *Contos de Belazarte* (1934). Segundo a pesquisadora, estes contos

são novos quanto ao estilo, à linguagem, à psicologia que suplanta a cor local no espaço e no tempo. A marca do Brasil não se perde; continua, e com mais força, pois possui uma ‘psiquê’ nitidamente nossa embora não ostensivamente delineada funde-se ao humano, universal, presente na relação homem/mundo, tema tão bem explorado.

Simultaneamente à fase de nacionalismo estético e pitoresco de *Macunaíma* (1928), marco fundamental da produção de Mário de Andrade, ele foi buscando uma expressão mais interior, uma língua mais amena, procurando mais sutileza no tratamento dirigido aos temas sociais e descritivos.

Paulillo (1980, p. 16) corrobora a afirmação acima, quando destaca em *Contos Novos* o avanço rumo a um realismo mais denso e crítico. A chave artística desse evoluir, segundo ela, parece ser a contenção: “estilo, entrecho, paisagem, tudo agora é mais contido, mais acabado; o resultado é um profundo mergulho na realidade social e psíquica do homem brasileiro”.

Em *Contos novos* o escritor paulista procurou mergulhar no “sentimento íntimo do homem brasileiro,” pesquisar seu “móvel profundo”, incursionar no psiquismo dos personagens, evidenciando seus dramas internos. Fato que, talvez, o tenha impulsionado a leituras acerca da Psicanálise, teoria que marcou presença já em algumas de suas obras. A propósito, Lopez (1972) afirma, em *Ramais e Caminho*, que as teorias folclóricas e antropológicas, a psicanálise e a política (desde que material de literatura popular) foram temas presentes em Mário de Andrade já em *Paulicéia Desvairada* (1921) ou logo após, em *Clã do Jabuti* (1927) ou *Macunaíma* (1928).

Nestes contos, há o interesse e a problematização da realidade social e afetiva do mundo. Todas as suas narrativas convergem para a configuração de momentos especiais vivenciados com intensidade e paixão pelos personagens, que, marcados por uma consciência dividida e conflituosa, são “seres cindidos que têm, como nós, medo dos instantes de plenitude, que mal reconhecem ou conseguem fruir” (LOPEZ, 1989, s/p). São, enfim, seres humanos, divididos e incompletos, exprimindo suas tensões com o mundo.

Anatol Rosenfeld (1976, p. 185) atenta para a existência de uma unidade profunda entre os contos, a ponto de todos eles parecerem variações de um só tema: “o tema do homem disfarçado, do homem desdobrado em ser e aparência”. Nessa mesma linha de pensamento, Ivone Daré Rabelo (1991, p. 5-6) também reivindica um caráter orgânico para os *Contos Novos*. Segundo ela, há um mesmo fio condutor que, embora quase imperceptível, sustém as narrativas.

Assim, apesar do caráter de independência e singularidade de cada conto, há como que uma passagem secreta de um texto a outro, cujo percurso permitirá ao estudioso uma compreensão plena e única da unidade narrativa. Não é gratuita a repetição de personagens comuns aos contos. A recorrência deles aponta para um viés de continuidade camuflado pela habilidade do narrador.

Apesar de sugerir a existência de heterogeneidade na obra, imposta pela própria disposição dos contos, que misturam narrativas em 1ª e 3ª pessoas, cada um deles inter-relaciona-se com os outros, indicando uma espécie de conjunto. Rabelo (1991, p. 8) observa que os contos sugerem a consciência moderna que as engendrou, quando dão forma à separação entre o “eu” e o “outro”, à rememoração pessoal e ao flagrante do momento atual. Mas, é bom não esquecer, os *Contos Novos* estão escritos de forma a indiciarem um conjunto. Segundo ela, esse fato revela a consciência moderna que não se conforma em simplesmente registrar a fragmentação, mas sugere também o reencontro.

A construção dos personagens é, sem dúvida, um ponto de relevância no processo compositivo de *Contos Novos*, uma vez que a ênfase é deslocada para a realidade interior do homem, para “a dimensão psíquica e afetiva da relação indivíduo/mundo” (PAULILLO, 1993, p. 10). O enfoque é mais contido e denso no que se refere às relações

humanas e o domínio é o da ótica subjetiva. As nove narrativas do livro investigam, em maior ou menor grau, a vida interior das personagens.

Paulillo (1993, p. 10) reafirma essa linha de reflexão quando assevera que, embora haja nas nove narrativas uma heterogeneidade de assuntos e técnicas empregadas, por todas elas atravessa o gosto da análise introspectiva. Até em contos como “O poço” e “Primeiro de maio”, em que se observa evidente contorno sócio-histórico, a sondagem psicológica aparece como determinante no decorrer dos fatos, conseguindo, assim, imbricar perfeitamente a “minuciosa notação da consciência e o relato dos fatos”.

Esta busca do íntimo das personagens ocorre mediante variados procedimentos narrativos, conforme registra Paulillo (1993, p. 10):

o memorialismo dos contos evocadores da infância e da adolescência (“Vestida de preto” e “Tempo de camisolinha”, principalmente); a (de)cifração metafórica dos anseios sexuais de uma professora (“Atrás da catedral de Ruão”); a narração objetiva, direta das relações antagônicas entre um fazendeiro e seus peões (“O Poço”); o relato quase ‘behaviorista’ de um homem sem nome (“Nelson”).

Nos *Contos Novos*, o narrador empresta ao enredo maior vigor dramático, já que mergulha na realidade social e psíquica do homem brasileiro. Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1974, p. 85) salientam nesta obra a fusão, num momento único, entre a pesquisa da alma do autor e a pesquisa do seu país. Esta obra representa o momento mais intimista, mais confessional do autor, e neles se observa uma atmosfera de intensa vibração lírica e poética.

Embora acolha as principais tendências narrativas vigentes na ficção de 30 e 40, voltadas à denúncia dos problemas sociais do país, nos *Contos Novos* sobressai-se o filão introspectivo, em especial nos contos de inspiração memorialista que evocam fases passadas: a infância (“Tempo de Camisolinha”, “Vestida de preto”), a adolescência (“Frederico Paciência”) e o início da fase adulta (“O Peru de natal”).

Partindo desse filão mais introspectivo, o presente trabalho voltar-se-á, mais especificamente a “Tempo de camisolinha”¹, como já mencionamos, focalizando o percurso confessional de um narrador-protagonista que busca recuperar-se através do processo catártico de rememoração. E assim o faz explorando amiúde as suas contradições, seus desejos e repressões.

A memória e a auto-análise são recursos de que o protagonista do conto se utiliza, visando à recuperação de experiências que, de alguma forma, o perseguem na maturidade. O espaço social recua para o fundo de cena: a procura se realiza no interior do narrador, na “presença de mim em mim mesmo”. O “eu” que narra é o homem sensível em busca do menino que fora um dia. Investigando o passado e daí evoluindo, ele objetiva a

¹ O título do conto, quando mencionado entre parênteses, estará abreviado: TC (Tempo de Camisolinha). O volume de *Contos Novos* do qual transcrevemos algumas passagens na análise foi ANDRADE, Mário de. *Os melhores contos*. Seleção de Telê Porto Ancona Lopez. 6., ed., São Paulo: Global, 1988.

recuperar a sua própria unidade subjacente ao tempo registrado em suas reminiscências, que se traduzem em vivências traumáticas e, por isso, não de todo superadas.

Relatar os antigos acontecimentos é tentar recuperar as lembranças mais remotas; é arrancar da memória as imagens esquecidas e (recalcadas) e, sobretudo, lutar contra a censura. A narrativa não tem muita ação exterior, mas as “ações” internas são intensas, exteriorizadas através de lembranças, de desejos que se projetam e das carências que removem o presente.

Observemos, a partir de agora, como se dá esse movimento, através da análise propriamente dita do conto a ser aqui retratado: “Tempo de camisolinha”.

TEMPO DE CAMISOLINHA - A INFÂNCIA REVISITADA EM CONTOS NOVOS

A título de apresentação do enredo do conto, convém reportar que “Tempo de Camisolinha” retrata acontecimentos da primeira infância do narrador-personagem, trazendo à superfície suas lembranças, entre as quais privilegia uma: o corte dos seus lindos cachos de cabelo. A violência revolta o menino, que dirige sua raiva contra tudo que o cerca. A mãe passa a ser o principal alvo de suas críticas por dois motivos: a omissão diante da ordem do corte dos cabelos e a gravidez, que trouxe para o menino uma “irmãzinha” e modificou a rotina da família, que, atendendo a recomendações médicas, viaja para Santos.

Em meio às perdas do cabelo e da atenção da mãe, finalmente um fato o faz recobrar o ânimo: ele ganha de um pescador três estrelinhas-do-mar - estrelas da boa-sorte, - às quais devota toda a sua atenção. A euforia em relação às estrelas dura até o dia em que o menino as entrega a um operário que passava por algumas dificuldades e necessitava, portanto, da “boa-sorte” que as estrelas detinham. Essa doação leva o menino a profundo sofrimento. No final, restam-lhe choro e lamento por essa outra perda. O seu universo pessoal é, de fato, desolador.

Feita a sinopse do enredo, retomemos o fato gerador de toda a angústia do menino revisitado pelo narrador: a perda dos lindos e cacheados cabelos negros. Vê-se que é grande o seu lamento e sofrimento; ele não aceita intimamente a decisão brutal, tomada pelo pai que o queria “homem feito”. Sentindo-se violentado, eis o seu depoimento eivado de mágoa:

Mas ninguém percebeu a delicadeza da minha vaidade infantil. Deixassem que eu sentisse por mim, me incutissem aos poucos a necessidade de cortar os cabelos, nada: uma decisão à antiga, brutal, impiedosa, castigo sem culpa, primeiro convite às revoltas íntimas: é preciso cortar os cabelos desse menino (TC, p. 160).

Os cabelos, enquanto figuração da infância, aparecem como signos de acolhimento e proteção, veiculados por adjetivos de ordem sinestésica:

Meus cabelos eram muito bonitos, dum negro quente, acastanhado nos reflexos (...) . Caíam pelos meus ombros em cachos **gordos, com ritmos pesados** de mola-de-espíral. (grifo nosso) (TC, p. 159).

A voz masculina entra em cena como representante da lei, inimiga do prazer e ligada à realidade: “é preciso cortar os cabelos desse menino!”. A mesma voz lhe teria dito que ficara um “homem feito”. A lembrança faz o narrador vacilar, não se arriscando a nomear, a princípio, o dono da voz: “não sei mais quem,” a fim de defender-se. Isto demonstra ser um processo árduo trazer à tona os conteúdos psíquicos, que incidem em pontos dolorosos de recalque. Sendo um corte crucial, a castração simbólica marca o segundo nascimento humano o que significa, em outras palavras, a introdução da criança no universo do simbólico, fazendo dela mais um componente da sociedade dos homens.

Os cabelos seriam o elo de aproximação entre mãe e filho, que, exatamente por isso, deveria ser “extirpado,” ao mesmo tempo que representam a recusa de identificação com o objeto paterno. O nascimento, ou melhor dizendo, o corte do cordão umbilical, que coroa um processo gradativo de separação mãe-filho, é prototípico de todo corte separador e, portanto, de toda castração. Este corte separador seria, segundo Pellegrino (1987), uma metáfora do corte que marca a tensão desagradável do nascimento.

Essa “voz masculina” parece constituir-se, para o narrador, um ponto de recalque. Mesmo assim, a repressão é vencida e o dono da voz é, posteriormente, revelado: o pai, agente da castração, personifica a lei, obrigando o menino a renunciar aos cabelos. A cadeia semântica comprova o registro de símbolos da castração (“cabelos cortados”, “é preciso cortar,” “cortar os cabelos,”) e mais ainda do sofrimento dela decorrente, revelando a insistência do menino em rejeitar a inevitável divisão do seu eu: “gritos horríveis,” “terror,” “pranto,” “chorinho doloridíssimo, convulsivo, cheio de visagens próximas atroz, um desespero desprendido de tudo, uma fixação emperrada em não querer aceitar o consumado.”(TC, p. 161) “choro”, “não-conformismo navalhante,” “castigo sem culpa”.

O menino, forçosamente, ajusta-se à lei paterna e procura aceitar as regras sociais do desejo; oficializa, deste modo, a sua entrada no mundo da cultura, que somente o admite de cabelos cortados. A passagem abaixo reflete essa “aceitação”, provocada pela ausência da mãe que, não o tendo defendido do “corte”, o “entrega” à vontade do pai. Inicialmente chamado de “chefe” e “pai”, ele se transforma-se em “ótimo camarada” e “papai”:

A papai então o passeio deixara bem menos pai, um ótimo camarada com muita fome e condescendência(...) Odiei o mar, e tanto, que nem as caminhadas na praia me agradavam, apesar da companhia agora deliciosa e faladeira de papai (TC, p. 162).

Em contrapartida, à imagem da mãe associam-se, desde então, a preguiça, o desmazelo, o descuido. Coincidentemente, essa depreciação ocorre após o nascimento de uma irmãzinha, fato que o afastaria ainda mais de sua mãe, que, por certo, transferiria seu amor e sua solicitude à recém-chegada. Vejamos como o menino expõe o acontecimento:

Me viera uma irmãzinha aumentar a família e parece que o parto fora desastroso, não sei direito... Sei que mamãe ficara quase dois meses de cama (TC, p.161).

Por outro lado, a partir daí, a atmosfera sombria e “melancólica” passa a refletir o estado interno do narrador, que prefere ficar nos lugares mais tristes e abandonados: “os outros que fossem passear, eu ficava no terreno maltratado da casa, algumas árvores frias e um capim amarelo” (p. 162). Perder a mãe é perder o referencial, a proteção contra todos os perigos. É instaurar, a partir dessa perda, a mediação da Lei e da ordem simbólica: a falta e a incompletude. Essa perda acarreta ou pode acarretar um agravamento do sentimento de culpa. Segundo Freud (1980, p. 98),

(...)o impedimento da satisfação erótica acarreta uma certa agressividade contra a pessoa que impede essa satisfação, e é preciso que essa agressividade, por sua vez, seja reprimida. No entanto, uma vez reprimida e transferida para o superego, é a agressividade que se converte em sentimento de culpabilidade.

A culpa é a grande marca do protagonista, cujo ego sente-se tolhido e cercado por ela. Ele é um culpado que revive por meio da palavra os ardores proibidos. Ao revestir-se de tal sentimento culpa de quem perdeu o paraíso o narrador se auto-recrimina, se inferioriza, mostra-se incompleto, marcado pela permanente sensação de impotência. Manifestando-se à margem da lei, o personagem se oferece ao necessário castigo, consequência imediata da sua condição de condenado. Eis o porquê de a narrativa processar-se ao modo de uma confissão o mea-culpa.

A fotografia a que se refere o menino é a confirmação de uma falta, por registrar um tempo que já não é. O narrador busca recuperar o que lhe falta: a completude narcísica e, com ela, a infância. Em meio à mutilação, restam-lhe o riso pérfido e os olhos espreitadores, feição adquirida após o corte dos cabelos, violência que resultou na dissolução da ingenuidade e no surgimento de um caráter pérfido em contraste com a expressão infantil do irmão mais velho, que, diferentemente dele, tinha o “olhar vazio de experiência”.

Ferido, o menino volta-se contra o mundo e deseja, com seu “inconformismo navalhante”, “mutilar” o que o rodeia. Temos como resultado a hostilidade contra o irmão (“eu havia de machucar bastante Totó”) e a iconoclastia revelada ao desafiar o objeto de culto familiar a Madrinha do Carmo representação máxima de todas as mães: a mãe divina, para quem exhibe seus órgãos genitais e contra quem descarrega o sentimento de diferenciação criança-mundo o ódio:

Olhei francamente, com ódio a minha madrinha santa, eu bem sabia, era santa, com os doces olhos se rindo pra mim. Levantei quanto pude a camisola e empinando a barriguinha, mostrei tudo pra ela. “Tó! que eu dizia, olhe! Olhe bem! tó! olhe bastante mesmo! (TC, p. 163).

Expressões como “crime,” “ordem,” “perdoa,” “decisões irrevogáveis,” “impiedosas” (2x), “castigo,” “lei,” “culpa,” “pecado,” “condenado,” “condenação,” vêm configurar a condenação ao “transgressor”, que se autoacusa reiteradamente perante um tribunal interno, cuja lei é “iniludível”. A esse respeito, Paul Ricoeur (2013, p. 158) declara

que “o simbolismo mais significativo da culpabilidade é o que se liga ao ciclo do tribunal; o tribunal(...), transposto metaforicamente no interior, torna-se o que nós chamamos “consciência moral”.

O narrador de “Tempo de Camisolinha” tem como certa a sentença condenatória; a expectativa de punição ronda-lhe o ego. O mar, com toda sua representação simbólica de destruição afigura-se-lhe pavoroso, “cinzento,” “enferrusado,” “cheio de ameaças impiedosas,” impondo-lhe um “castigo inexplicável.” Acerca da simbologia do mar, Chevalier e Gheerbrant (1989, p.16-22) aludem à água como símbolo das energias inconscientes, das motivações secretas e desconhecidas. As expressões antecedidas por prefixos negativos “impiedosas” (2x), “infecundas,” “insuportáveis,” “iniludível” reforçam a atmosfera de baixa-estima, denunciadora do sentimento de inferioridade, causado pela perda da infância, pelo corte e pela fragmentação, que gera a desmoração do ego e, por conseguinte, a melancolia, cujos traços mentais distintivos são, na concepção freudiana (1980, p. 276),

um desânimo profundamente penoso, a cessação do interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação(sic) e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição.

O menino “assombrado, feio” vê sua inocência atacada pelo mundo adulto. Ao fazer a própria descrição, o narrador acentua-lhe grosseiramente os traços, numa atitude acusadora em que exhibe uma culpabilidade voraz. Para o menino, a invasão prematura do “homem feito” causa repugnância e remete para a imagem desarmoniosa de um “anão”, que sugere a já existência do homem no menino. O vinco de malícia que lhe marca a face define-o como alguém deslocado no tempo e no espaço:

Dou a impressão de uma monstruosidade insubordinada. Meu irmão com seus oito anos é uma criança integral, olhar vazio de experiência, rosto rechonchudo e lisinho, sem caráter fixo, sem malícia, a própria imagem da infância. Eu, tão menor, tenho esse quê repulsivo de anão, pareço velho (TC, p. 160).

Em contraposição a essa sensação de desconsolo permanente, advindo de suas perdas, surge um fato que inusitado: em Santos, para onde viaja a família para passar uns dias, o menino ganha de um pescador três estrelas-do-mar às quais muito se afeiçoa, tomando-as como fontes de proteção. Nelas há o vislumbre de uma superação do sofrimento; seus olhos de desejo deslocam-se para as estrelas, amuletos contra os “acontecimentos fortes”. Além de defendê-lo, tais estrelas também servem aos propósitos de vingança do menino contra “tudo e todos”:

E eu fiquei num delírio de entusiasmo por causa das estrelas-do-mar (...). Era um segredo contra tudo e todos, a arma certa da minha vingança, eu havia de machucar bastante Totó ... (TC, p. 165).

Nessas estrelas-talismãs concentra-se a esperança de retenção do universo paradisíaco da infância, uma possível chance de restabelecer o irrecuperável, perdido para sempre. “Essa decerto não dava boa sorte não, as outras é que davam: e agora eu havia de ser sempre feliz, não havia de crescer...” (p.165.) Metáforas da plenitude e do acolhimento, as estrelas são uma representação da mãe plena e despertam no menino “saudades”, que lembram a perda e o desejo de recuperação do objeto outrora perdido. Nessa perspectiva, Marilena Chauí recorre a Espinosa para melhor fundamentar a reflexão acerca da saudade, que, segundo ela, comporta o lamento, a ânsia e a nostalgia. Eis a passagem no terceiro livro da *Ética* em que Espinosa *apud* Chauí, (1990, p. 22-23) expõe o seu pensamento:

[...] Aquele que se recorda de uma coisa com que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou[...] se aquele que ama descobrir que alguma dessas circunstâncias falta, ficará triste, pois imagina algo que exclui a existência da coisa amada. Ora, como deseja por amor essa coisa ou essa circunstância, imaginá-la faltando entristece. Essa tristeza enquanto referida à ausência do que amamos, chama-se *desiderium* [aqui, rigorosamente, saudade].

As tais estrelas vêm encher a vida do menino de felicidade, até que, um dia, acontece-lhe o que ele denomina de “caso desgraçado”: Apiedado de um operário infeliz, que trabalhava na construção de um canal, próximo a sua casa, ele se obriga a entregar-lhe a “maiorzona” estrela-do-mar. A “entrega” significa para ele abrir mão da sua “felicidade plena” e da proteção de que desfrutava. Isso o torna tremendamente infeliz e o faz sofrer “arrependido, vendo inutilizar-se no infinito dos sofrimentos humanos a minha (sua) estrela-do-mar” (TC, p.167).

A experiência que denomina “caso desgraçado” anuncia a perda irreparável, evidenciando a “lei que se riscara iniludível” no espírito do menino, que, mesmo sem querer, forçado por sentimentos internos, “suplício medonho”, entrega sua estrela ao “portuga magruço e bárbaro, de enormes bigodões”.

Neste momento, sentimentos ambivalentes em relação às estrelas dilaceram o menino, que os expressa por meio de antíteses, recursos linguísticos bem representativos da relação típica entre o melancólico e o objeto perdido:

isso eu agarrei na estrela com raiva, meu desejo era quebrar a perna dela também pra que ficasse igualzinha à menor, mas as mãos adorantes desmentiam meus desígnios, meus pés é que resolveram correr daquele jeito, rapidíssimos, pra acabar de uma vez com o martírio. Fui correndo, fui morrendo, fui chorando, carregando com fúria e carícia a minha maiorzona estrelinha-do-mar (TC, p. 167).

O português, ao receber a estrela, e roçar-lhe os “cabelos cortados”, reacende no menino a lembrança dos cabelos, e, por analogia, o corte que o separou da infância e da mãe. Ressaltamos que o português, que (“nem me entrava nem jamais dera importância pra mim”) em alguns aspectos, lembra a figura do pai do menino: “Papai, esse foi sempre insuportável, incapaz de uma carícia. Como incapaz de uma repreensão também.” (TC, p. 129).

A dolorosa entrega do símbolo da boa-sorte provoca o sentimento de insatisfação na criança, que dirige suas farpas contra o português que o movera a renunciar às suas preciosas estrelas: “mas a boa mesmo era a grandona perfeita, que havia de dar mais boa sorte pra aquele malvado de operário que viera, cachorro! Dizer que estava com má-sorte”. (TC, p. 166).

Nada lhe resta, senão render-se ao castigo de renunciar à proteção das estrelas. As expressões “martírio”, “suplício”, “sacrifício” convergem para uma atitude cristã de aceitação do castigo. A salvação lhe é negada: o crime, ou melhor, o “pecado” é a causa para a punição, perpetrada por um tribunal interno metaforizado em ditames religiosos. Todo e qualquer desejo de futuro se destrói ante mais essa aniquilação.

No final, as imagens carregadas de impotência e tristeza traduzem-se na atmosfera textual, a qual é pontuada de um intenso drama interior e de uma visão de ruínas. O narrador, cheio de “desilusões claríssimas”, com a plena consciência “de quem perde tudo”, é vitimado pela melancolia e não define de forma clara a causa de sua angústia. Os sentimentos desencontrados não lhe permitem saber exatamente o que, de fato, perdeu, mas seu universo é, sim, de perda e desilusão, conforme mostra a passagem abaixo, com a qual concluímos nossa leitura do conto:

Mas por dentro de mim era impossível saber o que havia em mim, era uma luz, uma Nossa Senhora, um gosto maltratado, cheio de desilusões claríssimas, em que eu sofria arrependido, vendo inutilizar-se no infinito dos sofrimentos humanos a minha estrela-do-mar (TC, p. 167).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do conto “Tempo de camisolinha” aponta para a existência de um veia introspectiva e confessional na prosa mariodeandradiana, representada por um “eu” muito centrado no seu mundo interior. As lembranças evocadas pelo narrador apresentam-se como uma possibilidade de resgate do paraíso perdido, de recuperação do passado e sua incorporação, numa perspectiva reflexiva e crítica, ao momento presente. E assim, as “verdades” do narrador emergem, em meio aos conflitos que tiveram início no seio da família logo cedo.

Com a desagregação de seu mundo infantil e as perdas dele provenientes, o sentimento de culpa e a necessidade de punição acometem o narrador que os refere diretamente nos contos através de alusões representativas da lei própria do universo da cultura.

Acostumado a perder, o protagonista imobiliza-se diante de qualquer possibilidade de prazer a ele oferecida; alguns “impedimentos internos” encarregam-se de fazê-lo abrir mão da fruição de seus desejos, como o faz ao renunciar à proteção das estrelas-talismãs no final do conto.

O narrador depara-se, pois, com um universo de perdas e impossibilidades, que constituem a matéria dos relatos e se manifestam linguisticamente nos equívocos, na duplicidade de significações, nas interrupções e traições do discurso. O desejo não aparece explicitamente, mas ecoa nos disfarces e dissimulações que se inscrevem em interjeições, reticências, paradoxos que perturbam a significação,

ambiguidades e até no registro do silêncio, quando diante da impossibilidade de nomear o inomeável, e de exprimir a emoção inexprimível, é ele que se faz “ouvir”.

Por fim, permitimo-nos salientar que partimos do pressuposto de que o discurso literário, mais do que qualquer outro, exhibe e mascara os desejos contidos. Nessa perspectiva, o subsídio psicanalítico nos foi valioso na busca de sentidos subjacentes ao espaço textual, a fim de alcançar os “móveis profundos” inscritos no conto em análise.

O fato de termos recortado em *Contos Novos* a realidade interior do protagonista nos levou à percepção de que nessa obra a parte intimista da prosa de ficção mariodeandradiana se apresenta com toda força. Nossa leitura procurou evidenciar esse intimismo, na tentativa de conhecer uma face do escritor paulista ainda não suficientemente estudada e (re)conhecida nos meio acadêmico e escolar.

REFERÊNCIAS

ALVES, Henrique L. *Mário de Andrade*. São Paulo: editora do escritor. S/d.

ANDRADE, Mário de. *Os melhores contos*. Seleção de Telê Porto Ancona Lopez. 6 ed., São Paulo: Global, 1988.

ANDRADE, Mário de. *71 cartas de Mário de Andrade*. Org. Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: São José.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. V. III. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

CHAUÍ, Marilena. Laços de desejo. In: *O desejo*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras: 1990.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

LAFETÁ, João Luís. (Org.) *Mário de Andrade*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria. (orgs.). *A Literatura no Brasil*. 3 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, Universidade Federal Fluminense, 1986.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Contos sempre novos. *In: ANDRADE, Mário de. Contos Novos.* Org. Maria Célia de Almeida Paulillo. 12. ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um contista bem contado. *In: Mariodeandradiando.* São Paulo: Hucitec, 1996.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho.* São Paulo: Duas Cidades, 1972.

PAULILLO, Maria Célia. *Mário de Andrade contista.* Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira. DLCV-FFLCH-USP, 1980. (Mimeo)

PAULILLO, Maria Célia de Almeida. Contos de Plenitude. *In: ANDRADE, Mário de. Contos Novos.* Org. Telê Porto Ancona Lopez. 15. ed., Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

RABELO, Ivone Daré. *A Caminho do Encontro: Alguns procedimentos técnico-literários em Contos Novos de Mário de Andrade.* Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, DLCV-SFFLCH-USP, 1991. (Mimeo).

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. *In: Texto/contexto.* 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.

RICOEUR, P. *A Simbólica do mal.* Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a Paixão. *In Os Sentidos da Paixão.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 351-375.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia.* 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1985.