

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

THAIS CARVALHO FONSECA

MIRA(GEM) E SONHO: modernismo e psicanálise em *Memórias Sentimentais de João Miramar*

São Luís
2013

THAIS CARVALHO FONSECA

MIRA(GEM) E SONHO: modernismo e psicanálise em *Memórias Sentimentais de João Miramar*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Jarbas Couto e Lima.

São Luís
2013

Fonseca, Thais Carvalho

Mira(gem) e sonho: modernismo e psicanálise em *Memórias Sentimentais de João Miramar* – São Luís, 2013.

141f.

Orientador: Prof. Dr. Jarbas Couto e Lima.

Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade)
– Universidade Federal do Maranhão, 2013.

1. Foco narrativo 2. Narrativa Modernista 3. Modernismo Brasileiro. 4. Trabalho dos Sonhos I. Título

CDU 82:159.964.2

THAIS CARVALHO FONSECA

MIRA(GEM) E SONHO: modernismo e psicanálise em *Memórias Sentimentais de João Miramar*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Jarbas Couto e Lima.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jarbas Couto e Lima - (Orientador)

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa

A Antônio e Ozita Fonseca, meus pais
eternamente amados.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família, por seu suor me permitir estar no mundo do conhecimento.

Ao professor Jarbas Couto e Lima pela paciência e dedicação na correção e orientação desta dissertação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade que, de alguma forma, estão presentes na minha escrita, em especial ao professor Almir Ferreira e à professora Márcia Manir pelas valiosas contribuições no processo de qualificação deste trabalho.

Em especial a Daniel do Vale Nunes por ser sempre um porto seguro nas minhas horas de dificuldade.

*A arte existe, porque a vida não basta.
Ferreira Gullar*

RESUMO

O presente trabalho visou estudar a movimentação narrativa da ficção modernista brasileira, através de uma análise do foco narrativo na abordagem da Teoria da Literatura, numa aproximação com a psicanálise freudiana. Para isso, considerou-se em especial a obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, objeto de estudo do presente trabalho, na busca de reconhecer as possíveis relações da lógica narrativa ficcional modernista brasileira com uma outra lógica que Freud denominou de *trabalho dos sonhos*. O estudo da relação entre literatura e psicanálise na prosa modernista brasileira se deu, seguindo os passos de Rancière (2009). Buscou-se reconhecer o jogo estético dessa prosa, o *inconsciente estético*, a partir de um olhar para a *retórica da ficção*, segundo Wayne Both (1961), no que se refere às questões do foco narrativo, dialogando com a lógica da construção do relato onírico na compreensão do *trabalho dos sonhos* revelado, principalmente, na *Interpretação dos Sonhos* de Sigmund Freud (2010b).

Palavras-chave: Foco narrativo. Narrativa modernista. Modernismo brasileiro. Trabalho do sonho.

RÉSUMÉ

Ce travail a misé sur l'étude de la mouvance narrative de la fiction moderniste brésilienne, au travers d'une analyse du focus narratif, dans l'abordage de la théorie de la littérature, dans ses relations avec la psychanalyse freudienne. Pour cela, a considéré, en particulier, l'œuvre: *Memórias Sentimentais de João Miramar* (*Mémoires Sentimentales de João Miramar*), d'Oswald de Andrade, objet d'étude du présent travail, cherchant à reconnaître les possibles relations de la logique narrative fictionnelle moderniste brésillienne avec une autre logique que Freud a nommé *travail du rêve*. L'étude de la relation entre psychanalyse dans la prose moderniste brésilienne est donné suivant les pas de Jacques Rancière (2009). L'étude a cherché a reconnaître le jeu esthétique de cette prose moderniste, *l'inconscient esthétique*, à partir d'un regard sur la *rhétorique de la fiction*, selon Wayne Booth (1961), dans ce qui concerne les questions du focus narratif dialoguant avec la logique de la construction du récit onirique dans la compréhension du *travail du rêve* révélé principalement par *l'Interprétation des Rêves* de Sigmund Freud (2010b).

Mots-clés: Focus Narratif. Narrative Moderniste. Modernisme Brésilien. Travail du Rêve.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O MUNDO POSTO EM PALAVRAS: a narrativa na literatura e na psicanálise	15
2.1	Foco narrativo e trabalho dos sonhos	15
2.2	<i>Mímesis</i>: a palavra e a narrativa	23
2.3	A sistematização da teoria do foco narrativo no final do séc. XIX e no início do séc. XX	29
2.4	Foco narrativo na prosa moderna: a forma romance	36
3	MODERNISMO BRASILEIRO E PSICANÁLISE	49
3.1	Prosa de ficção modernista no Brasil e psicanálise	49
3.1.1	Presença das narrativas (des)focadas no modernismo brasileiro.....	52
3.2	<i>Retórica da ficção</i> e retórica dos sonhos: uma relação possível em <i>Memórias</i>?	68
4	MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR: quase sonho, quase romance	90
4.1	Tensão na prosa de ficção: a fórmula modernista na composição de um “romance sonho”	90
4.2	Miramar na escuridão e penumbra? Sobre a retórica dos sonhos e da ficção em <i>Memórias Sentimentais</i>	107
4.2.1	A via dos chistes na relação dos sonhos e <i>Memórias</i>	110
4.3	Botando ordem no caos?	127
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: Miramar fora da mira	131
	REFERÊNCIAS	135

1 INTRODUÇÃO

Não seria um completo absurdo pensar, com Ferreira Gullar, que a literatura existe para criar mundos para além do que a vida comumente nos oferece. O poeta costuma sempre afirmar que arte existe, pois a vida não é suficiente. A psicanálise, nesse mesmo passo, se aproxima da literatura quando se situa como uma forma de saber que tenta compreender porque fabulamos. Para a psicanálise nós alucinamos, sonhamos e fantasiamos justamente porque a vida parece não nos bastar. Uma alucinação, um sonho ou uma fantasia são de fato uma experiência, uma experiência que apenas sabemos ser não-real na medida em que se instaura um princípio separador, que Freud chama de princípio de realidade. Esse princípio funciona como o susto do acordar. Quando acordamos, sabemos que sonhamos, mas, quando se sonha, tudo é apenas experiência e nada mais.

Na literatura, em especial na narrativa de ficção, podemos até dizer que vivemos um momento de sonho numa boa e introspectiva leitura, mas o princípio de separação, a palavra, parece estar sempre ali, como que nos dizendo que ali são apenas palavras. Ainda que um escritor como Dostoiévski escreva de tal forma a ponto de quase sentirmos o frio rigoroso da Rússia numa leitura de seus fenomenais romances, não se trata de fato do frio da Rússia. A palavra na literatura seria uma espécie de barreira que separa o mundo real do mundo da imaginação. No entanto, ela também pode ser pensada como uma ponte quando refletimos que uma narrativa, na verdade, cria um mundo por olhar o próprio mundo e para retornar o seu olhar ao mundo. Para a psicanálise apenas sonhamos para viver uma experiência que não nos foi possível viver fora do sonho, na vida de vigília. Assim o sonho, da mesma maneira que a alucinação ou a fantasia, cria formas de viver baseadas na própria vida, na (im)possibilidade da vida.

As narrativas de ficção também buscam essa (im)possibilidade da vida. Apenas separamos mundo da imaginação do mundo real, e a literatura deixa de ser como um sonho, quando a palavra se institui como uma fronteira, o susto do despertar, um princípio de realidade. Nas narrativas de ficção essa separação que nos impede de mergulhar profundamente, alucinadamente, no encantamento da história é instituída pela presença de quem conta a estória, o dono das palavras que contam a história. Quando a narrativa provoca grande encantamento, apenas a história prevalece, se confundindo com a própria vida. Foi usando desse artifício de encantamento que a presença de Sherazade é encoberta, pela magia das palavras, aos olhos do rei persa Xeriar, evitando sua morte.

A instituição de um foco na narrativa possui certa pretensão de definir precisamente a presença daquele que conta e daquele sobre o qual se conta. Numa narrativa dita focalizada acredita-se saber com clareza a quem pertence as palavras, quem vê o mundo e quem está no mundo observado. Essa separação clara, esses lugares marcadamente definidos de sujeito que observa o objeto, subjetividade e objetividade da focalização narrativa é algo que a literatura modernista combate, instituindo uma lógica narrativa próxima dos sonhos e das fantasias. A prosa modernista busca uma nova forma de encarar a palavra e a ficção, não a entendendo necessariamente como uma barreira que separa o mundo da imaginação e o mundo da realidade. Institui-se um jogo narrativo diferenciado no qual a lógica de um sujeito centrado que domina o nexos causal de um relato não mais prevalece. O presente trabalho visou estudar mais de perto essa lógica e suas relações com a psicanálise.

Valendo-se de uma melhor compreensão do foco narrativo enquanto categoria de extrema importância na composição e estrutura de uma narrativa e de uma *retórica da ficção*, conforme Wayne Booth, o presente trabalho buscou entender como seria possível pensar a lógica da narrativa modernista a partir de um olhar para sua focalização narrativa, ou melhor, para sua (des)focalização. Essa lógica, elucidada a partir do estudo do foco narrativo, parece estar próxima de algumas questões que envolvem a própria lógica ilógica dos sonhos, conforme Freud. Na busca de melhor compreender essa relação, o trabalho *in casu* optou por estudar a prosa modernista¹ brasileira da *fase heroica*, tendo em vista que esta não prescinde da psicanálise para pensar esse novo jogo estético dentro de uma nova possibilidade de prosa no país.

A obra que tomamos por objeto de estudo: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, 1924, de Oswald de Andrade é um romance (romance?) que marca um “novo” no jogo estético de palavras que compõem a prosa de ficção brasileira. *Memórias* é considerado um marco de um momento na prosa do país que revela estruturas narrativas completamente inovadoras, acompanhando as tendências vanguardistas da prosa europeia, mas que permite ao Brasil desenvolver uma prosa própria, sem as amarras da dependência estética que marcou boa parte da produção no país. A revolução na estrutura narrativa da obra supracitada possui

¹ Modernismo será aqui entendido diferente do adjetivo moderno. Modernismo ou modernista refere-se à construção de uma nova lógica estética na literatura brasileira, diferente do parnasianismo e simbolismo ainda ligados ao conceito mimético de Realismo. Modernismo neste trabalho refere-se às inovações formais na literatura brasileira que fazem parte do espírito modernista, conforme orientação de BOSI (1994). A expressão moderno será utilizada referindo-se principalmente ao movimento estético que tem início no romantismo, final do século XVIII, e que é gerado dentro do iluminismo. Moderno é uma expressão mais abrangente, podendo-se dizer que “[...] nem tudo o que antecipa traços modernos será modernista; e nem tudo que foi modernista parecerá, hoje, moderno” (BOSI, 1994, p. 331).

deveras uma forte relação com a psicanálise. *Memórias* de Miramar institui um novo na prosa que parece estar próximo da psicanálise enquanto marco teórico, principalmente das descobertas do Freud da *Interpretação dos Sonhos*. O modernismo da *fase heroica* estava em busca de pensar novas possibilidades da relação do sujeito com o mundo, forjando uma ideia de identidade diferenciada e propriamente brasileira. Uma determinada lógica da psicanálise é assim levantada na busca de se pensar esse novo no Brasil, essa nova maneira de se pensar o sujeito que não fosse necessariamente o centrado e ciente de si e do lugar que ocupa; um mundo plenamente conhecido pelo sujeito em sua objetividade e um sujeito plenamente conhecido e entendido a partir de sua subjetividade.

O escopo desse trabalho é entender as relações entre literatura e psicanálise no modernismo brasileiro a partir de um diálogo. Um diálogo entre uma determinada lógica da psicanálise e a lógica do jogo estético instituído por uma nova composição das narrativas de ficção no país. Para isso seguiremos a mesma tática adotada por Jacques Rancière na compreensão das relações entre psicanálise e literatura. O objetivo é tentar compreender as possíveis relações da lógica instituída pela prosa da *fase heroica* e uma determinada lógica do funcionamento dos sonhos. A finalidade, portanto, não é realizar propriamente uma Crítica Psicanalítica no sentido instituído de interpretar o texto literário a partir da teoria psicanalítica. O ponto principal é pôr em questão as possibilidades de confronto e diálogo da lógica de um novo jogo estrutural narrativo e da lógica do *trabalho dos sonhos* a partir de Freud.

A primeira lógica, a que Rancière denomina de *inconsciente estético*, será elucidada a partir de uma análise do foco narrativo, na busca de evidenciar o (des)focamento da narrativa de Oswald de Andrade e, portanto, qual jogo estético está por trás dessa nova forma estrutural das narrativas modernistas brasileiras. A segunda lógica trata-se de um trabalho específico realizado pelos sonhos, conforme a compreensão freudiana. A ilogicidade dos sonhos, seu caráter obscuro e, às vezes grotesco e estranho, passa a ser percebido por Freud como uma *nova forma* de pensamento capaz de por em jogo uma nova compreensão da verdade que perpassa pela compreensão de um eu fraturado, cindido e composto no desconhecimento. O que chama a atenção deste trabalho é o fato de a interpretação freudiana dos sonhos não partir, logicamente, das imagens dos sonhos, mas de um texto construído como um relato. Esse relato possui uma forma, uma representabilidade que parece não estar distante das ambições modernistas de suprimir a ideia da palavra como uma barreira entre o mundo da imaginação, criado pela subjetividade do eu, e o mundo real, imposto

objetivamente. A supressão dos lugares de subjetividade e objetividade que marcam uma narrativa focalizada, tornando agora a narrativa (des)focada,

O eu que fala no sonho não é um eu uno. Esse eu que relata é um eu que conta sem saber exatamente sobre o seu saber, a ponto de achar que está realmente inventado um relato. No entanto, o sonhador sabe que sonhou. Está certo de ter vivido determinadas experiências enquanto dormia, e seu intuito é mostrar aos outros um mundo onírico, ainda que sempre reste vencido pela marca da incerteza de seu relato. Essa hesitação, essa tensão que compõe um relato fragmentado, de palavras soltas e confusas parece possuir certa relação com a dinâmica da prosa modernista. Freud percebe que esse relato estranho e ambivalente, no entanto, guarda uma lógica e uma racionalidade própria, diferente da conhecida pelo eu de vigília, uma lógica cuidadosamente estudada a partir daquilo que Freud denomina de *trabalho dos sonhos*. O romance modernista, se é que ainda podemos falar em romance, guarda a marca de uma forma tensionada entre as formas do contar e do mostrar o mundo, próprias de uma *retórica da ficção*, engendrando um funcionamento narrativo que nos parece poder dialogar com a compreensão freudiana do *trabalho dos sonhos* revelado pela interpretação do relato onírico.

Para alcançar esse diálogo/confronto entre literatura e psicanálise, pretendido pelo presente estudo, seguiu-se os seguintes passos. No primeiro capítulo delineou-se uma sucinta exposição sobre a ideia de foco narrativo a partir de uma compreensão da relação entre o mundo e as palavras. Trata-se um pouco acerca de uma possível relação da psicanálise com as questões da teoria narrativa a partir de uma problematização da narrativa de ficção. Buscou-se traçar uma compreensão da teoria do foco narrativo na Literatura Ocidental, em especial, no chamado domínio inglês, que nos parece estar sempre em voltas com a problemática da ficção e da verdade. Essa teoria, consolidada no auge de uma ideia de moderno, permanece seriamente desafiada ante a uma nova lógica da prosa modernista que quer romper com as bases que sustentam a ideia de uma narrativa focalizada, ou da possibilidade de se identificar qual o suposto foco narrativo de determinada prosa de ficção.

No segundo capítulo passou-se a compreensão dessa nova lógica no caso específico da prosa modernista brasileira, evidenciando um possível diálogo da psicanálise com essa *nova forma* de encarar a palavra das narrativas modernistas brasileiras da *fase heroica*. Nesse capítulo explorou-se a possibilidade de se compreender em que sentido a psicanálise é levantada pelos modernistas na compreensão dos novos jogos estético-narrativos que se experimentava na época. Buscou-se evidenciar ainda como a prosa modernista brasileira, em suas especificidades, pode ser pensada em algumas relações com a psicanálise,

diferentemente de uma relação da psicanálise com a prosa europeia, que em muitos casos apenas destrói sem nada construir. Nesse capítulo nos deparamos com a principal questão que norteia as investigações desse trabalho: a *retórica da ficção* modernista brasileira, marcada pela possibilidade de engendrar uma *nova forma* na sua movimentação narrativa tensionada entre o contar e mostrar, dialoga em que sentido com as características evidenciadas do *trabalho do sonho*, este também entendido como uma *nova forma* de pensamento, por Sigmund Freud? O trabalho dos sonhos é tido como uma forma de pensamento tão específico e peculiar a ponto de também ser pensado como uma retórica por autores como Todorov e Benveniste, uma espécie de retórica dos sonhos. Esse funcionamento que lida de forma engenhosa com a questão do saber pela palavra parece dialogar especificamente com a forma como a prosa modernista toma a ficção como território de questionamento da verdade.

No último capítulo pretendeu-se compreender essa ruptura promovida pelo romance modernista que não deixou de ver, no importante estudo freudiano da *Interpretação dos Sonhos*, um saber que dialoga com determinadas pretensões do romance modernista brasileiro. Buscou-se estabelecer concretamente esse enlace por nós visualizado como possível em *Memórias Sentimentais de João Miramar* entre literatura e psicanálise. Conforme exposto acima, a ideia foi perceber as possibilidades de diálogo e confronto entre a lógica experimentada pelo jogo estético da prosa modernista brasileira, de sua *retórica da ficção*, com a lógica do *trabalho dos sonhos*, também pensado como uma retórica dos sonhos.

A análise do último capítulo, fim último do estudo em tela, visa não apenas contribuir para uma melhor compreensão da entrada e presença da psicanálise no Brasil modernista, mas, principalmente, entender quais as relações existentes entre a estrutura da narrativa modernista com a psicanálise. Defende-se que há uma lógica instituída desde Freud sobre as relações eu/mundo que estão muito próximas da lógica instituída pelas novas formas de narrar da prosa modernista, principalmente quando consideramos que é um eu cindido, fragmentado e marcado por uma pergunta que movimenta uma espécie de narrativa peculiar dos sonhos.

A prosa modernista brasileira é *locus* privilegiado para o presente estudo, tendo em vista que a psicanálise é levantada pelos modernistas na busca de melhor compreender essas novas relações que estavam surgindo na prosa e as recentes experiências e formas de encarar a palavra; uma nova estrutura narrativa que não mais jogava com a separação definitiva de um contar e mostrar na prosa, e que iria permitir à prosa brasileira uma fase inédita de produções ricas e originais. A presença da psicanálise nesse primeiro momento do surgimento de uma nova forma de romance no Brasil contribuiu de alguma forma para a

abertura de uma literatura carregada de brasilidade. Assim, o estudo das relações entre psicanálise e prosa modernista brasileira também se insere numa remota contribuição para melhor compreender as formas da prosa vindoura, a partir do Romance de 30, e, ainda, a difícil e complexa relação desta prosa considerada mais brasileira com uma forma de conhecimento genuinamente europeu.

2 O MUNDO POSTO EM PALAVRAS: a narrativa na literatura e na psicanálise

*Os Modernos não estão menos convencidos do que os Antigos desse poder superior existente na arte; nem menos sensíveis aos seus efeitos.
O gênio, a imitação e o particular.*

William Blake

2.1 Foco narrativo e *trabalho dos sonhos*

Ao tratar sobre a questão do foco narrativo², é necessário considerar primeiramente que esta categoria, própria do ato de narrar, refere-se necessariamente a um olhar específico, focado, sobre a realidade. A maneira pela qual o sujeito decide encarar o relato sobre o mundo perpassa sobre uma espécie de decisão que o narrador assume sobre qual foco, a partir de qual lente, ele irá optar para olhar a realidade. Nem sempre o narrador está ciente de suas escolhas, mas é fato que o olhar que ele assume para compor seu relato possui uma relação direta sobre qual mundo ele deseja falar. Ainda que o narrador queira falar sobre algo que de fato aconteceu, que ele mesmo presenciou ou ouviu falar de fonte segura, essa vontade não está tão distante da atitude oposta de contar uma história que seja apenas fruto de sua imaginação, de criar um mundo totalmente novo a partir de sua narrativa. Essa confusão entre realidade e imaginação é algo próprio das narrativas, unindo a narração com as questões que envolvem a ficção. Conforme Leite (2000), narração e ficção nascem praticamente juntas, pois quem narra não narra apenas o que viu, o que viveu, mas também o que sonhou, imaginou e até mesmo desejou.

Como narração e ficção se confundem, o contador de histórias acaba por ser sempre questionado pelo seu ouvinte. Se não é questionado pela veracidade do que conta, é no mínimo questionado pela coerência do que conta. Mesmo estando diante de um relato fantástico ou maravilhoso, quem acompanha uma história jamais aceita argumentos absurdos. O absurdo ou ilógico de uma história, no entanto, longe de ser uma questão apenas de tema,

² Foco narrativo é sinônimo de ponto de vista, esta uma nomenclatura mais comum em nível internacional, conforme Carvalho (2012), e mais antiga também, relacionada com a perspectiva da arte na pintura. Daremos aqui preferência, entretanto, apenas a foco narrativo. Como estamos refletindo sobre a questão da possibilidade de pôr o mundo em palavras a partir desta categoria narrativa, o termo técnico foco narrativo parece mais apropriado, devido suas relações com a Física. Conforme Carvalho (2012), foco relaciona-se com a ideia na Física do ponto para onde convergem, ou de onde divergem, os eixos de ondas sonoras ou luminosas que se refletem ou refratam. Nos processos de refração e reflexão, sempre há uma mudança nas ondas, metáfora que além de retratar a questão do ponto de partida da visão, também demonstra as marcas que o narrador deixa na composição de sua narrativa no processo de conhecer o mundo a partir das palavras, como bem destaca o autor. Assim esse mundo posto em palavras vai ser por nós pensado como um processo de reflexão ou de refração do mundo nas palavras.

parece estar intimamente relacionado com a forma de composição do relato. Vejamos o caso de Cipión e Berganza no *Coloquio de los Perros*³, de Miguel de Cervantes (2013). Cipión e Berganza são dois cachorros que por uma noite adquirem admiravelmente a possibilidade de falar. Ambos, cientes da grande maravilha que era agora possuir alguma razão e consciência e poder falar, decidem aproveitar para contar um ao outro suas histórias de vida, algo que jamais puderam fazer, ainda que tivessem vontade.

BERGANZA.-Y aun de mí, que desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria; y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero, ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido deste divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome priesa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien, que por prestado tengo. (CERVANTES, 2013).

Berganza é o primeiro que manifesta o desejo de contar o mundo que até então conhecera desde o dia em que pela primeira vez vira o sol em Sevilha. Cipión aceita escutá-lo desde que, depois, possa ele também contar suas próprias histórias. Mas, para surpresa de Berganza, ele percebe que a sua própria visão do mundo lhe escapava em sua fala que parecia nunca ter fim de tantas delongas. “BERGANZA – [...] mas ahora que me ha venido a la memoria lo que te había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar” (CERVANTES, 2013, p. 6).

Cipión alerta Berganza que, ao utilizar a palavra para contar uma história, deveria ter todo cuidado com a forma de contar a fim de alcançar a honestidade de seu relato. Berganza sempre tendia a misturar seus relatos com murmúrios, lamentos de determinadas coisas que viu e viveu. Cipión, durante todo o colóquio, interrompe Berganza alertando-o de seus devaneios e digressões que o afastavam dos verdadeiros fatos. Berganza, preocupado com a falácia de seus dizeres, promete morder a língua toda vez que começasse a mentir sobre os fatos.

Cipión compreende que a boa verdade e o bom entendimento de uma história dependia de quem assume a palavra, a forma como se encara a palavra. Quando Berganza assumia o relato em primeira pessoa ao murmurar, Cipión o reprendia por fugir aos fatos e incorrer em mentiras de sua visão deturpada, no entanto, quando assumia a postura de

³ O exemplo em questão já nos aproxima das relações entre psicanálise e teoria narrativa, conforme Riley (2013). Tal Colóquio é texto cujos nomes das personagens Freud se apropria para utilizar como nomes secretos em sua relação epistolar com seu amigo de juventude Silberstein. Os amigos aprenderam espanhol juntos e eram grande admiradores de Cervantes. Em suas correspondências Freud era Cipión e Silberstein Berganza. Riley (2013) considera que tal colóquio possui uma forma narrativa próxima de uma sessão psicanalítica, na medida em que já se pode pensar nos lugares de fala e de escuta de um relato de algo que ocorreu no passado e se busca resgatar.

observador de sua própria história, ele estava mais próximo da verdade do relato e Cipión permanecia quieto, sem protestos em sua escuta.

CIPIÓN.-Ése es el error que tuvo el que dijo que no era torpedad ni vicio nombrar las cosas por sus propios nombres, como si no fuese mejor, ya que sea forzoso nombrarlas, decirlas por circunloquios y rodeos que templen la asquerosidad que causa el oír las por sus mismos nombres. Las honestas palabras dan indicio de la honestidad del que las pronuncia o las escribe. (CERVANTES, 2013).

Cipión e Berganza formam um par nesse colóquio que põem o ato de narrar e ficção em íntima relação. Cipión sempre busca resgatar o verdadeiro mundo a ser retratado na narrativa de seu companheiro. Berganza, por sua vez, se confunde a todo o momento sobre qual mundo estava narrando, já que para ele muitos mundos lhe pareciam possíveis, a depender da forma como ele encarava o relato e a palavra.

Muitos destes problemas que envolvem a questão da ficção e da *mimesis* na literatura parecem que também estiveram e ainda estão presentes na psicanálise, especialmente no que se refere à narrativa. Desde quando Freud percebeu que o evento traumático de um suposto passado relatado por seus pacientes, e que agora parecia desencadear um evento patológico, muitas vezes não passava de pura criação imaginativa, começou-se a enfrentar a questão da palavra e de sua verdade, indo além da concepção de verdade que a ciência positiva exigia.

As narrativas sempre se fizeram presentes desde a fundação da psicanálise, principalmente tendo em vista que com o *talking cure* iniciou-se aquilo que se passou a denominar de psicanálise. No entanto, ainda que o relato de um caso ou de uma biografia se relacione com a questão das narrativas, surge de imediato uma primeira questão: qual seria a relação das narrativas literárias, com sua inerente questão da ficção, por nós abordada a partir do foco narrativo, com estas narrativas tão presentes e necessárias à psicanálise e ao tratamento psicanalítico? Riley (2013) nos auxilia a refletir sobre as possíveis relações entre literatura, especialmente sobre os processos de composição de uma narrativa literária, e a psicanálise a partir desta novela de Miguel de Cervantes (2013), *Coloquio de los perros*.

Conforme Riley (2013), Freud era um grande admirador da obra de Cervantes. Ele mesmo afirma em uma carta a sua noiva Martha, comentando sobre a ocasião da visita de um velho amigo seu de escola, Silberstein, de sua paixão em comum com este seu amigo pela língua espanhola e pelo grande Cervantes. Os dois chegaram a usar os nomes das personagens do *Coloquio*, Cipión e Berganza, como espécie de apelidos em suas correspondências da juventude. Freud era Cipión, o cachorro que escuta, e Silberstein, Berganza, o cachorro que narra sua história de vida, pedindo conselhos a Freud sobre sua carreira e vida amorosa. Essa

circunstância curiosa costuma levantar a inevitável especulação de ser o *Coloquio*, com suas relações de fala e escuta, uma fonte possível de inspiração do método psicanalítico. No entanto, o que mais interessa a Riley (2013), e, indiretamente, também a esta investigação, é pensar nas premissas e mecanismos da narração, que estão em evidência na estrutura do *Coloquio*, uma construção literária singular, que podem ser lidos em alguns aspectos como freudianos.

O *Coloquio* é a última das doze *Novelas Exemplares*, estando ligada a outra novela que lhe precede, *O casamento Enganoso* (CERVANTES, 1970). Esta se trata também de um diálogo, entre o alferes Campuzano e seu amigo Peralta, no Hospital da Ressurreição, sobre uma desventura amorosa daquele. Campuzano havia se apaixonado por uma mulher, sedutora e golpista, que levou suas riquezas e ainda o deixou com uma doença sexualmente transmissível; por isso estava convalescendo no hospital. Durante a noite, suando e com febre, Campuzano acredita escutar uma animada conversa entre dois cães de guarda. Ele transcreve sua lembrança de tal colóquio e pede para Peralta ler o manuscrito. O amigo muito cético não acredita na veracidade da história, mas, enfim, decide lê-lo.

É neste ponto que inicia o *Coloquio de los Perros*. Neste nos deparamos com dois cachorros, travando uma animada conversa que já se inicia pelo questionamento do incrível fato de eles, como cachorros que eram, estarem falando apenas como seres humanos são capazes. Os dois então decidem aproveitar de tão incrível e fabuloso dom para relatarem suas histórias de vida. Quem primeiro começa é Berganza, que narra suas incríveis aventuras, conforme se costuma fazer no gênero novela, a Cipión. Dentre todos os relatos, destaca-se, conforme Riley (2013), o fato de Berganza ter conhecido uma bruxa em determinado momento de sua vida que lhe revela o fato de ele ter nascido humano e ter sido transformado em cachorro, juntamente com seu irmão gêmeo, por um feitiço que poderia ser desfeito ao se cumprir determinada profecia. Esse fato, em especial, liga a dupla Cipión e Berganza a Campuzano e Peralta fazendo com que os dois relatos sejam entendidos como uma única narrativa. Essa estrutura peculiar da novela em Cervantes nos permite pensar uma forma específica de narrativa que está muito próxima de uma determinada lógica instituída por Freud.

Uma das leituras de Riley (2013) da relação *O casamento Enganoso e Coloquio* nos permite pensar essa relação. As duas novelas ligadas de Cervantes contêm uma forte sugestão e têm muito a dizer sobre o eu cindido em Freud. O *Coloquio* pode ser entendido como a elaboração de um sonho do alferes que acaba por relatá-lo em palavras ao seu amigo, estando esta experiência correlata ao relato de Berganza a Cipión. Cada par cachorro-homem

funciona como um par de interlocutores, formando, portanto, uma única entidade dividida. Então cada um, separadamente, e os dois juntos representam a mudança do conceito da unidade do eu, conforme as rupturas permitidas pela psicanálise freudiana.

Cipi3n e Berganza embora falem, pensem e interajam como seres humanos na 3ntegra, destaca Riley (2013), est3o mais para algo parecido com os componentes primordiais do indiv3duo humano, principalmente a partir da rela33o que os pr3prios cachorros fazem deles mesmos com os seres humanos, animais racionais. Os cachorros, dentre os animais irracionais, s3o os mais pr3ximos do homem, devido 3 sua domestica33o e companheirismo. Seriam uma esp3cie de estado potencial da raz3o, sendo os dois animais, ainda, um par eles mesmos de uma 3nica personalidade dividida, compondo um relato peculiar. Isso pode ser observado quando no texto eles se questionam sobre a pr3pria condi33o do ato de narrar e de sua origem, da palavra que 3 capaz de individualiz3-los num relato de experi3ncia.

Berganza busca relatar suas experi3ncias no desejo de se constituir pelo relato objetivo e direto sobre aquilo que vivera, no entanto se surpreende com sua incapacidade de faz3-lo. A todo o momento divaga e se confunde sobre a veracidade de seu pr3prio relato, sendo sempre repreendido por Cipi3n. Duvida de suas pr3prias mem3rias e tem dificuldade em estabelecer aquilo que realmente lhe aconteceu ou que 3 apenas fruto de sua imagina33o. H3a 3i a possibilidade de visualizar dois elementos opostos na rela33o entre os cachorros, que se constituem em uma s3 inst3ncia, na dif3cil tentativa de compor um relato que por sua natureza l3gica n3o prescinde de um eu centrado.

Essa dificuldade tamb3m foi enfrentada por Freud no momento em que ele tinha de descrever a estrutura de seus casos, conforme Riley (2013). Estes possu3am uma estrutura pr3pria, constitu3dos de lapsos, furos, coisas inominadas e cronologias distorcidas que tinham de ser for3adas a adentrar numa certa estrutura narrativa orientada pela l3gica da raz3o do eu centrado.

Um caso 3 uma hist3ria individual apresentada ao p3blico com um prop3sito did3tico: 3 a forma exemplar da biografia. No decurso da utiliza33o do g3nero, Freud encontrou todos os problemas de forma e exposi33o narrativa enfrentados pelos bi3grafos, historiadores e romancistas, e as quest3es de ficcionalidade que t3m assombrado a literatura desde Plat3o (BROOKS, 1984 apud RILEY, 2013, p. 8)

Nesse sentido, o texto de Cervantes parece se constituir como uma tentativa de constituir uma prosa do eu centrado, a partir da composi33o de relatos picarescos, mas, por ainda estar fixado numa forma novelesca, p3e em d3vida essa pr3pria possibilidade na composi33o de narrativas com sobreposi33o e fus3o de hist3rias, com contadores, ouvintes e atores mudando de pap3is. Conforme Kundera (2009), o fundador dos tempos modernos na Europa n3o apenas foi

Descartes como também Cervantes, quando este inicia na literatura com *Dom Quixote* a possibilidade de se explorar o homem em suas relações com o mundo. Há a ilusão europeia da unicidade insubstituível do indivíduo que passa a comandar as formas narrativas. É a partir de Cervantes, autor de novelas picarescas, conforme explica Massaud Moisés (2006), que a caracterização psicológica do homem é levada a uma precisão nunca antes vista na literatura ocidental até então.

Segundo o crítico brasileiro, a novela, forma próxima do poema épico por privilegiar a ação, era dotada essencialmente por um narrador onisciente e por formas dramáticas próximas ao teatro que se centravam numa trama de aventuras de heróis; a focalização não era uma preocupação, pois a fantasia e o absurdo eram consentidos; não interessava a fidelidade ao espelho, recriava-se livremente a realidade e o mundo. No entanto, quando se vai caracterizar a novela picaresca, observam-se formas totalmente novas, próximas do romance realista. O personagem pícaro narra suas próprias peripécias, numa prosa profundamente realista e caracterizadora do homem em si mesmo em oposição ao mundo que o circunda. A descrição da realidade e a preocupação com seu domínio que surgem na escrita de Cervantes são a grande tônica do romance, forma por excelência da prosa moderna. A ambição do romance é ser o próprio reflexo da realidade, dar conta de conhecer a realidade em suas relações homem/mundo. Essa ambição é eminentemente europeia na medida em que “o romance é a obra da Europa” (KUNDERA, 2006, p. 13).

Essa estrutura picaresca d’*O casamento Enganoso e Coloquio*, de histórias sobrepostas que compõe as *Novelas Exemplares*, ainda nos mostra uma forma narrativa diferenciada em relação ao predomínio das formas narrativas europeias modernas e de seus cânones clássicos. O enfoque do relato da ação novelesca sem a determinação de um fim ou começo que constitua um enredo, ou mesmo sem a segurança de um narrador centrado que domine o nexos causal e lógico da narrativa, devido a interposição de narradores intermediários, faz com essa movimentação da novela de Cervantes nos permita refletir sobre determinada estrutura narrativa do fim do século XIX e início do século XX, que rompe com a tradição da forma do romance moderno.

Cervantes ao fazer com que o *Coloquio* seja uma narrativa dentro de uma narrativa enfrenta as condições de ficcionalidade da prosa literária. Como Riley (2013) sugere, Peralta é o primeiro destinatário da narrativa, cabendo a ele decidir se o relato de Campuzano é de fato apenas um registro de um diálogo, forma que ele adota na busca da objetividade do texto, de algo que de fato ocorreu, ou é apenas a imaginação da mente delirante e sonhadora de um enfermo; principalmente porque Campuzano dorme durante toda

a leitura de Peralta, que se constitui como um quadro narrativo encaixado em outra narrativa. Essa construção ficcional metalinguística cria uma situação de metaficção. O texto final do *Coloquio* sugere essa condição.

El acabar el Coloquio el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo; y el licenciado dijo:

- Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, parece que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo.

- Con esse parecer – respondió el alférez – me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más em dispustas con vuesa merced si hablaron los perros o no.

A lo que dijo el licenciado:

- Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del Coloquio e la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.

- Vamos – dijo el alférez.

Y, com esto, se fueron. (CERVANTES, 2013)

Peralta põe em dúvida a veracidade de um colóquio entre cachorros, sugerindo a condição ficcional das narrativas e lançando automaticamente a incerteza sobre a referencialidade da própria narrativa do *Casamento Enganoso*, também um quadro narrativo pertencente às *Novelas Exemplares*. Essa estrutura narrativa do *Casamento-Coloquio* parece não estar distante do questionamento do aspecto central da narrativa moderna: um eu centrado que, ciente do lugar de onde fala, determina com clareza as situações narrativas de ficção que deseja instituir em seu relato.

Como sugere a leitura de Riley (2013), o *Coloquio*, engendrado por uma instância cindida e, ainda, inserido, como instância narrativa primária, numa narrativa secundária elaborada, é marcado por características intrínsecas de outra forma de relato peculiar, o relato onírico. Essa forma narrativa presente nas *Novelas Exemplares* se liga de alguma forma às estruturas que buscamos evidenciar da prosa modernista, principalmente no que refere à questão do foco narrativo. O *Casamento-Coloquio* pensado como uma estrutura narrativa una, pertencente a uma trama ainda maior das *Novelas Exemplares*, é marcado por uma indefinição ou instabilidade sobre quem narra, havendo um intenso deslocamento dessa instância que passa a ser entendida como cindida, assim como o eu que sonha na teoria freudiana da interpretação dos sonhos. Conforme pretendemos explorar no presente trabalho, há a ideia de uma narrativa supostamente (des)focada que marca a prosa modernista e que refere-se principalmente sobre essa dúvida acerca de quem narra.

No diálogo entre teoria narrativa literária e psicanálise, sugerido por Riley (2013), a partir de Cervantes, seria, portanto, legítimo levantar o questionamento sobre uma possível relação entre a lógica da trama onírica e a lógica da prosa modernista? Parece-nos que isso é de alguma forma possível. O presente estudo pretende investir nessa questão, situando-a no

contexto da prosa modernista brasileira. Limitar-nos-emos ao caso dos romances modernistas brasileiros por uma razão que muito nos parece ajudar nas investigações a que nos propomos. O caso do modernismo brasileiro, em especial a prosa de ficção, é um *locus* em que as questões da prosa modernista e a psicanálise se convergem de maneira significativa. Como iremos demonstrar no capítulo seguinte, a literatura foi uma das principais responsáveis pela entrada da psicanálise no país e é fortemente marcada pelos influxos da psicanálise antes mesmo que se anunciasse um movimento vanguardista artístico claramente adepto das teorias freudianas, como é o caso do Surrealismo. A prosa de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade é a que se apresenta para nós como inteiramente sugestiva para nossa questão, conforme iremos explorar no decorrer deste trabalho.

O presente trabalho busca visualizar um possível diálogo entre a trama onírica, revelada conforme o *trabalho dos sonhos* em Freud (2010b), e a prosa modernista a partir da questão central do foco narrativo em torno do dualismo entre o contar e o mostrar nas narrativas. A teoria do foco narrativo engendrada num contexto histórico específico parece ter sido consolidada sob a égide de um pensamento em que a ideia sobre aquele que narra seria necessariamente um eu uno, de certa forma ciente do lugar de onde fala e da situação narrativa que ocupa. No entanto, a própria teoria de um narrador focado se deparou com profundas dificuldades de demarcar ou referenciar com clareza esse lugar de onde se conta uma história no (con)texto narrativo da prosa modernista. Afinal, seria de fato possível definir, a partir de uma teoria do foco, um referencial/paradigma que defina ou marque esse lugar? Ora, se há supostamente uma lógica do narrador focado, o que implicaria desconstruir essa lógica no contexto do modernismo? Talvez pensar numa possibilidade de narrativa (des)focada no contexto da prosa modernista, implique, portanto, pensar numa lógica de prosa marcada em si mesma por uma questão: Quem fala ao contar uma história?

Especialmente neste ponto visualizamos a possibilidade de realizar um diálogo entre prosa modernista e teoria freudiana da interpretação dos sonhos. O relato onírico está sempre na beira da condição narrativa. Ao tentarmos contar sobre o que se passou em nossa experiência onírica nos deparamos com diversos obstáculos que dificultam a tentativa de compor um relato coerente. Esquecemos de algumas cenas do sonho, não sabemos ao certo a ordem dos acontecimentos oníricos, há imagens que apesar de sabermos de sua presença são incrivelmente indescritíveis, não conseguimos concatenar uma ordem estável para os acontecimentos ou mesmo defini-los, apesar de estarmos quase sempre certos de termos experimentado uma série de vivências enquanto dormíamos. Todas as dificuldades experimentadas por Berganza em sua primeira tentativa de contar-se e manipuladas

criteriosamente por Cipión. Apesar de tudo isso, chegamos a uma composição onírica, tecendo uma espécie de relato onírico que manipula engenhosamente as próprias condições do ato de narrar.

Raramente ou nunca um sonho coerente foi de fato tão coerente quanto nos parece na lembrança. Mesmo o maior amante da verdade dificilmente consegue relatar um sonho digno de nota sem alguns acréscimos ou retoques. É tão acentuada a tendência da mente humana a ver tudo de maneira concatenada que, na memória, ela preenche, sem querer, qualquer falta de coerência que possa haver num sonho incoerente (FREUD, 2010b, p. 35).

Essa narrativa onírica, se for possível pensar o relato onírico em termos narrativos, possui uma construção peculiar advinda daquilo que Freud (2010b) denomina de *trabalho do sonho*. Para Freud o *trabalho do sonho* é uma forma específica de pensamento diferente dos pensamentos de vigília em termos qualitativos, por isso não é comparável a estes. Trata-se de outra forma de pensamento que “[...] não pensa, não calcula e nem julga de nenhum modo; restringe-se a dar às coisas *uma nova forma*” (grifo nosso) (FREUD, 2010b, p. 290).

A questão que impera no presente trabalho é se essa *nova forma* dos sonhos dialoga com uma forma, também considerada nova, engendrada no contexto da prosa modernista. Nesse sentido percebe-se que nos sonhos há um questionamento da verdade pelas formas de expressão, assim como se pode pensar a composição de um relato de ficção, a partir da instituição de regras outras que propõe o jogo do eu centrado. Nossa reflexão segue, portanto, primeiramente na busca de aprofundar as questões da forma narrativa a partir de uma melhor compreensão da teoria do foco narrativo, a fim de tatear pela complexa questão da narrativa, da palavra e da ficção.

2.2 Mimesis: a palavra e a narrativa

Essa questão sobre a relação entre a narrativa e a palavra foi uma discussão viva entre os gregos, na compreensão do que seria a ficção. Platão (2004) condenava qualquer forma de escrita que tentasse se forjar como a própria realidade, como se não houvesse ninguém que assumisse o relato por ser este o próprio real. Esse tipo de escrita que se forjava como a própria realidade era na verdade, para ele, uma imitação duas vezes distante da realidade, um simulacro em segundo grau, visto que seria a imitação da imitação, o mundo sensível no qual estamos presos e que já era uma imitação do Mundo das Ideias. Por isso condenava as literaturas imitativas, que se utilizavam de um discurso direto, principal responsável pelo engodo na literatura.

O filósofo considerava três modalidades de textos literários: a *simples narrativa*, a *imitação* e uma *modalidade mista*, formada pela associação das duas anteriores. A *simples narrativa* ocorre quando é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele. A *imitação* pode ser entendida como a tentativa do poeta em se ocultar e falar como se fosse outra pessoa; é quando se tira as palavras do poeta no meio das falas e fica só o diálogo, procurando assemelhar o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou. A *modalidade mista* da narrativa comporta segmentos de simples narrativa e de imitação. Platão (2004) lança, através dessa divisão, os fundamentos de uma divisão tripartida dos gêneros literários, distinguindo e identificando o *gênero imitativo* em que se incluem a tragédia e a comédia, e o *gênero narrativo puro*, representado, segundo o filósofo, pelo ditirambo e o *gênero misto* compreendido nas epopeias. Essa divisão não inclui a poesia lírica como categoria.

[...] que em poesia e prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros. (PLATÃO, 2004, p. 85)

Platão (2004) condenava o texto imitativo, que não assumia que alguém, um narrador, estava dando uma versão do mundo, mas que se queria como o próprio mundo. Aristóteles (1997) traz outro olhar para a questão da imitação que não seja apenas o do engodo. Ele levanta que a imitação também se refere à interpretação de alguém sobre a realidade e, a partir da ideia de verossimilhança, considera a arte autônoma em relação à verdade estabelecida. Aristóteles (1997) defende que a arte não necessariamente possui compromisso com o real, seu compromisso estava em convencer os leitores sobre o mundo que falava. “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28). Costa (1992) explica que em Aristóteles tudo pode ser verossímil no texto literário desde que se alcance com certo êxito os objetivos da criação poética.

Percebe-se que a simples ideia de imitação como cópia fiel do mundo não mais procede em Aristóteles, pois este filósofo levanta a possibilidade de se interpretar esse mundo, de criar até mesmo um mundo, sem que isso necessariamente ameace a verdade existente sobre o mundo. Os poetas, para o filósofo, não têm compromisso com essa verdade e o erro do poeta apenas ocorreria, portanto, numa ordem poética, quando não convence seu ouvinte ou leitor de que sua estória é de fato possível, ainda que seja apenas num mundo impossível. Usar unicamente o termo “imitação” deixa de ser apropriado para se pensar a questão da

ficção em Aristóteles, pois ele também vai considerar o processo de criação do mundo possível à arte. O termo mais genérico para tratar a questão da ficção entre os clássicos seria assim *mimesis*, conforme Lima (1980). A *mimesis* refere-se principalmente à questão da relação existente entre a palavra e o mundo e pode ser pensada de formas diferenciadas a depender do período histórico grego de que se trata. Luis Costa Lima (1980) faz uma reflexão refinada sobre a questão.

No período homérico, o poeta épico era o detentor da verdade sobre o mundo, pois os cantos de Odisseia e Ilíada eram considerados a realidade em si. A explicação mítica do mundo é em si mesma o próprio mundo, não se pensando em divisão entre palavra e mundo. A partir do século VI, o homem grego, marcado por conflitos pela posse de terra, é refletido nas tragédias, estas essencialmente marcadas por uma cisão entre a palavra e o mundo. O mundo deixa de ser apenas uma única coisa na palavra. Esta passa a refletir vários mundos resultantes de uma dilaceração conflitante vivida pelos gregos. A tragédia, deste modo, expõe o homem em seu dilaceramento fundamental. Dilaceração essa que não escapará aos olhos atentos de Freud⁴, ao se apropriar da tragédia de Sofócles, *Édipo Rei*, para refletir sobre sua concepção de inconsciente.

Essa dilaceração de que fala Lima (1980) inaugura uma nova concepção da *mimesis* que deixa se relacionar unicamente com a ideia de imitação de uma realidade existente e passa a englobar o sentido interpretativo da *mimesis*. Agora o mundo sobre o qual se fala ou se escreve é apenas uma visão que se tem desse mundo. A palavra deixa de ser esclarecedora do mundo e passa a ser motivo de contradição. Se a palavra é uma interpretação sobre o mundo, ela deve persuadir o outro de que sua visão é no mínimo a mais próxima do que realmente é este mundo; a questão do engano, então, se impõe inevitavelmente. Lima (1980) fala de uma *palavra conflitante* que surge como oposição à *palavra una* do período mítico. A palavra na tragédia se dobra, levantando a dúvida, o não-saber como algo necessário à possibilidade do saber da palavra. Platão e Aristóteles, nesse contexto, situam suas reflexões sobre a *mimesis* a fim de eliminar essa permanência na dúvida da *palavra conflitante*. Permanecer indefinidamente na dúvida não faz parte do *logos* filosófico, que apenas busca a dúvida a fim de conhecer a verdade, a partir do argumento do útil e do ético.

Platão (2004) levanta principalmente o aspecto da imitação para condenar os poetas que, com suas palavras de encanto e persuasão, queriam dar a impressão de que suas palavras eram em si mesmas a própria verdade da realidade. Mas em Platão a *mimesis* não é

⁴ A compreensão dessa relação da psicanálise com a literatura a partir da questão do mundo posto em palavras é de interesse deste estudo e será levantada no capítulo seguinte na análise da literatura modernista brasileira.

apenas imitação justamente porque ele considera impossível que o verdadeiro, o bom e o belo existam em sua cópia fiel no mundo das coisas. A verdade refere-se ao imutável do Mundo das Ideias e não se confunde com o real da empiria, sujeito a mudanças. Para Platão, os poetas brincam num jogo de repetição de um mundo que não conhecem, pois não se preocupam em sabê-lo na sua verdade. A arte de imitar se afasta da verdade, já que a imitação não é jamais capaz de reproduzir todos os aspectos do imitado, não alcançando nem este real impuro e nem o real pleno, vagando como um fantasma entre estes. Um fantasma no sentido de não-ser, como outro do ser. Por isso em Platão, *mímesis* é ficção, pois ela não pode ser julgada pelos mesmos critérios que se julga os produtos do ser. “A *mímesis* é sinônimo de um campo fantasmal, é o outro da sombra, nem sequer a própria sombra, pois esta ainda supõe um corpo que a projeta” (LIMA, 1980, p. 47).

Em Aristóteles a questão do entendimento da ficção será mais complexa, pois a *mímesis* deixa de ser criticada por sua tentativa de imitação do mundo e passa a ser justificada como processo de criação do mundo, que segue as mesmas regras das leis naturais. A diferença é que a sua forma não existe *a priori*, como na natureza, mas é uma imitação da ação humana. Como para Aristóteles, o ser é concebido pela materialidade de sua existência e não pela abstração desta, para ele a atividade imitativa da poética é produtora do ser. A questão é se este ser é uma duplicação, que possui referente no real, o modelo prévio, ou é de fato um novo ser, algo de todo novo que aniquila o real, ou ainda se há uma comunicação entre o mundo que a palavra cria e o mundo a que ela se referencia, numa relação necessária e dinâmica entre realidade e produção de realidade.

Independente da resposta que se possa dar às possíveis visões da *mímesis* nesta *Poética* Aristotélica (1997), o que vale ressaltar é que, apesar de ela assumir a faceta criadora da *imitatio* que permitia inclusive a cura catártica, a liberdade imaginativa que proporcionava uma descarga tranquilizadora, a *mímesis* não deixa de ser vista como uma construção perigosa que ameaça o pleno domínio de conhecimento do mundo. Na antiguidade clássica, o mundo não poderia lhes escapar e se apresentar como um total não sentido. Conforme Lima (1980), essa visão permanece na modernidade. Assim a arte será submetida a uma série de regras a fim de alcançar a perfeição do mundo pensada pelos clássicos, já que permanecerá enraizado o pressuposto de que o mundo está dado e está bem feito, até que ocorra uma ruptura nessa concepção.

O desenvolvimento das concepções de *mímesis* entre os gregos, conforme o entendimento de Lima (1980), nos permite refletir que imaginação e realidade com Platão e Aristóteles passaram a ter valores diferenciados a depender da postura do sujeito que conhece.

No que se refere às artes, lugar por excelência da ficção e da imaginação, esses critérios terão papel crucial para a definição daquilo que é subjetivo e objetivo na construção principalmente do texto literário que é, conforme Lima (1980), por excelência, uma arte mimética no sentido de que combina em sua estrutura fato possível e a invenção que se acrescenta aos fatos.

Entender a relação entre a palavra e o mundo na literatura a partir de uma reflexão filosófica é necessário para uma compreensão mais lúcida das questões que envolvem a categoria do foco narrativo, ainda que esta pertença à teoria da literatura. Os estudos sobre o foco narrativo estão assentados nas questões levantadas por Aristóteles e Platão a partir da leitura destes feita por Hegel (1999) em sua obra *Estética*, conforme informa Leite (2000). A concepção desse filósofo de que a arte é uma forma diferenciada de pensamento é essencial para se perceber que o foco narrativo trata das questões sobre o conhecer na arte narrativa, principalmente nas narrativas ficcionais, ainda que se possa falar de foco narrativo em qualquer narrativa, mesmo que a questão da ficcionalidade não seja um ponto de reflexão. No entanto, no espaço artístico literário, a ficcionalidade da prosa é primordial, visto que na literatura, e na arte como um todo, as atividades de criar o real e imitar o real se confundem de tal forma que o conhecimento sobre o mundo situa-se num desvão entre realidade e imaginação.

Conforme o Dicionário Aurélio (1980), ficção é ato ou efeito de fingir. É também uma coisa imaginária, fantasia, invenção, criação. Ou seja, ficção tanto carrega o sentido de algo que finge que é real, portanto é engodo e não-saber, como o sentido de um saber novo, que não está disponível no real, pelo menos de maneira óbvia ou diretamente sensível. Tais concepções difundidas sobre a ficção são essencialmente as mesmas ideias levantadas por Aristóteles e Platão. A leitura que Hegel (1999) irá fazer da ficção nos clássicos deixa de lado o medo do não-saber, do engano, para falar de uma forma de conhecimento situada na conciliação entre o saber e o não-saber. O pensamento artístico, para o filósofo, possui o mérito de não separar mundo sensível e a compreensão que se tem desse mundo, conciliando o real e a ideia do real, especialmente na forma poética. Por isso Walty (2001) concebe a possibilidade de uma ideia de ficção como algo que nos permite pôr em causa a realidade que percebemos, como um saber constituído no desconhecimento.

Hegel (2011) delinea uma importante diferenciação entre poesia e prosa que, segundo o filósofo, marca a literatura moderna. Para Hegel (2011), a poesia exclui imediatamente o exterior sensível enquanto tal de seu conteúdo. É atividade espiritual que apenas toma o mundo exterior como estímulo ou material para trabalhar sua intuição interior, o reino infinito do espírito. A poesia, assim, faz com que a palavra traga à consciência as

potências da vida espiritual. Para Hegel (2011) o mesmo conteúdo é apreendido pela consciência prosaica, no entanto de um modo inteiramente diferente de representar e discursar. A poesia, mais antiga que o falar prosaico, seria o representar originário do verdadeiro, constituindo um saber que não separa o universal de sua experiência vivida em singularidades. Na poesia, o universal é vivificado, aparecendo como animador e determinando a tudo. Já a prosa se constituiu como pensar limitado segundo as relações de exterioridade e similitude. Na prosa

[...] cada particular surge, num certo momento, como autônomo; de modo errado, num outro momento, é trazido a uma mera relação com um outro e, com isso, é apreendido apenas em sua relatividade e dependência, sem que cada unidade livre se realize, a qual permanece em si mesma um todo total e livre em todas as suas ramificações e em todos os seus desdobramentos, à medida que os lados particulares são apenas a explicação e a aparição próprias do conteúdo único que constitui o centro e alma unificadora e se torna também efetivamente ativo como a vivificação penetrante. (HEGEL, 2011, p. 349)

A prosa se constitui assim como um representar intelectual que permanece na separação e na mera relação da existência particular e da lei universal. Resta nessa forma uma palavra que compreende o mundo apenas numa visão de coexistência de um campo exterior e interior. A modernidade será, neste passo, marcada por uma forma narrativa específica, o romance, baseada numa forma artística, a epopeia, em que o conhecimento não se dá a partir do manejo do dilaceramento que citamos acima, muito mais próxima da forma poética, conforme a leitura de Hegel (2011). Apenas num momento posterior do desenvolvimento do romance, esse saber que não sabe será novamente resgatado, e as relações entre criar um mundo e imitar o mundo que se conhece, deixarão de ser tão claras e precisas. Esse dilaceramento irá marcar a prosa de ficção modernista e trará novos rumos à concepção do romance, conforme iremos expor nos tópicos seguintes.

O que ocorre é que o romance surge na modernidade como uma epopeia burguesa, tanto envolvida pela objetividade em relatar fatos, como pela subjetividade que marca a poesia das personagens envolvidas na trama. A epopeia, conforme Hegel (2011), permite uma descrição pictórica mais ampla do exterior a partir de uma permanência nos eventos e atos episódicos por meio dos quais “[...] a unidade do todo aparece como menos penetrante na autonomia aumentada das partes” (HEGEL, 2011, p. 356). O romance burguês é assentado na crença de que o indivíduo é sempre capaz de conhecer por meio da forma artística como aparição real. Por isso, explica Kayser (1963), o herói da poesia épica, único capaz de resolver os males da humanidade, é substituído por personagens particulares que representam tipos sociais.

Conforme Kayser (1963), uma obra narrativa se constrói a partir do processo épico. Este consiste no alargamento da história, num tempo e espaço maiores, com a introdução de personagens e acontecimentos. Há no romance desenvolvido na modernidade uma espécie de fusão de um mundo particular, da história específica de uma personagem, com um mundo vasto, da história universal, na qual a personagem se insere e passa a se tornar uma referência específica de uma questão que é universal. O romance moderno é composto por uma mistura dos aspectos de outros gêneros, tanto no que se refere à subjetividade do indivíduo quanto à objetividade do mundo dado, seja a partir da ação direta das personagens que falam ou pensam, seja a partir de um narrador mediano que relata indiretamente a história. O narrador pode se inserir como um mero observador dos fatos, numa narrativa enquadrada, objetiva, que antecipa os fatos, para criar expectativa, se referindo ao passado, com uma visão onisciente de uma história que já ocorreu; ou como personagem, numa narrativa subjetiva, portanto, mais presente e imediata.

Tais possibilidades de foco narrativo é denominado por Kayser (1963) de *atitude narrativa* que oscila entre uma postura supostamente subjetiva ou objetiva do narrador e podem ser até várias numa mesma obra, a depender do estilo do autor e da(s) perspectiva(s) narrativa(s) que deseja assumir. A narrativa romanesca surge assim com uma definição de certa forma precisa sobre as possibilidades que o narrador tem de se posicionar perante o mundo que deseja narrar, oscilando entre objetividade e subjetividade, manipulando as estratégias da ficção de criar ou imitar o mundo. Conforme iremos explorar no tópico seguinte, essas duas atitudes centrais do narrador serão cruciais para se entender como o foco narrativo será compreendido a partir do final do séc. XIX. A herança clássica, a partir da leitura hegeliana, sobre as relações existentes entre a palavra e o mundo numa obra de arte é a base na qual se assenta os primeiros estudos das situações narrativas e a própria consolidação de uma teoria do foco narrativa em teoria da literatura.

2.3 A sistematização da teoria do foco narrativo no final do séc. XIX e no início do séc. XX

Talvez não seja equivocado afirmar que a sistematização da teoria do foco narrativo ocorre conjuntamente com o desejo vigente na época de que as narrativas romanescas dominassem plenamente o mundo sobre o qual narravam. Como destaca Todorov (1997), foco narrativo refere-se à relação entre o narrador e o universo narrado e foi para compreender como funciona essa relação que se começou a estudar mais detidamente as

técnicas romanescas. Conforme Rossum-Guyon (1997) esse estudo teve início entre os ingleses, nas décadas de 20 e 30, com Percy Lubbock, discípulo de Henry James, que incentivou análises das situações narrativas na busca de compreender quais efeitos buscava o artista com sua escrita.

Algumas ideias de Henry James (1995) podem ser visualizadas no ensaio *A arte de ficção* que foi escrito como resposta a uma conferência homônima de Walter Besant em 1884 a fim de dar continuidade à discussão sobre uma teoria do romance até então apagada e até inexistente na Inglaterra. James (1995), ainda que defenda um necessário estudo sobre o literário e sua perspectiva ficcional, demonstra não estar disposto a impor regras ou a revelar regras que estariam presentes na composição de um romance. Ainda que admita prontamente que a forma do romance é algo decisivo para o escritor alcançar aquilo que deseja ao levar a vida para seu texto, tal forma não possuiria, conforme acredita, regras definidas. A forma pertenceria ao estilo do autor, sendo quase impossível de ser ensinada como ocorreria em outros domínios da arte.

No entanto, Henry James (1995), em *A arte de ficção*, parece traçar bem sua poética e aquilo que ele acredita compor um bom romance. O inglês privilegia a objetividade da escrita, pois o romance deve buscar ao máximo retratar as experiências, tais quais podem ser encontradas no real, ainda que admita que “[...] a realidade é difícil de fixar” (JAMES, 1995, p. 29). O romancista deve extrair uma impressão pessoal direta da experiência de modo a alcançar no seu romance o maior sucesso possível em produzir a ilusão da vida. A ficção não deve assim querer arranjar ou alterar as coisas que nos cercam, mas capturar “[...] o ritmo estranho e irregular da vida, essa é a tentativa cujo vigor mantém a Ficção em pé” (JAMES, 1995, p. 38).

Assim, sabe-se⁵ que Henry James (1995) sai em defesa de uma composição do romance que adote apenas uma única focalização narrativa, sendo ainda contra interferências do narrador e narrativas em 1ª pessoa; tudo em nome da verossimilhança. Como se pode observar em seus ensaios críticos sobre escritores realistas franceses, caso de Guy de Maupassant e Zola, há certa preferência pelo narrador em terceira pessoa personagem. Para o teórico inglês o romancista deve buscar a impessoalidade e a objetividade, e é nessa busca que reside o grande desafio do bom romancista. Desafio, pois James (1995) reconhece que, no

⁵ A noção de ponto de vista ou foco narrativo teve sua consagração com os prefácios de Henry James, textos escritos quando da publicação de 24 volumes de sua Obra Completa para a Edição de Nova York. Os prefácios são tidos como uma reflexão teórica de James sobre sua obra, mas também como uma teoria geral do romance na tradição que segue Percy Lubbock a Wayne Booth. (LEITE, 2000); (ROSSUM-GUYON,1997); (TENFEN, 2008); (CARVALHO, 2012).

caso das questões psicológicas de um romance, é impossível, como queria Maupassant, pintar as pessoas a partir do exterior, mantendo-se o escritor fora de seus livros.

[...] na descrição de uma personalidade, é sem dúvida mais difícil transmitir a impressão de algo que não somos nós (esforço constante do romancista, ainda que basicamente ilusório) do que na descrição de um objeto imediatamente visível” (JAMES, 1995, p. 82 e 83).

Percy Lubbock retoma Henry James para elaborar princípios fundamentais sobre a arte do romance. Em *A técnica da ficção*, percebe-se que Lubbock (1976) defende com grande ênfase a questão da forma como elemento decisivo na constituição de um bom romance. Para ele, a questão da arte da ficção já proposta por seu mestre Henry James deveria passar por uma boa forma, algo que exigiria algumas regras. A primeira delas é a unidade temática, que se relaciona com a composição da ação escolhida para ser escrita. Para o teórico inglês, um romance deve criar um mundo próprio, no entanto partindo do nosso mundo, mantendo-se dentro do desenvolvimento contínuo de um tema. Nas palavras do autor “[...] a coisa tem de parecer verdadeira, e nada mais” (LUBBOCK, 1976, p. 46).

Para que isso seja possível no romance, deve haver um método que possibilite o feito. Para Lubbock (1976), ou o autor⁶ fala com a própria fala ou fala através de personagens, mas essa mudança do foco narrativo apenas pode ocorrer se estritamente necessário aos efeitos estéticos da obra. Uma história, conforme o teórico, deve ser mostrada ou contada ao leitor por meios cênicos ou panorâmicos, ou seja, o olhar do personagem, quando precisar ser revelado deverá ser feito a partir de uma disposição dramática, numa cena, mantendo-se certa objetividade. Já o panorama deve mostrar as ideias do autor apenas na medida em que executa a técnica da escrita da realidade, não cabendo exposições diretas de suas reflexões.

Em Lubbock (1976), o foco narrativo de uma história caminha basicamente entre a subjetividade do pensamento das personagens, invadida pelo autor, e a objetividade do que o próprio autor vê, não sendo adequado passar constantemente e bruscamente entre essas duas possibilidades de visões num mesmo romance. Entre a descrição de um *panorama* e a dramatização de uma *cena*, o teórico advoga para o romance este último, tendo em vista a objetividade da visão narrativa do autor, para que se evite a tão temida contestação daquele

⁶ Autor em Lubbock trata-se daquele que narra a história, assim como o escritor em Henry James. O desejo desses teóricos de que a presença do autor ou do escritor se tornasse imperceptível em prol da ilusão na ficção não irá alterar o fato de que a narrativa sempre carece de um narrador, visível ou não. Essas questões irão culminar numa diferenciação clara entre autor e narrador por Wayne Booth, conforme Tenfen (2008), Carvalho (2012) e Rossum-Guyon (1997). Booth cria a noção de autor implícito. Este não deixa de estar presente mesmo na prosa mais objetiva, pois sempre há as marcas na escrita daquele que comanda os movimentos do narrador (e que não se confunde com o autor real). Assim, mesmo se não há um narrador explícito, há um autor implícito que comanda a narrativa e se confunde com o narrador da história. Iremos explorar mais o pensamento de Wayne Booth, no último capítulo, a partir de uma compreensão da *retórica da ficção*.

que conta uma história. Caberia ao romance a adoção de um foco narrativo panorâmico apenas como subsidiário, preliminar e preparatório de uma cena, pois o diálogo é próprio do drama e ele não pode ser inserido na prosa sem que o narrador tenha que ambientar tal situação dramática.

Lubbock (1976) atesta ainda que a subjetividade de uma personagem também pode ser trabalhada no romance a partir do uso da primeira pessoa, um eu caracterizado de exame retrospectivo. No entanto o uso desse método em vez do método dramático pode gerar muita incerteza na opinião do teórico. Pode-se perceber que Lubbock (1976) entendia claramente que o uso da primeira pessoa, como foi difundido no romance, gera uma espécie de dúvida. Para ele essa dúvida deixava o romance pouco convincente, pois a escrita do lembrar de uma personagem não daria conta de levar o mundo complexo da mente para as palavras. Para ele a melhor estratégia seria contar o fato tal qual aconteceu no passado a partir de uma cena objetiva. Fica claro que, para o autor, a dúvida não é vista como estratégia estética dentro do romance, para ele a objetividade é o mais interessante. Contar o pensamento ou as memórias de vida perpassa necessariamente pela dúvida do acontecido, ainda que seja pela autoridade da visão do narrador observador.

Quando recordamos e descrevemos uma impressão por meio de palavras, damos aos ouvintes e leitores uma visão de coisas no espelho, e não uma visão direta delas; ao mesmo tempo, porém, algo existe de que damos uma visão direta, por assim dizer, e que é o espelho, a nossa própria mente. Nessas circunstâncias, podemos fazer do espelho um objeto sólido, definido e visível; podemos, ao menos, dramatizar essa coisa, essa mente, se tudo o que nela aparece permanecer apenas como imagens. (LUBBOCK, 1976, p. 166).

Nesse sentido o método no qual “[...] a cena toma o lugar desse ‘retroceder para construir’” (LUBBOCK, 1976, p. 107) permite conhecer a mente não por uma exposição deliberada desta, mas a partir de um *jogo superficial* que permita compreender a mente a partir daquilo que é revelado no mundo dos objetos, pois a superfície com suas manifestações seria “[...] a única coisa que conhecemos” (LUBBOCK, 1976, p. 113). O desenvolvimento de uma história deve residir “[...] na consciência das pessoas que a povoam e poder-se-ia supor que se faz mister alguém nos contar como tudo aconteceu” (LUBBOCK, 1976, p. 115 e 116) seja a partir de uma panorâmica do autor ou das estratégias dramáticas de as personagens se revelarem, desde que na obra prepondere um desses métodos. No entanto, explorar as possibilidades de ação das personagens na medida em que esta revele a profundidade psicológica destas, parece ao autor algo muito mais rico do que o narrador valer-se de sua onisciência para explicar as personagens.

A influência de Henry James é visível em Percy Lubbock no que se refere à construção de um romance claro, objetivo e que não gere dúvidas descabidas no leitor. A verdadeira arte de ficção para ambos estaria numa história que se conta a si mesma, bem diferente da arte narrativa na qual o autor pode fazer as intervenções que desejar. Os dois autores iniciam na modernidade a discussão sobre o foco narrativo e o fazem dando certa primazia a uma composição objetiva, numa poética até certo ponto normativista e dogmática, centrando suas questões teóricas apenas no foco narrativo de uma obra. Curioso é este fato, sabendo-se que Henry James, contemporâneo de Freud, foi um dos romancistas de sua época a tratar das questões do inconsciente em suas obras, como na sua novela *Os papéis de Aspern*, conforme informações de Gay (2012), relacionando o momento do sono com uma *cerebração inconsciente*. Pode-se refletir que o inconsciente e as questões sobre os limites entre realidade e imaginação já era tema da literatura em prosa, principalmente se pensarmos na estética romântica e sua busca de conhecer a subjetividade, o que era o eu. No entanto ainda não havia marcado uma mudança formal profunda no que se refere às diferentes possibilidades de o romance contar o mundo, ainda que Henry James já possa ser pensado como um escritor que, em sua ambição realista, já inicia com as rupturas da própria forma realista do romance.

As discussões levantadas por Henry James e Percy Lubbock sobre o manejo da palavra na arte literária e ficcional a partir da definição de uma técnica narrativa foram cruciais para que muitos teóricos propusessem possibilidades classificatórias sobre o foco narrativo de uma determinada obra. Norman Friedman (2002)⁷ é o autor que melhor delinea essas possibilidades, partindo da proposta de Percy Lubbock de distinguir na arte narrativa as formas de contar e mostrar, o *panorama* e a *cena*. Friedman (2002) determina sua classificação do foco narrativo de forma progressiva, de acordo com o grau de objetividade. Sua classificação relaciona-se com a distinção platônica da *imitação* e *simples narrativa* aplicadas ao melhor entendimento das formas de narrar, a fim de compreender como pode ser feita o que ele acredita ser a finalidade maior da ficção: produzir a ilusão completa de realidade.

Assim, a finalidade de um romance depende dos meios que se utiliza para tal e deve-se tomar a busca por um foco a distinção narrativa mais útil para se pensar sobre as possibilidades de um texto de ficção. Se o objetivo era alcançar o realismo, a ilusão do real nas linhas do texto, conforme defende Friedman juntamente com James e Lubbock, o autor

⁷ A classificação de Friedman não é a única após Lubbock no chamado domínio inglês, no entanto, é considerada a mais completa e frequentemente utilizada como classificação de referência, conforme LEITE (2000), TENFEN (2008). Há ainda as classificações de Brooks e Warren e Manuel Komroff, conforme TENFEN (2008) e CARVALHO (2012), consideradas mais abrangentes e até mesmo contidas na classificação de Friedman.

deveria, portanto, pensar numa técnica de focalização na qual a entidade que conta desaparecesse por completo da narrativa, privilegiando a *cena* em vez do *panorama* no romance. Nesse sentido, a classificação proposta pelo autor caminha pelos extremos da clássica distinção entre contar e mostrar a depender do fim da atividade da prosa ao levar o mundo para as palavras. Cria, assim, uma sequência: *autor onisciente intruso*, *narrador onisciente neutro*, *eu como testemunha*, *narrador protagonista*, *onisciência seletiva múltipla*, *onisciência seletiva*, *modo dramático* e *câmera*.

Parte-se de uma narração na qual o autor se faz presente com seus comentários explícitos sobre a narrativa e seu pleno saber sobre a história; em seguida para uma narrativa em que, apesar de o autor não se manifestar explicitamente, há o predomínio da narração indireta, apresentando um sumário narrativo de coisas que já aconteceram e com pleno domínio do acontecido; diferente é o *eu como testemunha* que possui acesso restrito ao estado mental das outras personagens; o *narrador protagonista* é ainda mais limitado, já que sua narrativa em primeira pessoa restringe-se principalmente aos seus próprios sentimentos, pensamentos e percepções; na *onisciência seletiva*, seja ela múltipla ou não, o narrador parece desaparecer completamente e a história vem diretamente da mente das personagens; no *modo dramático* a narração limita-se ao que os personagens falam e fazem, excluindo drasticamente da narrativa o narrador; tal exclusão é extrema no modo *câmera*, uma curiosa tipologia de Friedman (2002) que leva a presença do mundo na narrativa a todos os seus limites ficcionais.

A classificação de Friedman (2002) é um texto de referência no que concerne à compreensão do foco narrativo e, para as investigações a que se propõe esse trabalho, ela será tomada como um ponto de partida para se compreender as estratégias de focalização narrativa da prosa modernista não mais assentadas na clara distinção entre contar e mostrar. Conforme seguimos em nossa argumentação, podemos considerar que o romance surge como uma estrutura organizada em torno de posições mais ou menos definidas de subjetividade e objetividade entre o contar e o mostrar, demarcando bem as possibilidades ou lugares de onde é possível narrar e ainda optando por aquele que melhor cumpriria com os objetivos de ilusão da prosa de ficção. No entanto, o romance irá se (des)estruturar em relação a essas definições, perdendo a definição ou (re)definindo suas possibilidades de focalização e pondo em questão sua ambição de conhecer o real em sua verdadeira plenitude. A classificação de Friedman (2002) já levanta, ainda que indiretamente, esse processo de (des)estruturação na medida em que o narrar cênico e panorâmico tornam-se indefinidos na *onisciência seletiva*, que também pode ser pensada, conforme o autor, como um discurso indireto livre.

Friedman (2002) não aprofunda a questão do que seria esse discurso indireto livre que se relaciona com o surgimento do fluxo de consciência, uma das marcas (des)estruturantes das narrativas modernistas, mas já deixa claro com a *onisciência seletiva* que a relação entre *cena* e *panorama* passa a ficar desestabilizada. Nessa possibilidade de focalização da narrativa, fora de foco, retratada por Friedman, as mediações do narrador desaparecem por completo, no caminhar progressivo de sua tipologia. No entanto, ainda que a ideia de tempo fique mais próxima do leitor, criando uma focalização mais objetiva por estar próxima da *cena*, o uso do pretérito perfeito prevalece, num contar panorâmico e, portanto, mais subjetivo. Com a denominação de discurso indireto livre, tenta-se explicar uma nova forma de escrita em que as visões subjetiva e objetiva se confundem. Essa focalização narrativa na qual a visão do personagem se identifica com a visão do próprio leitor é algo salientado por Lubbock, conforme explica Carvalho (2012), nas obras de Henry James e foi utilizado por James Joyce no romance *Retrato de um artista quando jovem*, um dos marcos da prosa modernista. Vejamos um exemplo de um trecho da obra:

Durante tais paradas Stephen permanecia atrás dos dois homens, alheio ao assunto e esperando que a pequena caminhada recomeçasse. Quando atravessaram o retângulo essa inquietação chegara a ponto de ser febre. Admirava-se de que o pai, a quem tinha na conta de um homem perspicaz e desconfiado, pudesse ser enganado assim pelas maneiras servis do porteiro; e aquela pronúncia animadamente sulista, que o entretivera toda a manhã, agora irritava os seus ouvidos. (JOYCE, 2012, p. 103).

Carvalho (2012) esclarece que essa focalização é denominada por Tindall, estudioso da obra de Joyce, de subjetivo-objetivo. “Tindall chama este método subjetivo-objetivo, com muita propriedade, pois nele temos a apresentação objetiva (isto é, sem interferência do autor) da visão subjetiva do personagem principal” (CARVALHO, 2012, p. 8). Ou seja, nesse trecho é possível perceber que o narrador parece estar omissivo, no entanto ele é quem fixa a situação em que se encontra a personagem.

Há ainda o modo *câmera* que também tenta dar conta de explicar uma nova forma narrativa dos romances modernistas que tentam levar a ilusão de realidade do romance ao extremo, buscando inclusive romper as fronteiras existentes entre o mundo e a palavra e a própria ideia da arte como ficção. Tais processos de ruptura, responsáveis por novos desafios à compreensão do foco narrativo, já que este conceito foi engendrado numa confiança da clara separação entre as formas narrativas de contar e mostrar, é objeto específico de nosso interesse no estudo da prosa modernista, e ainda os possíveis traçados desta questão com o estudo do *trabalho dos sonhos* pela teoria psicanalítica. No tópico seguinte, tentaremos traçar melhor como se pode situar o surgimento e o desenvolvimento do romance a partir do enfoque da ambição romanesca de levar o mundo à palavra. As considerações que passaremos

a fazer refletem sobre a questão do conhecimento do narrador, não numa perspectiva de classificação ou sistematização da focalização narrativa, que sempre resta lacunosa por mais detalhada que seja, mas de compreender tais processos no desenvolvimento da forma e da focalização do romance.

Cabe ainda, no entanto, uma rápida explanação, de outros domínios, diferentes dos teóricos ingleses, que também pensaram a questão do foco narrativo e o sistematizaram. Nos estudos de Rossum-Guyon (1997), Tenfen (2008), Carvalho (2012) e Leite (2000) há um levantamento rico sobre as diferentes abordagens teóricas do foco narrativo. Pode-se perceber nestas abordagens que ainda que a questão do foco narrativo tenha surgido na teoria da literatura com Henry James e Percy Lubbock, a partir das indagações sobre as diferentes formas de conhecer numa narrativa, não se pode restringir as questões sobre esse assunto apenas no que se refere às formas que a escrita assume para conhecer o mundo. A relação do narrador com o mundo não está restrita apenas à ciência do narrador. Todorov (1973), por exemplo, fala ainda das possíveis análises da presença e da distância do narrador na composição narrativa, ou do contexto e da identidade do narrador.

No entanto, o que nos interessa em nosso estudo do foco narrativo refere-se às questões das diferentes formas que o narrador possui de conhecer o mundo para contá-lo ao seu leitor. Entre alemães, franceses e russos, também esteve presente a preocupação acerca da ciência do narrador no estudo do foco narrativo, preocupação também iniciada pelas ambições realistas do romance. O privilégio dado à teoria inglesa⁸ ocorre pela importância destes teóricos na questão, mas não significa que o domínio inglês seja o único a explorar o tema da ciência do narrador na prosa. A reflexão dos ingleses sobre as questões das formas narrativas do romance será um dos nossos principais suportes, mas não impedirá que posições de outros autores, que estejam em uníssono na reflexão que seguiremos, sejam também levantadas. Considerando ainda nosso interesse na prosa modernista brasileira, as reflexões de teóricos brasileiros serão obviamente também privilegiadas.

2.4 Foco Narrativo na Prosa Moderna: a forma romance

O fato de a teoria do foco narrativo ter se desenvolvido em prol de um romance realista, ou seja, capaz de criar plenamente a ilusão de realidade nas palavras da narrativa,

⁸ Assentar os problemas do foco narrativo no domínio inglês também nos parece interessante na medida em que um dos grandes marcos da prosa modernista é o *Ulisses*, de James Joyce, e a relação deste com o primeiro romance modernista brasileiro, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade é notada por um importante crítico como Haroldo de Campos (2004).

exige de nós uma compreensão mais profunda do próprio surgimento da forma romance⁹. O romance, como uma forma literária própria da modernidade, está intimamente relacionado com um dos principais traços fundadores do moderno: o sujeito cartesiano. Este sujeito é entendido como plenamente capaz de produzir um conhecimento verdadeiro do mundo, diferenciando com clareza este das representações falsas sobre o mundo. A teoria do foco narrativo relaciona-se intimamente com a questão do conhecimento desse sujeito cartesiano sobre o mundo dentro do texto narrativo. A sistemática da focalização do texto pretende principalmente marcar os lugares de onde é possível conhecer.

Vejam algumas definições de foco narrativo levantadas por Carvalho (2012) a partir do termo *ponto de vista*: “[...] o [ponto de vista] que o pintor escolhe para pôr os objetos em perspectiva; lugar alto, donde se descobre um largo horizonte; (fig.) modo de ver ou entender um assunto ou uma questão” (CARVALHO, 2012 apud Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa, 1925, p.1165); *point of view* – os sentidos de “posição particular (no espaço, no tempo ou desenvolvimento) da qual se avalia ou de onde se considera alguma coisa, maneira particular de se considerar ou avaliar algo, atitude mental baseada na razão ou opinião, a respeito de alguma coisa” (CARVALHO, 2012 apud Webster’s Third New International Dictionary of the English Language, p. 1750). Tais definições associam o foco narrativo com a ideia de posição, lugar, modo, maneira, atitude que alguém assume para alcançar ou obter um determinado conhecimento. Essas definições permitem que se afirme que o foco narrativo é categoria baseada na possibilidade que o sujeito tem de conhecer, ainda que tal conhecimento possa oscilar entre a verdade sobre o mundo ou a invenção de um mundo.

Essa relação do foco narrativo com o domínio do conhecimento pode em parte ser explicada pelo fato de a forma romance surgir como um novo momento na prosa ligado à novidade epistemológica do realismo, conforme explica Watt (2010). Este seria um dos

⁹ Conforme Massaud Moisés (2006) a palavra romance deve ter se originado no provençal *romans*, que deriva da forma latina *romanicus* ou *romanice loqui*, um falar românico, latim deturpado nos locais conquistados por Roma em oposição ao falar latino, *latine loqui*. Na idade Média, o falar romance designava as línguas dos povos sob o domínio romano e com o tempo romance passou a indicar uma linguagem popular, em posição à erudita, e sua literatura de caráter imaginativo: romances de cavalaria, poemas narrativos das proezas dos cavaleiros, de temas amorosos, entre outros. Moisés (2006) explica que é na Espanha que a palavra romance ganha o sentido de aventuras imaginárias e fantásticas, e, apenas no séc. XVII, é que o termo passa a circular com o entendimento de uma forma narrativa em prosa, como substituto da epopéia no mundo burguês, considerada na tradição aristotélica a mais elevada expressão de arte, capaz de fornecer uma visão totalizante do mundo. Essa ideia da forma romance, que passa a se consolidar a partir do Romantismo, no século XVIII, visava, conforme Moisés (2006), principalmente se constituir como a imagem fiel de uma sociedade a partir de uma técnica que manipulava todas as formas e recursos literários. Nessa significação moderna do romance, há uma ideia de uma forma que é uma espécie de fôrma literária que funcionava como espelho de uma sociedade que se mirava pela literatura e que era incapaz de reconhecer a ironia de sua imagem refletida.

principais reflexos de uma nova cultura, surgida principalmente a partir de Descartes, que passa a dar valor a uma nova forma de conhecer: através da experiência individual e única, um novo conhecimento que não depende de se recorrer a algo externo a si próprio, seja toda uma tradição ou o artifício das letras. No *Discurso sobre o Método*, Descartes (2010) almejava uma forma de conhecimento autônomo no qual o sujeito é capaz de conhecer sem depender do conhecimento do outro. Para o filósofo, a causa de precipitação do sujeito está em apropriar-se de opinião alheia sem ele próprio verificar, a partir de seu juízo, a clareza e a evidência de determinada opinião.

Para Descartes (2010) o conhecimento da tradição que lhe foi ensinado desde menino era pouco firme e sólido, pois a filosofia, a história e a literatura era para ele apenas fruto do espírito e de suas especulações, num empenho de tornar as coisas verossímeis.

[...] as fábulas fazem que imaginemos muitos eventos como prováveis, quando não o são, e ainda as histórias mais fiéis se não modificam ou aumentam o valor das coisas para fazê-las mais dignas de serem lidas pelo menos não referem frequentemente às circunstâncias mais baixas ou menos ilustres, então, o restante não surge tal qual é e os que regulam seus costumes pelos exemplos aí encontrados expõem-se a cair nas extravagâncias dos paladinos dos nossos romances e a imaginar empresas que vão além de suas próprias forças. (DESCARTES, 2010, p. 11).

Seguindo essa lógica cartesiana, o romance, diferente das epopeias clássicas e renascentistas que se baseavam nessa antiga forma de conhecer ao apoiar seus enredos nos preceitos universais adotados pela tradição, passa a valorizar a experiência individual e a possibilidade de o sujeito conhecer por si próprio, não mais buscando na história, na mitologia ou nas lendas o mote para seu enredo. O romance passa a crer na novidade e na originalidade da experiência do indivíduo, abandonando a ideia clássica de que todo o repertório da experiência humana já havia sido descrito nas obras dos grandes autores. A palavra original perde, portanto, sua conotação medieval de tudo aquilo que existe desde o começo, para ser entendida na modernidade como algo que não deriva de nada, surgido de primeira mão, independente. O *Penso, logo existo* de Descartes é levado para a literatura na medida em que se dá primazia à experiência individual inovadora do conhecer.

O sujeito cartesiano, no entanto, busca a verdade, pois o erro lhe é comum e, dificilmente, evitável. Para alcançar o verdadeiro conhecimento, é necessário agir a partir do método da autonomia do pensamento, pois este é a única coisa que o homem possui inteiramente a seu dispor. Descartes (2010) reconhece que nosso desejo pelas coisas do mundo é sempre limitado por questões adversas e que estão fora de nossa possibilidade de controle, pois é difícil se apropriar plenamente de algo que é externo a nós. Assim, o único conhecimento seguro seria o pensamento que depende apenas de nós mesmos. Nossos

pensamentos, todavia, também são incertos, pois “ [...] os mesmos pensamentos que temos quando estamos acordados podem ocorrer-nos quando dormimos, sem que exista então um só que seja verdadeiro, [...]” (DESCARTES, 2010, p. 27).

O filósofo, ao concluir pela falsidade e dúvida de tudo, observa que havia em toda a dúvida uma única certeza, a da existência do eu, pois, ao se duvidar e se pensar que tudo é falso, se está pensando, sendo obrigatório que nós, ao pensarmos, sejamos alguma coisa. “Percebi, então, que a verdade ‘penso, logo existo’ era tão sólida e tão exata que sequer as mais extravagantes suposições dos cétricos conseguiriam abalá-las” (DESCARTES, 2010, p. 27). O eu torna-se, assim, em Descartes uma substância ou essência a partir do pensar, sendo independente de qualquer lugar ou material para ocorrer. A verdade da existência pelo pensamento faz com que se creia que nada fora do pensamento tenha existência clara ou evidente. Assim, a certeza da existência se dá pelo pensamento, não dependendo de qualquer outra extensão fora do pensamento. Pensar é tudo aquilo que ocorre a nós de imediato e que só depende de nós mesmos para ser percebido, por isso conhecemos, conforme o filósofo, primeiro o pensamento e depois o corpo, pois o conhecimento das coisas deve sempre passar pelo pensamento.

No entanto, os pensamentos por si mesmos podem ser sonho, imaginação ou qualquer outra coisa tão viva e expressiva a ponto de não se saber exatamente qual pensamento pode se tratar de uma verdade. Essa dúvida que inicia a argumentação cartesiana é dissipada por uma única certeza: a perfeição da existência do eu dada por Deus. No *Discurso* sabe-se que é possível o sujeito conhecer plenamente, pois a perfeição de sua existência relaciona-se com a perfeição do ser que o criou, Deus. Assim, o eu pode chegar ao entendimento de uma verdade infinita, eterna, imutável, onisciente e onipotente. Em suma, para Descartes (2010), o eu pode conhecer a verdade desde que ele próprio assuma a perfeição de Deus, deixando-se “[...] persuadir senão pela evidência de nossa razão. Note-se que eu digo da nossa razão, e não da nossa imaginação ou dos nossos sentidos” (DESCARTES, 2010, p. 31).

Qualquer pensamento que constitui o eu pode ser falso ou verdadeiro, ainda que sejam as ideias dos sonhos, dos sentidos ou da imaginação. Como a alma que constitui o eu não é perfeita, apenas o raciocínio, dado por Deus que é perfeito, dirá com clareza se se trata de um pensamento falso ou verdadeiro. Observa-se que no pensamento cartesiano o sujeito é capaz de conhecer autonomamente apenas a partir de uma espécie de divinização. Lima (2001) assevera que no *Discurso* o sujeito é de tal modo divinizado que o *cogito* torna-se uma forma de apreensão tão perfeita e certa das leis naturais que se “[...] Deus tivesse criado

diversos mundos, nenhum poderia existir em que elas deixassem de ser observadas” (DESCARTES, 2010, p. 34). O *cogito*, que permite o conhecimento verdadeiro, torna o homem o próprio Deus, só que de uma forma passiva, como criatura, pois sua apreensão das leis é tão perfeita que não há possibilidade de Deus alterá-las, pois isso poderia significar uma correção e a imperfeição de Deus. “Deus, como um criador ativo, estabelece as leis; o homem, como criador passivo, as reconhece” (LIMA, 2001, p. 203).

Lima (2001) explica que o poder do *cogito* em Descartes propõe um sujeito, assim como é imagem e semelhança perfeita de Deus, que domina esse mundo a partir de uma fonte de representação perfeita, uma linguagem artificial capaz de articular com perfeição o sujeito empírico e o mundo fenomênico. Essa articulação perfeita é obra do *cogito* de um sujeito divinizado e pleno, a partir do qual se infere, não sem alguma dificuldade, que Descartes trata antes de tudo de um sujeito fraturado que busca libertar-se pelo *cogito*. Esse sujeito fraturado seria o mesmo levantado por desconstrucionistas, pós-estruturalistas ou qualquer outra denominação do tipo que desprivilegia qualquer processo representativo como forma de conhecimento pleno e que combate o sujeito pleno de Descartes.

A presença do sujeito divinizado, como se supõe em Descartes, dando enorme importância aos processos de pensamento do indivíduo que conhece plenamente, na prosa de ficção moderna, ocorre a partir da presença do narrador onisciente, conforme nos explica Watt (2010). A construção dessa narrativa que domina plenamente o real dependia da presença de um narrador onisciente, uma espécie de Deus dominador de todo onexo causal e temporal, essencial para a construção de uma narrativa lúcida e verossímil. No entanto, assim como o sujeito pleno cartesiano nos faz inferir a presença de um sujeito fraturado, o fato de a objetividade épica ser construída a partir de um narrador onisciente provocava questionamentos, pois a visão de um narrador de fora da história carregava a dúvida sobre o que se contava. O realismo formal sabia que a avaliação do narrador, o narrador onisciente que tudo sabe sobre a história que conta, poderia comprometer a autenticidade do relato, por isso a obsessão de Lubbock (1976) com a questão de qual método narrativo, *cena* ou *panorama*, garantiria essa objetividade do romance. Essa questão perpassa pelo problema que Watt (2010) denomina de realismo de apresentação e realismo de avaliação¹⁰ e está diretamente relacionado com a possibilidade de se pensar um sujeito fraturado em Descartes a partir do problema epistemológico do dualismo posto por esse filósofo.

¹⁰ Vale ressaltar que tal problema está intimamente relacionado com a questão da *cena* e do *panorama* apresentada pela teoria do foco narrativo da prosa de ficção desde de Percy Lubbock. A avaliação estaria presente no *panorama* e a apresentação na *cena*.

O dualismo enfatiza a oposição entre os diferentes modos de encarar a realidade, ressaltando que o problema maior do conhecer humano se situa na relação que o indivíduo possui com o meio com a qual interage. A tensão existente entre mundo interior e exterior levanta a questão de como o indivíduo poderia conhecer qualquer coisa exterior a si mesmo. Para Descartes (2010), a alma é separada do corpo, ou seja, aquilo que pensa não depende de algo fora do próprio pensamento para existir. Para ele, conhecemos a alma com mais clareza que o corpo, pois apenas sabemos que com certeza pensamos para conhecer as coisas, mas o conhecimento sobre as coisas sempre pode estar rodeado de incerteza. Nossa imperfeição de conhecer reside no fato de que dependemos dos sentidos do corpo limitado e finito para o ato do conhecimento. Descartes (2010) reconhece que o sujeito é assim marcado por uma fratura, uma divisão que o impede de alcançar um conhecimento perfeito e que o faz produzir representações falsas do mundo. O *cogito* do sujeito divinizado é o método no qual o sujeito pode dominar plenamente o mundo sem cair no simulacro das representações, pois Deus apenas é em sua perfeição ilimitada e infinita.

Deve-se perceber com cuidado que, em Descartes (2010), o dualismo ao mesmo tempo em que instaura a fratura do sujeito, colocando-o sempre como precipitado e composto no erro, é também uma divisão que permite entender como o sujeito é capaz de sair de sua condição de erro, através do uso do pensamento racional, não dependente dos limites do corpo. Em sua análise das causas do erro, pode-se perceber tal questão. Para Descartes (2010), nos primeiros anos de existência, a alma estaria intimamente unida ao corpo, mas

Quando nos achamos, porém, um pouco mais adiantados em idade e quando o corpo, voltando-se ao acaso de um lado para o outro, pela colação de seus órgãos, topava com objetos úteis ou evitava aqueles tidos como nocivos, a alma, que lhe estava intimamente ligada, cogitando a respeito das coisas que encontrava ou que evitava, percebeu inicialmente que elas existiam fora de si, e não lhes conferiu apenas as grandezas, as figuras, os movimentos, e as demais propriedades que pertencem realmente ao corpo, e que compreendia muito bem ou como coisas ou como dependência de certas coisas, porém igualmente as cores, os odores, e todas as demais idéias deste tipo que via também nessa oportunidade (DESCARTES, 2010, p. 105).

Esse julgamento inicial errôneo da realidade incorre na formação de noções comuns que podem ser abandonadas pelo bom juízo das coisas com o completo uso da razão e da alma não sujeita ao corpo. Descartes (2010) entende que a causa do erro está em depender-se sempre, para conhecer, daquilo que é externo, por isso o sujeito se precipita, pois ele sempre tende a adquirir noções que estão para além de si mesmo, que não são dele próprio, portanto são noções inseguras. Desvencilhar-se disso é tão difícil que Descartes apenas visualiza a possibilidade de se conhecer verdadeiramente a partir de um sujeito divinizado, pleno, resgatando a possibilidade de perfeição da alma pelo uso da razão, dada por Deus.

O sujeito pleno engendrado pela compreensão do sujeito fraturado também se faz presente no romance de ambições realistas na medida em que a dimensão antes privilegiada do narrador observador que tudo sabe, mas é, por isso mesmo, um comentador, avaliador do que sabe, passa a ser questionada em sua individualidade perceptiva, em sua subjetividade. O narrador Deus passa a ser questionado pelo realismo, pois sua presença marcava o ato de contar e, portanto, esse alguém que observa, está na verdade muito distante da realidade, sendo apenas um avaliador dessa realidade quando conta o seu próprio ponto de vista sobre ela. Há, no romance realista, uma busca por um relato mais próximo possível ao real no qual a presença do narrador questionador fosse imperceptível. Apenas a saída dessa entidade que conta, separadora por excelência da possibilidade do sujeito entrar em contato com a verdadeira história, garantiria um pleno acesso ao almejado real.

A focalização supostamente objetiva do narrador Deus é questionada como uma focalização também subjetiva e acredita-se que a presença de qualquer entidade narrativa na história retiraria o efeito da ilusão que deve existir em toda prosa de ficção. A busca pela objetividade faz com que surja uma prevalência pelas histórias capazes de criar a ilusão de que a própria realidade estaria ali nas linhas do romance, como queria Henry James e Percy Lubbock. Essa lógica é inaugurada por Flaubert, como nos explica Wood (2011) e Watt (2010), o primeiro escritor a conduzir uma narrativa de forma que a presença do narrador se faz completamente imperceptível, dando a impressão de que a história estava ali nas páginas do livro, se contando.

Assim, o recurso utilizado foi transferir a avaliação narrativa para a mente do personagem, iniciando na prosa uma espécie de manipulação desses dois extremos dualistas. A avaliação levada à mente das personagens seria, portanto, uma apresentação cênica da histórica, retirando a aparência de avaliação do real e criando a ilusão de que este real está dado na narrativa e não é contado por alguém de fora, é uma apresentação, o real dado. Com o questionamento da onisciência e a saída de uma entidade narrativa visível surge uma focalização marcada pela dúvida sobre quem narra, pois aquele que narra sempre está presente numa narrativa, numa posição diferenciada daqueles que estão sendo narrados, já que uma narrativa não existe sem um narrador que a conte, conforme muitos teóricos¹¹ defendem.

Conforme Wood (2011), a onisciência do narrador de certa forma continua, porém com um ganho de flexibilidade, quando o narrador passa a dar as palavras aos personagens, economizando a si mesmo de explicações. Assim ocorreu com o desenvolvimento do estilo

¹¹ O autor implícito de Wayne Booth, o estilo evocado por Wood (2011) e a questão do sujeito da enunciação dos estudos linguísticos da narratologia francesa, conforme Todorov (1973).

indireto livre, que culminou com o fluxo de consciência no final do século XIX e início do século XX. Neste novo estilo, no entanto, não se sabe exatamente a quem pertence a palavra. “Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade” (WOOD, 2011, p. 25). Wood (2011) chama esse processo de *ironia dramática*. Percebe-se que a *palavra conflitante* de que fala Lima (1980) das tragédias gregas, do saber engendrado no não-saber, de alguma forma (re)surge na literatura modernista, no entanto num novo contexto: o do questionamento do romance realista.

Conforme podemos inferir das explicações de Wood (2011), antes da instituição da ilusão no romance moderno, havia a possibilidade de se definir uma narrativa supostamente objetiva, que mostra o mundo em sua verdade e certeza, ou subjetiva, que conta sobre uma possibilidade do mundo que sempre poderá ser incerta, a depender da *atitude narrativa*, da visão de quem narra. Com a saída da presença flagrante do narrador, a partir de Flaubert, surge uma prosa com total domínio da realidade, com a exaltação de uma espécie de narrador na história, que tudo vê, mas não se faz presente. Em Flaubert o domínio da realidade é tão intenso que não nos questionamos sobre quem vê, se é o narrador ou personagem; “[...] concluímos que ambos devem ser ótimos em notar as coisas” (WOOD, 2011, p. 58). Com o desenvolvimento desse romance moderno e o questionamento do real, o estilo indireto livre passa a se constituir numa tensão acerca da impossibilidade de se retratar o real fielmente a partir da dúvida acerca de quem vê. Assim é o fluxo de consciência na qual a manipulação do estilo na narrativa cria a dúvida de quem olha e de quem é olhado, questionando os lugares de narrador e personagem, de quem conta e sobre quem se conta. O novo estilo realista, baseado no uso do olhar e inaugurado principalmente por Flaubert, passa a ser questionado, mas é, deveras, um questionamento que se apóia na lógica inaugurada por esse autor francês.

Watt (2010) chega a afirmar que o ápice do desenvolvimento do gênero romance ocorre quando esse dualismo do interno e do externo, do objetivo e do subjetivo, das estratégias de contar e mostrar na ficção, é posto em questão, como no *Ulisses*, de James Joyce, evidenciando que a fronteira entre estes não é tão rigorosa e que a conciliação dessas visões não deixa de ser algo completamente descabido. Com a saída gradativa do narrador, devido ao fantasma da subjetividade da avaliação de quem conta a história, o personagem e sua consciência são postos em questão, pois é a partir da mente deste, principalmente, que agora a realidade passa a ser encarada. A passagem da realidade mental, do eu, para a

realidade exterior passa a se tornar confusa, questionando-se essas fronteiras e a própria concepção do real antes dominado pelo narrador onisciente que determinava a relação causal da composição da realidade, pelo tempo e espaço definidos.

Essa nova forma de encarar o dualismo cartesiano pode ser observada na estrutura narrativa em dois sentidos na prosa modernista, conforme Rosenfeld (1973). Um deles refere-se à saída do narrador e o reinado do personagem na “contação” de sua história na qual se conhece a partir da consciência imediata do personagem e sua experiência, a fim de que se perceba que o tempo não é uma simples sucessão; “[...] cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 1973, p. 82). Assim, há uma retificação do enfoque na busca de romper com a tradicional criação da ilusão, com uma radicalização do romance psicológico e realista, centrando num aspecto minúsculo da realidade psíquica da personagem. É o fluxo de consciência que leva o conflito psicológico para o nível da estrutura do romance. Nesta nova perspectiva, espaço e tempo, e relações de causalidade são desmontados a fim de desconstruir a ordem fictícia da realidade.

A centralidade da pessoa humana, seu retrato, sua figura heróica ou vilã é diluída pelo não-figurativo, pela indefinição dos contornos do eu “[...] em que não se dera ainda o pecado original da ‘individuação’ e da projeção perspectívica” (ROSENFELD, 1973, p. 88). No romance realista a perspectiva é criada a partir do distanciamento do narrador onisciente, responsável por um enredo cronológico e com encadeamento causal; ele restava responsável pela organização do enredo, por sua lógica interna a partir do distanciamento do eu com relação ao passado e o eu presente que narra. Os romances que rompem com a tradição do século XIX, como ocorre com as narrativas de Virgínia Woolf, por exemplo, põem o narrador dentro da situação narrada, envolvido nesta de tal maneira que se torna impossível a visão objetiva e racional do mundo, se perdendo numa psicologia microscópica do eu.

A outra forma de modificação da estrutura da prosa levantada por Rosenfeld (1973), diferenciada de uma focalização a partir do fluxo de consciência caótico da personagem, são os romances que descrevem apenas o comportamento exterior das personagens, reproduzindo puramente os diálogos de maneira *behavioristas*. Nesta focalização há um estilo tão seco e impessoal, longe da psicologia e próximo da ação sem nexos causais, que as personagens se tornam estranhas e impenetráveis. Os indivíduos são desindividualizados em prol dos acontecimentos numa enfocação telescópica, de grande distância.

Assim, a perspectiva no romance é destruída tanto quando o narrador adentra na consciência do personagem, ou quando passa a rondar o mundo, desprezando o indivíduo e

sua suposta possibilidade de conhecer. “Quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência no mundo, tragada pela realidade coletiva¹²” (ROSENFELD, 1973, p. 96), o narrador perde sua posição distanciada que lhe permitia o domínio da realidade e da lógica da narrativa, demonstrando a (des)estruturação das narrativas modernas a partir de uma perda da posição privilegiada do indivíduo capaz de conhecer. As duas principais possibilidades de narrar, a primeira e a terceira pessoa, deixam de ser referenciais suficientes por si mesmos de narrativa não confiável ou narrativa confiável, de domínio ou não domínio da realidade¹³.

Nesse mesmo passo, Auerbach (2009) fala de um novo processo nas narrativas modernistas que vai além das relações objetivas e subjetivas de conhecer na literatura. A escrita modernista situa uma narrativa que não ambiciona nem uma realidade objetiva como quiseram os realistas, e também não possui a intenção de permanecer nos limites da compreensão subjetiva, como uma boa parte da literatura fez ao proporcionar o desaparecimento da impressão de uma realidade objetiva com o uso da primeira pessoa, do monólogo interior e outras artimanhas. Em ambas as possibilidades, há algo que está no limite da objetividade ou da subjetividade, impressões de uma pessoa ou mera observação de uma situação.

Tais posturas narrativas põem em questão a possibilidade de haver uma visão focada sobre a realidade no romance. Isso ocorre, conforme Auerbach (2009), devido a novas questões históricas que se impõem ao homem e que o fazem desacreditar na possibilidade de se conhecer o real. Uma realidade cada vez mais ininteligível, destroçada pela guerra, fragmentada, caótica faz com que haja uma perda na crença da possibilidade do indivíduo de conhecer. Esse processo histórico de mudança entre a estética do realismo para as chamadas estéticas de (des)realização provocou uma reflexão tão profunda acerca do desligamento entre a literatura e o mundo, conforme explica Compagnon (2010), a ponto de grande parte da lingüística estrutural e da própria teoria literária, por esta influenciada, passarem a considerar o referencial como uma completa ilusão.

O anseio por uma narrativa que fosse capaz de conhecer o mundo no seu mais ínfimo detalhe inverteu-se de tal forma que a realidade passa a ser completamente

¹² A onisciência seletiva e o narrador câmera de Norman Friedman são as tipologias de foco narrativo que se aproximam dessas duas formas de (des)estruturação na prosa que estamos marcando com Rosenfeld.

¹³ Adorno (2003) também fala desses novos processos na prosa, destacando a figura do narrador. O narrador é responsável em algumas obras por puxar o mundo a um espaço interior, assim como em outras obras, no caso do Expressionismo Alemão, por exemplo, por uma refutação da ordem espaço-temporal objetiva através da supressão do empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim. Tal processo é visível, por exemplo, nas obras de Kafka.

estigmatizada e elevada ao status de alucinação. A quase perfeita ilusão de realidade conseguida pelas obras realistas provocou uma reflexão acerca da realidade que estava sendo construída por palavras, afinal as palavras não são o mundo? Tudo na prosa realista é feito a fim de que se crie uma ilusão de realidade, numa narrativa que parece se mostrar capaz de descrever o mundo, numa íntima ligação com seu referente. O efeito de ilusão provocado por uma obra literária levanta o questionamento mais uma vez sobre o poder de persuasão da linguagem, que de certa forma é o ponto de partida e de combate de Descartes (2010) em seu *Discurso* ao defender que a manipulação que se faz com a linguagem era uma das causas principais de erro do sujeito apartado da verdade do mundo.

Por ligarmos nossas concepções a certas palavras, para as exprimir oralmente, e pela razão de nos recordarmos mais depressa das palavras do que das coisas, com muita dificuldade poderíamos imaginar alguma coisa tão claramente, que desuníssemos inteiramente o que imaginamos das palavras que tinham sido escolhidas para a sua expressão. Desse modo todos os homens prestam mais atenção às palavras do que às coisas. (DESCARTES, 2010, p. 107).

Esse sujeito fraturado, marcado pelo erro, que Descartes (2010) combate incansavelmente em sua obra, estava sempre equivocado por alguma representação ilusória do mundo. Essa representação do sujeito fraturado sempre vista como puro simulacro, já levantada por Descartes, passou a dominar determinadas concepções teóricas que passam a entender a literatura como mera representação. Esse jogo de ilusão da prosa realista contribuiu para que a relação entre as palavras e as coisas começasse a ser questionada a partir do poder da persuasão, da retórica no engodo que envolve o processo do bem escrever, como já se debateu na *mimesis* clássica, conforme Lima (1980). Querer que as palavras sejam o próprio real instaura a dúvida do saber; afinal a palavra seria ou não a realidade?

Wood (2011) se une a Compagnon (2010) na crítica dessa corrente teórica que toma a narrativa literária como incapaz de transmitir algo sobre o real, ou de que a literatura apenas representa, sendo apenas pura linguagem que imita a própria linguagem, quase como no mesmo raciocínio platônico do artista que imita a imitação. Para Wood (2011), toda literatura é convencional, no entanto isso não significa que ela não se refere à realidade, pois um dos objetivos do artista é nos convencer de que aquilo que ele escreve pode ter acontecido ou falar sobre algo que é o verdadeiro. Wood (2011) pensa a persuasão no sentido de também estar relacionada com uma verdade do real. Para ele um livro como *A metamorfose*, de Kafka fala ao leitor sobre algo que é insuportavelmente verdadeiro, ainda que ninguém de fato acredite que houve um dia um homem que se transformou em inseto. A questão que Wood (2011) levanta, com razão, é que a literatura sempre nega determinados tipos de convenção ou metáfora na busca de negar certo realismo vigente, para falar sobre uma verdade da vida que

ainda não se sabe ou não se refletiu. Assim a arte sempre está ligada, referenciada na vida. Nas palavras do autor: “[...] a arte não é a vida, a arte é sempre um artifício, é sempre mimese – mas a arte é a coisa mais próxima da vida” (WOOD, 2011, p. 205).

A questão principal talvez seja a de que os movimentos contra o realismo buscam uma nova forma de pensar a realidade, buscam seu próprio realismo, sua própria concepção sobre o real. É por isso que, para Wood (2011), o verdadeiro escritor é aquele que sempre age pensando que a vida é algo por ser revelado, “[...] como se a vida fosse uma categoria mais além de qualquer coisa já captada pelo romance, como se a própria vida sempre estivesse à beira de se tornar convencional” (WOOD, 2011, p. 210). Uma possível diferença do romance realista, lugar por excelência desse efeito de ilusão, dessa sugestão do real, e do romance modernista é que naquele há uma ideologia moderna, como propõe Adorno (2003), burguesa de um mundo com sentido, um mundo capaz de ser revelado objetivamente, matéria essencial da objetividade épica. No romance modernista, em contrapartida, há uma reflexão que toma partido contra a possibilidade de narrar o mundo em sua plenitude, ou seja, contra a capacidade de um narrador fazer o mundo perfeitamente inteligível num livro. Essa nova estética desconsidera que o mundo possa estar num livro em sua plenitude, por ser o mundo caótico e uma mera sucessão de fatos ocorridos na qual não se pode dar pleno sentido, como pretende uma narrativa. A narrativa organizadora dos fatos do mundo, que, ao contar, revela o mundo em seu total sentido, passa a ser desacreditada.

O que passa a ser questionado é essa focalização perfeita de uma visão do mundo totalmente dado na narrativa. Um mundo passível de ser compreendido e desvendado a depender da postura de quem o revela. O sujeito focado é o sujeito na busca pelo *cogito*, o sujeito confiante em sua capacidade de conhecer a verdade do mundo e que, de certa forma, quer abandonar o fantasma de sua fratura. A prosa modernista, no entanto, alcança um desenvolvimento, a partir da própria prosa realista, no qual percebe e aceita que o sujeito divinizado do *cogito* apenas tem sua existência no sujeito fraturado. A focalização de uma narrativa, que define quem conta e sobre quem se conta, quem observa e quem é o observado, realiza seu percurso na busca de evitar construir um texto sem foco, sem os lugares definidos de objetividade e subjetividade, do verdadeiro e real e da imaginação criadora. A narrativa modernista passa a aceitar a corda bamba do (des)focamento, a focalização constituída pela visão sem foco.

O foco narrativo no romance se constituiu como compreensão das possibilidades que o narrador tinha de conhecer dentro da narrativa. A depender de sua posição subjetiva ou objetiva o narrador deixaria fortes marcas na constituição do mundo que retratava, um mundo

criado, contado, ou um mundo dado, revelado em suas leis. Apesar do reconhecimento das diferentes possibilidades de visões, e até da busca por uma visão específica pelos realistas, acreditava-se que o romance deveria assumir um foco de visão. Ao olhar para o mundo, o narrador assumia um foco específico, uma maneira de olhar o mundo e, assim, dominá-lo. Essa lógica de determinação de foco se perde nas narrativas modernistas, pois os lugares do sujeito e do objeto tornam-se confusos. Essa dúvida acerca da fronteira entre o eu e o mundo, instituída a partir do dualismo cartesiano da alma e do corpo, é levada para a estrutura do romance que não mais se assenta unicamente na ambição do *cogito*.

As narrativas ficcionais modernistas passam a assumir que a relação entre a palavra e o mundo na literatura tem de lidar com o desafio mimético¹⁴ de relacionar na tessitura do texto o mundo dado e o mundo produzido. A dúvida da *palavra conflitante* volta a se impor. A *palavra conflitante* instaura na prosa de ficção modernista o “quem” interrogativo, abandonando a perseguição única da definição do “quem” do sujeito cartesiano, do sujeito que em sua individualidade pensante domina o mundo. A dúvida sobre quem fala na narrativa modernista põe em tensão o dualismo cartesiano e a libertação pelo *cogito*. É supostamente nesse sentido que a psicanálise parece se relacionar com isso que estamos chamando de narrativas (des)focadas, narrativas incapazes de um conhecimento focado, mas que se constituem nas incertezas de sua turva visão sobre o mundo. Os estudos psicanalíticos promovem uma ruptura significativa na concepção dualista cartesiana do sujeito que conhece o objeto. Ao estudar o funcionamento psíquico do eu, a psicanálise passa a compreender como a oposição eu x mundo se estabelece e que relações essa oposição possui com as questões da realidade e da imaginação.

O presente trabalho pretende, portanto, seguir refletindo sobre a relação da literatura com a psicanálise no intuito de observar principalmente os pontos de contato entre teoria psicanalítica e prosa de ficção situada dentro dessa concepção de prosa modernista, analisando a pertinência da psicanálise para se compreender essa ideia de novo no fenômeno literário supostamente ocorrida dentro desta estética. Na literatura modernista brasileira, o surgimento de uma prosa modernista não deixou de estar relacionado com os primeiros influxos da psicanálise no país, conforme debateremos no capítulo seguinte. Entender mais de perto o caso do Brasil, nos permitirá chegar a um raciocínio mais concreto de entrelaçamento das narrativas (des)focadas e a psicanálise, em especial a lógica do discurso onírico, em *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

¹⁴ Mímesis no sentido genérico proposto por Lima (1980), englobando tanto as possibilidades de imitação quanto de criação da palavra em relação ao mundo.

3 MODERNISMO BRASILEIRO E PSICANÁLISE

[...] que existe em cada um de nós uma espécie de desejo terrível, selvagem e sem leis, mesmo nos poucos de entre nós que parecem ser comedidos. É nos sonhos que o fato se torna evidente.
A República.

Platão

3.1 Prosa de ficção modernista no Brasil e psicanálise

A relação da psicanálise com as questões da prosa modernista que buscamos evidenciar possui dois aspectos específicos de grande importância que devem ser destacados quando situamos a questão no Brasil. O primeiro é sobre a entrada da psicanálise no país. Conforme Facchinetti (2012), vem-se estudando a relação da psicanálise com o modernismo brasileiro, pois se observou que foi a partir desse movimento intelectual e artístico que as teorias freudianas foram lidas com afinco no país, influenciando teoricamente muitas produções artístico-literárias já no início do século XX. As razões que justificam ou evidenciam a influência da psicanálise no movimento modernista brasileiro são diversas e complexas e ainda precisam ser continuamente estudadas. O presente trabalho, ao buscar estudar as relações entre o foco narrativo na prosa modernista brasileira e a teoria dos sonhos acredita estar contribuindo para o processo de compreensão da complexa relação existente entre psicanálise e a produção artístico-cultural no Brasil modernista.

A psicanálise surge no modernismo brasileiro antes mesmo que as vanguardas europeias se apropriassem da teoria freudiana para o desenvolvimento de uma estética. Em Bosi (1994), podemos identificar essa presença na literatura começando por *Paulicéia Desvairada*, obra de Mário Andrade já conhecida pelos modernistas antes da semana de 22, que, em seu *Prefácio Interessantíssimo*, declara a fundação do desvairismo, de uma poética aberta, de impulsão lírica, na busca de escrever tudo o que inconsciente grita. O desvairismo possui uma relação clara com a teoria da escrita automática dos surrealistas que visava essa entrega às matrizes do pré-consciente, na busca de um mundo onírico, mas mostra os influxos da psicanálise bem antes deste movimento europeu que é de 1924. Sabe-se, conforme relata Gonçalves (2012), que Mário escreveu essa obra após sua enorme frustração com a reação desanimada de sua família ao mostrar, em êxtase, a obra *Cabeça de Cristo*, do revolucionário escultor Victor Brecheret, conhecido como o Rodin Brasileiro. Mário de Andrade, após um ano estudando os movimentos vanguardistas europeus, principalmente a partir da revista

Esprit Nouveau, e sem nada produzir, praticamente vomitou Pauliceia Desvairada e “[...] em pouco mais de uma semana Mário já tinha em sua escrivaninha se não uma obra pronta, ao menos um jorro de um ‘canto bárbaro’” (GONÇALVES, 2012, p. 219-220). Este, que seria o primeiro livro modernista da literatura brasileira, revela muito cedo as possibilidades de relação da literatura modernista brasileira com a psicanálise.

Na tentativa de sistematização das ideias da Semana de Arte Moderna em diversas revistas e manifestos, as bases da psicanálise também pairam. Há duas linhas vanguardistas que marcam o movimento modernista, conforme denominação de Bosi (1994), e que aparecem de alguma forma nessas publicações que buscavam definir o movimento, a saber, a futurista, ligada a uma linguagem moderna e a uma civilização da técnica e da velocidade, e a primitivista, centrada na liberação e na projeção das forças do inconsciente. Dir-se-ia que a psicanálise liga-se mais à segunda, no entanto, não se pode evidenciar relações sistemáticas. Suas influências chegam também a partir dos movimentos expressionistas e surrealistas que têm traços esboçados na Revista Klaxon, mesário de arte moderna e na Revista Estética, com destaque, por exemplo, para *Sobre a sinceridade*, texto sobre a concepção onírica e freudiana de arte, defendida por Prudente de Moraes Neto (1974). Também se pode falar da presença freudiana no nacionalismo mítico do grupo da Anta, nas palavras em liberdade do Manifesto Pau-Brasil lançado por Oswald de Andrade, em 1924, e na Revista de Antropofagia.

Passado o momento de desenrolar o imbróglio ideológico que envolvia o movimento modernista, pode-se afirmar que muitas obras consistentes irão se relacionar solidamente com a teoria freudiana. No estudo *in casu*, o interesse reside propriamente na prosa de ficção modernista entre 1922 e 1930, tomando uma obra específica como objeto de análise: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, 1924, de Oswald de Andrade. A escolha dessa obra em especial, dentre as diversas obras de ficção do escritor, se deu pela grande importância atribuída a ela como a obra divisora de águas na prosa de ficção do país. Parece-nos que a presença da psicanálise na literatura do Brasil modernista acompanhou os processos de mudança nos esquemas narrativos tradicionais, estando a psicanálise numa íntima relação com essas mudanças estruturais que ocorreram com a prosa de ficção no Brasil a partir do movimento modernista. As grandes novidades no romance tiveram primordialmente uma alteração das formas de narrar, de enfrentar a palavra como diz Alfredo Bosi (1994), o que implica uma mudança substancial dos tradicionais esquemas de focalização narrativa sobre os quais estamos nos dedicando no presente trabalho.

Conforme Antonio Candido (2004) houve, até um determinado momento, uma espécie de falta de reconhecimento por parte da crítica, inclusive de um Oswald de Andrade

magoadado, que sempre era visto como um autor à margem de sua geração, da grande produção que é *Memórias Sentimentais de João Miramar*. No plano da ficção, Candido (2004) reconhece que *Memórias Sentimentais* e *Serafim Ponte Grande* inserem o autor como um grande marco da prosa renovada brasileira. O próprio Oswald chega a se reconhecer como inovador em texto intitulado *Antes do Marco Zero*, escrito em resposta a uma antiga crítica do jovem Antonio Candido ao seu *Memórias*: “[...] aviso-o de que se trata do primeiro cadinho da nossa prosa nova” (ANDRADE, 1972, p. 45).

Antônio Candido (2004) destaca características importantes da obra de ficção de Oswald de Andrade que a revelam de fato como uma prosa de ruptura. A mais importante delas seria a devoração, entendida como a postura de Oswald de Andrade de, em suas obras, “[...] absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo” (CANDIDO, 2004). O crítico observa que Oswald possui um estilo baseado no choque com relação à forma da tradição realista. O peso literário de um escritor como Inglês de Sousa, tio de Oswald, fez com que ele, muitas vezes, forçasse sua natureza artística, “[...] sacrificando a composição sincopada em benefício das sequências coesas. Um conflito prático, não teórico, entre um modo de ver unitário e a descontinuidade técnica [...]” (CANDIDO, 2004, p. 55) como considera o crítico no caso de *Marco Zero*. Conforme Candido (2004) criou-se uma expectativa em torno dessa obra, como se através dela Oswald finalmente fosse produzir algo digno de um escritor sério, diferente do autor humorístico de *Miramar* e *Serafim*.

Para Candido (2004), no entanto, é justamente este par, que não conserva certo veio naturalista de Oswald, mas o enfrenta a partir da ironia e do sarcasmo, que é considerada sua grande produção na ficção. *Miramar* desafiou a “[...] concepção tradicional da unidade de composição, o princípio estabelecido por Aristóteles como condição de escrita válida” (CANDIDO, 2004, p. 57). Além dessa marca da descontinuidade pela devoração, há ainda a característica do sarcasmo que permite uma realização própria desse escritor de uma estética da ruptura, numa expressividade peculiar de uma prosa intensamente marcada por uma focalização cinematográfica de quadros simultâneos.

Para Barbosa (1983), *Memórias Sentimentais de João Miramar* é livro marcado pelo desconcerto, por criar situações verbais ficcionais e o não o contrário. Desta forma, se insere no desvã da linguagem, insistindo na ruptura entre realidade e representação. Esse processo só é repetido, com mais desconcerto ainda em *Serafim Ponte Grande*, na medida em que em suas trilógicas, do *Exílio*, *Os Condenados*; a *Estrela de Absinto* e *A Escada Vermelha*, e o inacabado ciclo de *Marco Zero*, *Revolução Melancólica* e *Chão* são ainda obras inseridas na antiga herança do romance, sendo, conforme Barbosa (1983), produtos natimortos de um

intelectual estilhaçado pelas contradições dos anos 30. Oswald é marcado por hesitações quanto a sua obra ousada, tateando possibilidades que melhor (re)significassem a possibilidade da palavra que diz da realidade.

Para refletir sobre essas mudanças sobre uma nova visão do real na narrativa e dos esquemas de focalização na prosa modernista brasileira a partir de todo o referencial teórico que expusemos no capítulo anterior, devemos levantar antes um importante questionamento: em que medida as mudanças estruturais da prosa de ficção modernista brasileira possuem relação com o processo de (des)focalização das narrativas de ficção, que analisamos no capítulo anterior, a partir do romance europeu e da tradição literária ocidental? Este ponto refere-se ao segundo aspecto específico da relação da psicanálise com a prosa modernista no caso do Brasil. Cabe aqui apontar, portanto, ainda que sem o devido aprofundamento, as relações entre o romance europeu e o romance brasileiro no modernismo e como se pode refletir a relação destes com a psicanálise. Tal análise sobre a especificidade do caso do modernismo brasileiro pode permitir, em grande medida, que a nossa reflexão sobre as relações entre psicanálise e o foco narrativo na prosa modernista brasileira não reste artificial e não se torne uma mera transposição de teorias europeias na compreensão da prosa de ficção brasileira.

3.1.1 Presença das narrativas (des)focadas no modernismo brasileiro

Ao analisarmos, no capítulo anterior, o foco narrativo na prosa de ficção modernista europeia, chegamos à conclusão de que a prosa de ficção vanguardista pode ser pensada como uma espécie de narrativa (des)focada, quando se refere às novas formas e possibilidade de foco narrativo. No caso brasileiro, no que se refere à trajetória da prosa de ficção no país, pode-se falar seguramente que o modernismo foi o momento responsável pela ruptura com essa forma de narrativa tradicional europeia, marcada por processos de focalização bem definidos. No entanto é importante pensarmos que o romance modernista brasileiro é, em alguns aspectos, diferente da literatura de crise, (des)estruturada e (des)focada, produzida na Europa. Dacanal (1990), Fischer (1990), Weber (1990) e Carvalhal (1970), em seus estudos sobre a prosa modernista brasileira, nos permitem perceber que nossa prosa de ficção é de fato influenciada pelos movimentos de vanguarda, acompanhando essas novas tendências (des)estruturantes no que se refere à prosa em vários aspectos. Todavia, os novos procedimentos literários que marcam a crise da narrativa na Europa serão, no Brasil, uma espécie de base para a consolidação de uma nova e rica produção literária brasileira ao longo de todo o século XX.

Weber (1990) explica que a literatura brasileira sempre foi dependente culturalmente das nações europeias, principalmente Inglaterra e França, desde que o eixo econômico de poder mudou da Península Ibérica para essas grandes nações europeias industrializadas. No entanto, essa influência acabava por gerar uma contradição na produção literária brasileira. Se por um lado os argumentos intelectuais europeus eram levantados, por outro eles vinham justificar a realidade brasileira ainda baseada numa estrutura escravagista colonial que não compactuava com os valores e ideias liberais do capitalismo em ascensão e do Estado burguês. A tentativa de modernização brasileira com base nos critérios culturais europeus ia de encontro com a realidade histórica no Brasil, muito assentada na lógica do grande latifúndio.

Quando o Brasil inicia seu processo de industrialização, forçadamente por conta da Grande Primeira Guerra e financiada pela aristocracia rural do café, os códigos culturais europeus, que agora poderiam estar mais condizentes com a nova situação econômica do país, passam a ficar defasados com o surgimento das estéticas modernistas na Europa. As vanguardas surgem como correlato artístico-ideológico da desagregação dos impérios europeus, e, conforme expomos alhures, a (des)estruturação do romance na Europa está associada à negação e decrepitude de determinados valores burgueses e modernos. Essa nova estética surge num contexto ideológico específico na Europa, mas irá ser mais uma vez a base para as reformulações culturais do nosso país. No entanto, essa dependência cultural que ainda pode ser visualizada no modernismo brasileiro ocorre numa perspectiva histórica completamente diferenciada.

A estética do mundo fragmentado, do caos, da linguagem em crise, que na Europa era expressão da impotência histórica a que se viam condicionados os antigos impérios, serviu de inspiração, no Brasil, ao movimento modernista em sua fase “heróica”. E aqui se encontra um ponto-chave para a análise do movimento: a estética da modernidade, se na Europa expressava a derrocada de um tempo, deveria expressar, aqui, um caos de natureza diversa: a nova estética, ao mesmo tempo em que podia apontar para as dificuldades momentâneas por que passava o setor agroexportador, deveria expressar a inauguração de um novo tempo, que possuía no mundo urbano e burguês de São Paulo sua concretude histórica. (WEBER, 1990, p. 74-75).

As elites brasileiras seguiram à risca o modelo cultural europeu enquanto ele estava associado à ascensão e manutenção dessa classe no poder. Agora que os códigos culturais estavam associados ao declínio dos impérios, eles deixam de ser seguidos à risca, passando a adquirir sentido de novo absoluto. Pode-se perceber, portanto, que o romance modernista brasileiro ainda está ligado ao processo de dependência cultural, assim como a prosa romântica e naturalista esteve em grande medida, no entanto essa prosa influenciada pela estética da crise vinda da Europa inaugura um novo tempo de produção cultural no país,

mais autônomo, industrial e urbano. Os códigos europeus são seguidos, no entanto o modernismo é incapaz de permanecer na mera influência destes.

O niilismo do início do século, recheio ideológico das novas formas culturais importadas pelos modernistas, ao contrário, pouco tinha a ver com a realidade que se implantava em São Paulo. Daí o necessário desbaste ideológico das formas importadas. (WEBER, 1990, p. 77).

No Brasil, a prosa modernista, tendo em Oswald de Andrade e Mário de Andrade seus principais representantes, é ainda assentada em valores culturais europeus, mas introduz a ruptura vivida pela prosa europeia não num sentido pessimista, de fim do romance ou da não mais possibilidade de narrar. O modernismo brasileiro não se constitui necessariamente como uma negação da prosa realista, como ocorria na Europa, conforme bem destaca Dacanal (1990), principalmente se pensarmos que o nosso maior representante da prosa, antes da Semana de 22, Machado de Assis, não compõe sua obra para afirmação ou síntese da burguesia, mas se constitui na negação e decrepitude dos valores burgueses¹⁵.

A busca pela identidade nacional já havia sido perseguida pela literatura brasileira no romantismo, passando em seguida pelo cientificismo não-nacionalista da prosa naturalista. Os diversos caminhos para se conhecer o Brasil e o mundo pareciam já ter sido perseguidos, no entanto, no novo contexto de fortificação das antigas colônias, devido ao declínio dos grandes Impérios capitalistas, a literatura brasileira irá visualizar novas possibilidades de ver o mundo, e a psicanálise viria contribuir com esse anseio.

Se antes pareceu que os procedimentos disponíveis até o final do século esgotavam os modos de designar o mundo, agora a psicanálise abria novos horizontes, incorporando ao terreno das possibilidades estéticas, certas matérias antes ou proibidas ou negligenciadas, como o sonho, o delírio, a irracionalidade, a inconsciência, a pulsão vital da libido. (FISCHER, 1990, p. 36).

Nesse contexto, a possibilidade do mundo ser posto em palavras na prosa de ficção é também questionada no romance modernista no Brasil. No entanto, é sempre importante ter em conta que, no caso do modernismo brasileiro, os processos de ruptura vividos nas artes, ainda que tenham sofrido influência das vanguardas europeias, não acompanharam o sentimento destas de fim de uma trajetória artística. O processo (des)estruturante do modernismo brasileiro buscava antes de tudo a construção de uma identidade nacional que nasce num contexto bastante diferenciado e sob uma nova perspectiva de ver o mundo. Daí a importância atribuída à prosa modernista, em especial, de James Joyce,

¹⁵ Na narrativa de um conto como *O espelho*, por exemplo, pode-se visualizar o jogo machadiano de crítica aos valores burgueses numa perspectiva de reflexão sobre o homem em sua individualidade formada a partir de sua relação com o outro. Um alferes entende, ao encarar a composição de sua imagem de alferes no espelho, que o seu eu apenas existia em função dos outros que o viam como alferes. A personagem que narra sobre essa percepção das duas almas, uma exterior e outro interior era um homem “[...] provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico” (ASSIS, 1994).

por Oswald Andrade, ser justamente a capacidade de não permanecer na simples destruição, conforme iremos explorar mais a frente.

A psicanálise, nesse contexto, conforme Facchinetti (2012), vem atender teoricamente a esse anseio de construção de uma identidade complexa e singular, de forma a pensar principalmente o desestruturado como uma nova forma de estruturação. Talvez por isso uma das possíveis discussões centrais em torno do modernismo brasileiro e psicanálise seja a questão eu/mundo. No caso de nossa empreitada investigativa em torno do foco narrativo é justamente esta nova compreensão do sujeito, um sujeito percebido e concebido por uma fratura, que está sendo levantada na compreensão de um narrador (des)focado na prosa modernista brasileira, que vive esse processo de (des)estruturação da narrativa de ficção em torno de uma nova concepção do eu que questiona as referências em torno de si da subjetividade e objetividade.

O fato de a ruptura com as narrativas tradicionais europeias, seguidas desde sempre no Brasil, se dar numa perspectiva de abertura à consolidação de uma literatura brasileira nova e autônoma é de suma importância para pensarmos a relação da psicanálise com essas narrativas tidas como (des)estruturadas. A psicanálise, no contexto do modernismo brasileiro, não virá para justificar, explicar ou exaltar a loucura e a decrepitude humana, ou a falência do homem civilizado e o estado do não-sentido. Ao contrário, a psicanálise parece ser buscada para se entender uma nova possibilidade de se pensar o sujeito e suas formas de forjar novos paradigmas a partir da incerteza com relação às leis da verossimilhança, que tanto serviram a um ideal de literatura que se acreditava capaz de dominar o saber sobre o mundo e sobre a pessoa.

Estas leis foram extremamente exaltadas por grande parte do romance brasileiro ao ceder à imitação do modelo europeu, principalmente no último quartel do século XIX, com algumas importantes exceções, como *Canaã*, de Graça Aranha e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, conforme exemplos considerados por Iglésias (2002). Estas obras e outros romances escritos antes da Semana de 22 já prenunciavam a ruptura ocorrida no modernismo por diversas razões que o espaço deste trabalho não permite discutir. O que se deve destacar, todavia, conforme Iglésias (2002), é que o Modernismo foi preparado por um contexto histórico específico, que em sua visão ocorre desde 1822, possuindo claramente antecedentes.

Conforme Chaves (1970), os dois romances específicos que provocaram a ruptura definitiva com a tradição literária anterior foram *Memórias Sentimentais de João Miramar*

(1924) e *Amar, Verbo Intransitivo* (1927)¹⁶, de Mário de Andrade (1944a). Para o autor, esses dois romances trazem para o Brasil o fato “novo”: a dúvida em torno da possibilidade do romance narrar o mundo, instaurando a crise do próprio gênero. Os dois romances acima citados trazem em sua estrutura inovadora, e não apenas em sua temática, essa dúvida acerca da possibilidade de se restaurar, pelo romance, a unidade entre o indivíduo e o grupo que o circunda. Os limites entre o sujeito e o mundo são drasticamente desmontados na forma desses romances e o processo de saída do narrador onisciente para a construção do romance psicológico realista, descambando para a dúvida acerca desse real posto nas palavras na prosa modernista, também pode ser visualizado nessas narrativas a partir de uma análise atenta dos paradigmas centrais da focalização narrativa: o mostrar e o contar.

Essas duas obras de fato marcam uma nova proposta da prosa de ficção no Brasil, mas vale ressaltar que ambas não são consideradas acabadas pela crítica, conforme se infere nas considerações de Nejar (2007) sobre o modernismo. Tanto Mário como Oswald realizam um percurso pela prosa que permite uma abertura à geração do romance de 30 desenvolver uma prosa brasileira livre de amarras e da dependência cultural que sempre impregnou nossa literatura desde sua formação. A faceta de abertura promovida por Oswald e Mário é tão grande a ponto de Carlos Nejar (2007, p. 192) afirmar que

Mário de Andrade foi um poeta que ficou aquém de sua grandeza, por não ter a seu favor a cristalização do tempo. Viu antes e enverdeceu sem o fruto acabado. *Sua influência foi maior do que sua criação poética.* (grifo nosso).

e que a Oswald de Andrade, assim como Mário, com seu papel de precursor, coube o ato de levantar. A prosa renovada de 22, na chamada fase combativa ou heroica do Modernismo que vai até 1930, conforme Candido e Castello (2001), permitiu que a prosa no Brasil assumisse novas feições, contribuindo para uma maior liberdade de criação e expressão da prosa no país, mas é ainda considerada experimental, sem um projeto consolidado e, de certa forma, dependente dos padrões culturais europeus.

A estética modernista permeia as obras, mas não a ideologia europeia de tédio e niilismo que carrega o homem europeu destroçado pela guerra. Conforme afirma o próprio Mário de Andrade (1972), o modernismo brasileiro perseguiu novas possibilidades de ver o mundo, num espírito revolucionário próximo dos anseios do Romantismo brasileiro na busca

¹⁶ Este romance está curiosamente permeado de freudismo, como afirma o próprio Mário de Andrade (1944b). Na própria obra há a citação explícita de Freud como pensador do novo. “Pouco depois de a Origem das espécies, nasceu na Alemanha uma criancinha. Mamava que nem as outras, berrava sonoramente e trocava os dias pelas noites para dormir. Como desse em seguida para escrever coisas espantosas, os alemães principiam a chamando Herr Professor Freud. Pois não é que essa criancinha ainda veio fortificar mais as escrituras de Fliess, de Krafft-Ebbing, sobre nossa imperfeita bizzaria! Afirmou que uma certa porção de hermafroditismo anatômico é ainda normal na gente! Incrível! Incrível e desagradável.” (ANDRADE, 1944a, p. 80)

de uma identidade do país. As duas obras acima citadas radicalizam a composição do foco narrativo a fim de comporem romances baseados na própria desestruturação, considerando a composição (des)focada como a própria criação de “um novo” na prosa brasileira. Como defende Mário de Andrade (1972) o movimento modernista no Brasil foi destruidor para a gestação do novo e do próprio, destruiu para criar.

Memórias inicia essa ruptura através de uma prosa fragmentária capaz de reduzir a palavra em coisa. Numa estética imagética, é possível observamos uma prosa marcada por uma focalização cinematográfica em que, a partir de um deslocamento criado por uma certa descontinuidade cênica e uma condensação promovida por sobreposição de informações, visualizamos uma certa movimentação narrativa próxima dos recursos do *trabalho dos sonhos* evidenciados na interpretação do relato onírico por Sigmund Freud (2010). Iremos analisar detidamente essa questão no próximo capítulo a partir de uma leitura centrada na compreensão da prosa modernista como (des)focada que, em *Memórias*, parecem unir as questões da ficção e dos sonhos.

Antes de partir, no entanto, para a análise propriamente dita, que nos permite visualizar claramente qual relação entre literatura e psicanálise pode se mostrar possível em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, é de extrema importância pensar por que os modernistas da chamada *fase heroica* promovem uma ligação entre literatura e psicanálise e não uma desligação, como o faz o psicanalista André Green (2002) ao decretar o fim da literatura e a impossibilidade de uma crítica psicanalítica de obras da nova estética. Conforme Green (2002), a desestruturação representativa do texto literário modernista não deixa de estar relacionada com as questões levantadas pela psicanálise. Green (2002) aponta que o padrão de representação da escrita clássica muda no sentido de que a atividade do escritor que oculta as representações do pré-inconsciente – que por sua vez tenta ocultar as representações do fantasma inconsciente – é algo que ocorreu preponderantemente nas obras do passado.

Na obra modernista ocorreria uma espécie de ruptura da ligação entre o processo primário e processo secundário pelo próprio escritor, ou seja, de uma forma consciente que esconde as formas do inconsciente. Este se utiliza de um recurso de escrita muito mais próximo do fantasma inconsciente em seus aspectos menos representativos ou, em outros casos, provoca um esvaziamento da remissão à representação na escrita.

Assim, duas vias se abrem: a formulação inconsciente em seus aspectos mais violentos, menos discursivos, mais selvagens e o processo do pensamento escrevente, como se pensar e escrever se tornassem uma única e mesma atitude (GREEN, 2002, p. 240).

Estas duas posturas têm em comum o fato de terem suprimido, conforme Green (2002), a dimensão da figurabilidade. Desfeita a antiga ligação existente pelo escritor modernista, o papel da crítica psicanalítica tornar-se-ia inócuo, já que o inconsciente passa a estar supostamente dado nessas obras, não haveria mais representação. Nesse processo de ruptura Green (2002) acredita que a literatura decreta sua falência, pois o objetivo do texto literário seria essencialmente representar.

No modernismo brasileiro, todavia, a psicanálise não é levantada por intelectuais como Oswald de Andrade e Mário de Andrade para analisar a desestruturação das narrativas a fim de decretar o seu fim como ocorre na ideologia europeia. A psicanálise é levantada a fim de se refletir sobre novas possibilidades de se pensar o sujeito, pondo em tensão o dualismo cartesiano em seus limites entre interior e exterior nas mais diversas possibilidades de reflexão. No caso do romance, a crítica à narrativa tradicional ocorre justamente na medida em que o domínio do psicológico e do mundo almejado pela narrativa tradicional realista passa a ser desacreditado, instaurando a dúvida da *palavra conflitante*. A psicanálise não vem, na perspectiva do intelectual modernista brasileiro, para trazer uma interpretação da *palavra conflitante*, tornando-a uma, como possível resultado de uma interpretação psicanalítica. Ela é levantada pelos modernistas para a reflexão sobre a condição da *palavra conflitante*, sobre as narrativas que devem ter sua existência e permanência a partir da dúvida sobre quem narra na composição de uma narrativa (des)focada. Por isso não há, entre os modernistas, uma relação da literatura e da psicanálise de desligação, pois não há o espanto do crítico ante a impossibilidade interpretativa.

Nessa perspectiva do modernismo brasileiro, psicanálise e literatura se aproximam sem uma relação de determinação ou dependência. De uma psicanálise que explica monologicamente o texto literário. Ambos estão intimamente próximos na medida em que psicanálise e arte modernista brasileira possuem lógicas que dialogam entre si, podendo tanto a literatura apoiar a psicanálise, como o foi desde a fundação deste saber por Sigmund Freud, como as formulações psicanalíticas apoiarem o desenvolvimento de uma nova arte vindoura. Isso é possível, pois a lógica do inconsciente freudiano não está distante da lógica do chamado *inconsciente estético*, como explica Rancière (2009). Passemos a esmiuçar o raciocínio deste teórico francês de extrema relevância para a reflexão sobre a prosa modernista brasileira a que nos propomos.

Rancière (2009) explica que a arte é levada à teoria psicanalítica como prova de que há sentido e pensamento em algo que aparentemente não possui sentido algum, ou não tem a intenção de ter significado, mas significa. São, assim, testemunhos da atividade

inconsciente na cultura. A modalidade inconsciente do pensamento existe fora da clínica na arte e na literatura, permitindo que a teoria psicanalítica se apóie nestas manifestações a fim de demonstrar a existência desse pensamento que não pensa, numa relação imbricada entre pensamento e não-pensamento no domínio da estética. A estética seria, portanto, um domínio do pensamento que considera a arte como pensamento. Não um pensamento confuso, mas como pensamento artístico, conforme a *Estética*, de Hegel (1991). Um tipo de pensamento diferenciado, porque artístico, “[...] um pensamento daquilo que não pensa” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). Para o autor, a teoria freudiana do inconsciente apenas foi possível devido a essa nova concepção da arte, como uma forma diferenciada de pensamento, dentro das concepções estéticas.

Para Rancière (2009), Freud resgata a tragédia *Édipo, Rei*, de Sófocles não apenas por que nesta há a possibilidade de se visualizar a questão do incesto, mas porque o conhecimento sobre este se dá numa relação de culpa em que não há a estruturação do saber a partir da causa e da consequência. O não-saber rege a tragédia e a fundamenta, algo que para o classicismo e para a própria verossimilhança de Aristóteles é intolerável. O que Sófocles propõe, a desestabilização das relações ordenadas entre o ver e o dizer, o saber e a ação, será entendido como uma forma própria do saber artístico pelos estudos estéticos. A psicanálise pôde ser concebida justamente neste panorama, pois ela passa a investigar as limitações do saber que o conhecimento artístico já evidenciara em Sófocles, a *palavra conflitante* da tragédia, e estava agora sendo resgatada por uma concepção da estética.

Essa forma de conhecimento refere-se a um saber diferenciado do padrão racional representativo cartesiano no qual o sujeito individualmente apreende uma idealidade objetiva. Há a busca de uma forma de pensamento na qual a representação seja desmontada, não separando o abstrato do concreto, uma forma de pensamento que não se separe do objeto, pois essa separação, que permite um saber sobre as coisas, constitui-se numa doença, numa tragédia. O saber pela palavra que substitui o ver seria um conhecimento doentio, provocador de uma ação trágica. Conforme os novos ares que irão propor a estética, inclusive em Hegel ou em Schopenhauer – do obscuro ao claro ou do claro ao obscuro, respectivamente –, a arte é uma forma de conhecimento em que o *logos* e o *pathos* estão conciliados, as formas lógicas de representação do mundo e o mundo obscuro que se desconhece, mas está dado na coisa, o saber e o não-saber.

Essa nova estética irá propor que a palavra viva que regula a ordem representativa seja substituída por uma palavra que ao mesmo tempo fala e cala: a escrita literária. “A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas

coisas” (RANCIÈRE, 2009, p. 35). A literatura ligada aos processos de ida do obscuro ao claro, a partir da *palavra muda*, passa a querer reproduzir o sem sentido da vida, a representar o irrepresentável, justamente porque incompreensível de se conhecer, quer ser saber que não sabe. Por isso os solilóquios começam a ser reproduzidos nas narrativas literárias, conforme Rancière (2009), como formas na literatura do pensamento inconsciente, palavra que nada diz a ninguém aparentemente, mas que, se decifrada, falará sobre alguma verdade. Esse seria o *inconsciente estético*, também presente no processo inverso, do claro ao obscuro, que Rancière (2009) denomina de *palavra surda*, oposto da *palavra muda*, palavra que guarda por de trás de sua lógica e consciência uma voz e um corpo desconhecido e fantasmagórico.

Rancière (2009) defende que há uma relação estreita entre esse *inconsciente estético* e o inconsciente freudiano, relações que o próprio Freud permite levantar ao se utilizar de material literário para conseguir falar dos limites da racionalidade que estava propondo. Mas isso não significa que a psicanálise seja dependente desse material literário ou artístico a que faz referência. A invenção da psicanálise, tal como ocorre na *Interpretação dos Sonhos* (FREUD,2010b), se dá num contexto médico e científico, porém criticando-o por sua incapacidade de compreender determinados fenômenos estranhos. Freud (1987) visualiza nas artes, especificamente a literária, uma possibilidade, inexistente nas ciências médicas, de encontrar repostas para as questões que se colocava, inclusive afirmando, na *Gradiva* de Jensen, que os poetas e artistas são grandes aliados no conhecimento do psiquismo humano, pois estão mais avançados neste tema que a ciência.

Freud (1987) afirma que a arte é já detentora de um saber sobre a psique, afinal para ele a atividade do escritor, a obra literária, é um substituto do brincar infantil, do devaneio que marca a criança na busca de realizar um desejo. A obra literária, enquanto produto do escritor criativo, guarda uma espécie de saber que já leva em consideração um saber assentado no desconhecimento, um saber constituído pelo desconhecido, pelo fantasmático, mítico e misterioso. Em um trecho do estudo sobre os sonhos, Freud (2010b) levanta a argumentação de Friedrich Schiller para afirmar que a criação poética deve exigir atitude semelhante aos sonhos no que se refere aos pensamentos involuntários que emergem, pensamentos na qual a razão não participou para formá-los. Para Schiller, uma mente criativa é uma mente na qual a razão relaxa sua vigilância; a imaginação apenas surge quando não há as restrições da razão.

Freud, no entanto, não pretende desvendar esse grande segredo da arte que ele reconhece em grande medida, mas levar essa forma de saber para a racionalidade científica. Assim, o que Freud pretende é dar um novo fôlego à racionalidade e não desacreditá-la,

conforme defende Thomas Mann¹⁷ (1988), algo pelo qual a arte não se interessa por deter sua própria maneira de pensar sobre as coisas. Rancière (2009) defende que *Édipo* está no centro da elaboração freudiana, pois ele é o emblema de um regime de arte que entende esta como uma forma de pensamento, diferenciada do pensamento racional. Freud pretende, assim, “[...] pôr ordem na maneira como a arte e o pensamento da arte jogam com as relações de saber e do não-saber, do sentido e do sem-sentido, do *logos* e do *pathos*, do real e do fantástico” (RANCIÈRE, 2009, p. 51).

Freud quer elucidar e não permanecer na palavra última da arte que é o *pathos* em si, a falta de sentido racional. A lógica do *inconsciente estético* está nesse saber que não sabe, na volúpia de permanecer nos níveis da desorganização. Freud não se permite permanecer no original do inconsciente, distante do saber, da ação e da vontade próprias da realidade; pelo menos em suas primeiras interpretações de obras artísticas. Rancière (2009) explica que Freud se volta ao *inconsciente estético* de determinadas obras para confrontá-lo, buscando a interpretação do *princípio de realidade*. Um exemplo, citado pelo autor, é a interpretação de Freud (1996) em *O Moisés de Michelangelo* na qual um detalhe do dedo, desorganizador da quietude da escultura estática, é interpretado como uma contenção de Moisés a um impulso desorganizador de sua calma. O gesto é interpretado por Freud (1996) como um momento no qual Moisés beirava à explosão do *pathos* sagrado, mas ele consegue conter suas emoções, mantendo a calma e a razão em nome da proteção da lei.

Essa vontade de pôr ordem, conforme Rancière (2009), a ação interpretativa freudiana com base no resgate do *princípio da realidade* da obra artística, que busca a causalidade biográfica e despreza a forma artística são uma espécie de resistência “[...] à entropia niilista que Freud detecta e recusa nas obras do regime estético da arte” (RANCIÈRE, 2009). No entanto é essa entropia niilista, antes recusada na busca de desvendá-la ao ser considerada um enigma, que será privilegiada na virada teórica de Freud da *pulsão de morte*. Freud não vê valor nessa espécie de saber artístico desamparado de lógica, mas é a esse saber, proveniente da revolução estética e em que ele se debruça para o resgate da lógica, conforme as atividades interpretativas de sublimação e deslocamento, que Freud dá lugar, privilegia em suas elaborações tardias da *pulsão morte*.

¹⁷ Conforme Mann (1988), Freud pertence à mesma geração de filósofos alemães do século XIX de reação ao iluminismo que evocam o *pathos* humano como possibilidade de conhecimento e que rebaixam a razão às forças da vontade e do sentimento. No entanto, para Mann (1988), a psicanálise está a serviço do iluminismo, visto que em Freud a razão recupera seu fôlego ao reconhecer que algo a confronta. O fato de Freud literalmente descobrir que as pulsões humanas são muito mais fortes que a tendência racional, não implicou num total abandono da razão humana. Significou sim uma descoberta que viria auxiliar um novo desenvolvimento da atividade racional.

Essa revolução estética da obra desamparada e que marca as estéticas modernistas, conforme Rancière (2009), na qual o *pathos* é irreduzível ao *logos*, pode ser compreendida a partir de um diálogo entre essa lógica que é evidenciada nas estratégias teóricas freudianas que tentam dar conta da difícil questão de entender algo que possui em si mesmo a marca do desconhecimento, o inconsciente. A psicanálise freudiana foi possível, conforme Rancière (2009), devido a essa revolução estética que revoga a ordem causal e que passa a considerar como forma de conhecimento um saber assentado no contraditório do *logos* e do *pathos*, um saber que tenta se constituir pelo não-saber do irrepresentável. A partir de Rancière (2009) é possível visualizar uma possibilidade de diálogo entre a lógica do *inconsciente estético* desse regime artístico modernista e a lógica do inconsciente evidenciada por Freud a partir de algumas manifestações desse inconsciente passíveis de observação e análise, como é o caso do relato onírico.

A relação da psicanálise com a literatura modernista brasileira parece se situar justamente no enfrentamento da questão do dualismo cartesiano, sendo o produto artístico a possibilidade de concretização de uma maneira totalmente diferenciada dos padrões europeus de se pensar o sujeito uno. A postura dos modernistas, todavia, no caso específico da prosa de Oswald de Andrade, não é de solucionar a *palavra conflitante*, não é a de determinar, no caso da composição do romance, a quem pertence a palavra, não é a de definir um foco sobre quem ou o que se fala. A palavra é muda e a palavra é surda e a psicanálise não é levantada para desfazer essa condição, ou para seguir uma determinada interpretação, ela parece ser levantada principalmente para se refletir sobre essa nova forma de se pensar o sujeito.

Como já expusemos acima, no Brasil, a destruição dos padrões de representação não se configurava como uma permanência no niilismo em si mesmo, na simples entropia pessimista, como se pode perceber nas narrativas opressoras do Expressionismo Alemão de Franz Kafka¹⁸, por exemplo. No Brasil, o modernismo é também constituído por essa estética do *pathos*, da *palavra conflitante*, *muda e surda*, no entanto, esse reconhecimento do *inconsciente estético*, de um saber assentado no desconhecimento que marca as narrativas revolucionárias de Oswald de Andrade, não será encarado de forma pessimista, geradora de uma inércia produtiva, como ocorre na Europa. O sentimento histórico de destruição da ordem burguesa civilizada e, portanto, da modernidade acompanha a própria produção literária a ponto de ter se decretado o próprio fim da narrativa no mundo europeu.

¹⁸ Nas narrativas de Kafka tudo é “Certamente essa permanência e essa espera inúteis, dia após dia, que sempre se renovam, sem qualquer perspectiva de mudança, que esmagam, tornam a pessoa incerta, e no final até mesmo incapaz para qualquer outra coisa que não seja esse ficar sem fazer nada desesperado.” (KAFKA, 2008, p. 257)

O *inconsciente estético* das obras artísticas das vanguardas decretava a morte desse tipo de narrativa. O romance deveria ser enterrado juntamente com o contexto histórico que o criou e que também estava sendo destruído. No Brasil, a perspectiva é diferente na medida em que o *inconsciente estético* da obra modernista aqui produzida pode ser entendido como uma nova possibilidade de se compreender o sujeito na prosa de ruptura. Podemos observar esse processo no fato de, por exemplo, a busca pelo nada pode ser pensada inclusive como mote estético para a produção de uma narrativa intimista como a de Clarice Lispector, conforme Benjamin Moser (2011), autora esta que desenvolve uma escrita que não deixa de possuir fortes relações com fluxo narrativo aberto por *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Na *fase heroica*, pode-se pensar que a psicanálise é levantada para refletir sobre essa questão complexa e que fará parte da imbricada e produtiva formação da prosa brasileira a partir dos anos 30. A psicanálise não é tomada como fórmula de explicação para estabelecer a interpretação de uma obra ou para afirmar a loucura como condição inevitável de uma civilização falida. A psicanálise no modernismo brasileiro parece ser levantada, no caso da prosa de ficção, muito mais para a compreensão de um novo narrador no romance brasileiro que se constitui pelas *palavras surda e muda* e na tensão do dualismo cartesiano, instituindo a dúvida sobre quem narra: quem experimenta a ação ou quem a vê?

Conforme Santiago (1989), o narrador moderno ou transmite sua vivência, experiência de suas ações, ou ele narra uma informação sobre outra pessoa, a experiência de seu olhar sobre o mundo. A dúvida acerca de quem vê ou age na prosa modernista não é apenas uma questão de opção, mas uma questão de crítica da autenticidade sobre o saber humano, diz este autor. Conforme viemos argumentando, o foco narrativo, elemento de preocupação da prosa realista, explora intimamente as questões sobre o saber na narrativa, sendo considerado um elemento essencial para a determinação do *sujeito do cogito* na narrativa e legitimidade do conhecimento nela explorado. No entanto, a legitimação e a autenticidade de uma narrativa literária é algo complexo, pois ela não se vale de estratégias fixas e estáveis para compor um relato considerado autêntico, principalmente porque na literatura impera a dúvida do ficcional e a questão do autêntico não funciona da mesma maneira que num texto jurídico, retórico ou político. Bakhtin (2010) explica bem as sutilezas que envolvem a questão da autenticidade de uma narrativa literária.

Conforme o autor russo, ocorre que o discurso narrativo é constituído pelo discurso citado, o *discurso de outrem* que é levado para o contexto narrativo conservando seu conteúdo e sua integralidade linguística ao menos em parte. Esse discurso do outro é citado a

partir de estratégias linguísticas que o identificam como um discurso do outro presente em outro discurso, o narrativo. O *discurso de outrem* está intimamente relacionado com o contexto narrativo, pois este é sempre engendrado por determinados esquemas, seja o esquema padronizado do discurso direto ou do discurso indireto. Numa narrativa a transmissão do *discurso de outrem* envolve três elementos: o discurso citado, aquele que cita e aquele para qual se cita, contexto bem diferente da recepção ativa do discurso do outro num diálogo. A existência dessa pessoa para quem se cita o *discurso de outrem* é que determina a intencionalidade da narrativa, conforme Bakhtin (2010). Esse fim específico pode ser identificado numa narrativa a partir da observação de dois elementos: o discurso a transmitir e o discurso de que se serve para transmiti-lo. Isso ocorre, pois aquele que apreende o *discurso de outrem* é ele mesmo dotado de palavras, assim o discurso exterior é mediatizado para ele por essas palavras que constituem seu discurso interior. Na verdade o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo

[...] têm uma só existência real, só se formam e vivem através dessa inter-relação, e não de maneira isolada. O discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação dinâmica” (BAKHTIN, 2010, p. 154).

No entanto podem-se definir direções da dinâmica entre discurso narrativo e discurso citado: o estilo linear e o estilo pictórico. No primeiro, o discurso busca conservar a integridade e a autenticidade do *discurso de outrem*, criando “[...] contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado, correspondendo a uma fraqueza do fator individual interno” (BAKHTIN, 2010, p. 156). No caso do estilo linear, Bakhtin (2010) considera que aquele que cita o discurso preocupa-se em separar, definir fronteiras, entre seu próprio discurso e o discurso citado, diferente das estratégias do estilo pictórico. Neste o autor se infiltra no discurso de outrem. “O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar suas fronteiras (BAKHTIN, 2010, p. 156)”. A existência de fronteiras muito bem demarcadas visa definir no texto aquilo que é objetivo, discurso citado, e aquilo que é subjetivo, discurso que cita. No caso das narrativas literárias, a presença de um narrador, que é também uma personagem, faz com que o contexto narrativo torne-se subjetivo, pois o narrador literário “[...] não pode opor às suas posições subjetivas, um mundo mais autoritário e mais objetivo” (BAKHTIN, 2010, p. 157). O contexto narrativo literário que cita acaba por se reconhecer igualmente subjetivo como o discurso citado o foi antes de adentrar ao contexto narrativo.

É por isso que a questão da autenticidade no discurso literário é complexa e as sutilezas dos esquemas que a literatura desenvolve para citar o *discurso de outrem* são muito

mais profundas que em outras formas de texto. Tanto isso se mostra como possível, que é nas narrativas literárias que se desenvolve o chamado discurso indireto livre, esquema presente nas narrativas modernistas e que se relaciona diretamente com o que estamos chamando neste trabalho de narrativas (des)focadas. O chamado discurso indireto livre das narrativas modernistas é considerado “a forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado” (BAKHTIN, 2010, p. 159). No caso do discurso indireto livre, que marca a (des)estruturação das narrativas clássicas, a enunciação citada sai do domínio da construção linguística e passa para o plano temático, do conteúdo, na busca de diluir a palavra citada no conteúdo da narrativa. Bakhtin (2010) chama esse fenômeno de reação da palavra à palavra, pois a palavra de um discurso toma a palavra de outro discurso para fazer dela conteúdo e não palavra citada pelos esquemas narrativos de citação do discurso de outrem. É a partir desse processo de diluição que se pode refletir sobre o fato de Santiago (1989) defender que o narrador engendrado na dúvida sobre quem narra é aquele que quer extrair a si mesmo da ação narrada.

Conforme debatemos no capítulo anterior, é o discurso indireto livre, que marca as narrativas realistas, o principal responsável pelo desenvolvimento das narrativas (des)estruturadas do modernismo. Estas narrativas são principalmente marcadas por um processo de saída do narrador dominador do nexos causal da história, de sua objetividade e clareza, deixando a palavra que conta, o contexto narrativo, e a palavra do que se conta, o *discurso de outrem*, sem donos definidos. A questão dessa saída do narrador, conforme as ambições realistas de levar o mundo tal qual para as palavras, fez com que houvesse uma perda do saber sobre quem detém a posse da palavra, perdendo-se assim a confiança sobre a possibilidade de se construir um relato autêntico, restando apenas a dúvida sobre quem narra. Essa desconfiança extrema na literatura é fruto, paradoxalmente, de uma busca obsessiva pelo relato autêntico nas narrativas realistas.

Ao diluir a palavra do outro no discurso do narrador, os realistas buscavam um máximo realismo de apresentação, conforme Watt (2010), a objetividade, retirando a perspectiva do realismo de avaliação, a subjetividade. Ao retirarem o narrador, buscavam permanecer com a objetividade apenas do relato citado, no entanto foi o próprio realismo que gerou a desconfiança sobre o real, pois a subjetividade das palavras dos personagens passou a dominar o contexto narrativo e a tornar subjetivo o próprio narrador, que ainda existe, mesmo que implicitamente, numa narrativa. É por isso que, conforme Santiago (1989), o narrador das narrativas modernistas olha o outro para levá-lo a falar, já que ele mesmo não quer falar, narrar as coisas como sendo suas, a fim de deixar a história contar-se a si mesma, mas “ [...]

acaba também por dar fala a si”, caindo naquilo que Wood (2011) denomina de *ironia dramática*.

Essa experiência muda do olhar do narrador para o outro que age, torna a ação sem sentido e ela deixa de ser experiência em si mesma transmissível por uma narrativa, conforme entende Walter Benjamin (1994). Para este as narrativas atuais são apenas meras informações, fatos expostos por um narrador que não reflete sobre eles, pois não os viveu, por isso são narrativas incapazes de relatar experiências, ou seja, um conhecimento, uma sabedoria sobre o que se viveu. No entanto, ainda podem adquirir algum sentido por outro que a encare e que não seja esse narrador mudo, como o leitor, ao querer interpretar esse texto mudo.

Nas narrativas modernistas a palavra torna-se não apenas muda, mas também surda e, portanto, desprovida de qualquer sentido. Na palavra surda, o narrador busca, num sentido inverso da palavra muda, dissolver o mundo em sua consciência¹⁹, se deparando com um mundo inaudível. Em seu fluxo de consciência o narrador/personagem como, agora, portador da palavra ao encarar o outro, produz uma palavra surda, pois o mundo tornou-se um lugar na qual a palavra pouco conta, pobre de experiência e repleto de ações desprovidas de sentido. A palavra *muda* e a palavra *surda* compõem a narrativa modernista num diálogo de surdos e mudos. A palavra que se constitui como uma ponte entre mundo e sujeito ao se tornar surda e muda passa a ser palavra que ao mesmo tempo imita e cria o mundo, pois as fronteiras antes estabelecidas entre sujeito que produz o mundo e o mundo dado deixam de existir. Se não se sabe a quem pertence a palavra, do narrador que fala sobre o mundo, ou do mundo que fala por si mesmo enquanto mundo, as antigas fronteiras entre sujeito e objeto, a tensão cartesiana entre interior e exterior do sujeito que contempla o objeto para conhecê-lo ficam completamente abaladas.

A leitura a que nos propomos a fazer no capítulo seguinte pretende dar conta de entender esse abalo em suas possíveis relações com a teoria dos sonhos. O relato onírico possui uma lógica que possui insuspeitas relações com a forma da prosa modernista. No caso do modernismo brasileiro parece haver uma relação levantada pelos próprios modernistas, quando Oswald e Mário de Andrade não deixam de citar a psicanálise em seus pensamentos estéticos. O presente estudo, portanto, não pretende realizar uma Crítica Psicanalítica, conforme os critérios já estabelecidos por diversos autores, com determinados métodos

¹⁹ Conforme Rosenfeld (1973), as narrativas são marcadas por uma ruptura da perspectiva no sentido de tanto o mundo poder se dissolver na consciência, como a consciência no mundo, conforme debatemos no capítulo anterior.

consagrados de interpretação de uma obra literária. Em Marinni²⁰ (2006) há, por exemplo, uma exposição precisa desses métodos e quais as soluções interpretativas a que eles almejam. Nossa análise não se propõe a entender como os conceitos freudianos se aplicam à interpretação do romance que elencamos, mas procura elucidar, no sentido que viemos abordando no presente capítulo, a estreita e possível relação existente entre a psicanálise enquanto sistema de pensamento e a prosa modernista brasileira enquanto proposta artística, a partir da reflexão sobre o foco narrativo dessa prosa modernista a que chamamos de narrativas (des)focadas.

As narrativas (des)focadas, conforme viemos refletindo no primeiro capítulo e também no presente, se constituem principalmente a partir de uma dúvida sobre quem narra. O mundo, ao ser posto nas palavras, nas narrativas literárias, vive uma crise, já antiga, desde a *palavra conflitante* da tragédia grega, sobre um saber de um mundo que jamais se constitui como autêntico. Percebe-se que o fato de não mais se saber quem conta a história instaura uma dúvida sobre a possibilidade de se conhecer o mundo, no entanto, no mesmo passo em que se instaura a dúvida (des)estruturante, no Brasil especificamente, começa-se a refletir sobre a possibilidade de lidar e aceitar uma *palavra muda e surda*. A palavra torna-se uma ponte invisível, que não institui fronteiras entre o sujeito que conhece o mundo e o mundo conhecido pelo sujeito. As narrativas modernistas brasileiras se estruturam numa (des)focalização que pretende não instituir barreiras entre o mundo e as palavras que buscam um saber sobre esse mundo. A *palavra muda e surda* é saber sobre o mundo em seu desconhecimento. Essa complexa questão que envolve a composição das narrativas modernistas brasileiras é de uma lógica, conforme seguimos debatendo, que o relato onírico revelado pelo *trabalho do sonho* em Freud (2010b) parece não estar distante, pondo em evidência a relação que Rancière (2009) bem destaca entre inconsciente freudiano e *inconsciente estético*.

A questão que aqui levantamos de relacionar a psicanálise com uma forma específica de literatura, conforme debatemos a partir de Rancière (2009), põe em questão uma lógica da própria investigação psicanalítica que se distancia em grande medida de uma forma específica da evolução do espírito científico de base cartesiana. Freud (2010b) em sua *Interpretação dos sonhos* busca compreender, em sua especificidade, o sentido de cada manifestação objetiva da consciência no intuito de compreender os determinismos que regem a personalidade, a subjetividade desconhecida, o inconsciente. Ao fazer isto, Freud, desde já,

²⁰ Os métodos consolidados destacados pelo autor são a Psicocrítica, de Charles Mauron; a textanálise de Jean Bellemin-Noël e a semanálise de Júlia Kristeva.

põe em questão a prática científica por si mesma, pois ao privilegiar a interpretação, busca uma forma de razão antes não cultivada, que reconhece que as explicações sobre um objeto podem ser profundamente marcadas pela própria subjetividade de quem investiga. Assim, não há simplesmente um sujeito que observa o objeto, há um sujeito que retorna ao seu objeto, destruindo as fronteiras entre sujeito, subjetividade, e objeto, objetividade. A inexistência de fronteiras entre aquele que observa e aquele que é observado, que marca a (des)focalização das narrativas modernistas, parece possuir uma lógica que está próxima a essa questão iniciada na psicanálise por Freud.

O texto narrativo literário, conforme se discutiu acima com Bakhtin (2010), não possui uma condição de autenticidade como ocorre no texto científico ou retórico, pois a condição do narrador é sempre a mesma das personagens que compõem a história, instituindo, assim, uma retórica própria da ficção. Ao citar a palavra de outrem está em jogo suas próprias, as palavras de sua subjetividade que engendra o discurso para realizar a citação das palavras do outro. Essa lógica da narrativa literária, de um narrador que se volta sempre à história que conta, e que marca profundamente a (des)estruturação das narrativas modernistas está em relação íntima com esse retorno do sujeito ao seu objeto empreendido pela psicanálise freudiana. Uma análise que parte antes de um conhecer a si próprio para, então, enfrentar o desafio de conhecer um objeto que será sempre, irremediavelmente, conhecido a partir da relação com quem o analisa para conhecê-lo. Essa retórica própria da ficção, e que é levada a todas as consequências pela ficção modernista, nos parece, assim, próxima da lógica instituída pela psicanálise freudiana que, também, elucida uma espécie de retórica peculiar, própria de uma compreensão do funcionamento da linguagem inconsciente.

3.2 Retórica da ficção e retórica dos sonhos: uma relação possível em *Memórias*?

O objetivo deste trabalho reside, principalmente, em realizar um confronto/diálogo de duas lógicas de nosso interesse: a do *inconsciente estético* da obra modernista brasileira e a do *trabalho dos sonhos* elucidado por Freud a partir da interpretação do relato onírico. Essas duas lógicas guardam um funcionamento específico, uma retórica própria, que parecem estar próximas em diversos pontos, evidenciando uma certa ligação entre retórica da ficção modernista e retórica dos sonhos. Seguiremos no próximo capítulo com uma análise dessa possibilidade em *Memórias Sentimentais de João Miramar* no sentido de visualizar a relação entre essas lógicas a partir do texto literário. A ideia é, seguindo os mesmos passos de Rancière (2009), reconhecer a lógica (*o inconsciente estético*) que rege a

estrutura narrativa da prosa modernista, a partir de um olhar para as questões que seguimos levantando no presente trabalho sobre foco narrativo, confrontando-a com a lógica da psicanálise freudiana levantada pelos modernistas, em especial naquilo que se refere à *nova forma* proposta na teoria dos sonhos, em Freud (2010b).

Esse diálogo que buscamos se dá no sentido de entender se é possível estabelecer uma relação entre psicanálise e literatura modernista, num contexto no qual há um projeto estético do modernismo brasileiro de busca pelo “novo”. Novo, na *fase heroica* do modernismo, conforme debatemos sucintamente acima, significava original, próprio do Brasil. Havia, portanto, uma busca por forjar uma identidade nacional, algo da brasilidade em si mesma. Para isso seria necessário revirar a própria concepção estabelecida de identidade/indivíduo, para além do moderno burguês, na busca de farejar uma nova possibilidade de se compreender as relações do sujeito com o mundo. Se houver uma possível relação da psicanálise com *Memórias*, ela se dá principalmente nesse contexto.

Para Oswald de Andrade (1972) o importante parece ser destituir o caráter definitivo do romance burguês, para retomar “[...] o caráter de Odisseia que o romance conscientemente tomou com Joyce” (ANDRADE, 1972, p. 55), sendo o *Ulisses* um marco que terminaria com a forma romance. Há uma ideia nova e complexa de se pensar a própria ideia de sujeito que perpassa tanto pelas novas formas de tecer o fio narrativo da obra quanto pela condição do relato onírico interpretado por Freud. Há um Freud que está em desafio com o jogo (inconsciente) estético instituído na prosa modernista. Assim nos parece ser possível elucidar a partir de um olhar atento a *Memórias* o possível diálogo existente entre a lógica que perpassa a composição das narrativas modernistas e a lógica existente na composição do relato onírico.

A essa lógica de composição da narrativa modernista chamaremos de *retórica da ficção*, com Wayne Both (1961). As questões que envolvem o foco narrativo podem ser pensadas como uma questão de retórica desde quando foram levantadas por Platão e Aristóteles. Estes ao se depararem com uma *palavra conflitante* que surge em oposição à *palavra una* não deixam de refletir sobre o engodo da palavra que transmite um saber sobre as coisas. No caso das artes, a palavra revela sua possibilidade de imitar ou criar o mundo e as narrativas literárias se vêm na possibilidade de manipular essas estratégias da ficção. A teoria do foco narrativo, nesse sentido, tenta dar conta dessas estratégias a partir da possibilidade que aquele que narra tem de contar ou mostrar o mundo narrado. Assim é que, para o surgimento dessa teoria, a oposição entre *cena* e *panorama*, instituída por Percy Lubbock em sua leitura de

Henry James, foi de suma importância para uma compreensão daquilo que Wayne Booth denomina de *retórica da ficção*, o *telling and showing* da narrativa.

A compreensão dessa retórica, dessas formas e estratégias de narrar, que lidam com a autenticidade do jogo ficcional, fez com que se determinassem algumas classificações em torno dos tipos de foco narrativo. Norman Friedman (2002) é considerado um dos autores que melhor traça essas possibilidades de focalização, conforme já relatamos, assentando-se na distinção básica de *cena e panorama*, portanto nos é conveniente partir de sua classificação para compreender as estratégias narrativas, ou a *retórica da ficção* como coloca Booth (1961), de *Memórias*, obra modernista não mais assentadas na clara distinção entre contar e mostrar. Esse desmonte refere-se mais uma vez à questão da *palavra conflitante*, da palavra que engendra um conhecimento pelo desconhecimento, por isso trata-se de uma questão de retórica, das estratégias que esta possui em lidar com as relações de saber no âmbito da ficção.

No entanto, partiremos de sua classificação apenas para situar a movimentação narrativa e, assim, seguir para o ponto principal das intenções investigativas do presente trabalho que é compreender a tensão, o (des)focamento, existente entre o dualismo do contar e o mostrar na prosa modernista de Oswald de Andrade. Entender essa tensão implica em compreender o desmonte dos lugares de narrador e personagem na composição narrativa a partir da presença de um sujeito fraturado, cindido, que instala a dúvida sobre quem narra. Como consequência de uma prosa não mais focada, ocorre uma nova forma narrativa composta tanto pela perda do domínio do nexos causal da história, da estruturação de um enredo demarcado por um tempo e um espaço, numa narrativa composta por fragmentos de algo que não se sabe se é apenas observado ou vivenciado por alguém.

Essas características parecem não estar distantes de algumas peculiaridades apontadas por Freud (2011) do relato onírico. A principal relação parece estar no fato de o relato onírico ser uma composição marcada por um eu do sonhador que aparece mais de uma vez como ele próprio. Há o eu que age, que vive a experiência de seu desejo, e há o eu observador, uma instância crítica que permanece a espreita. Uma marca importante do relato onírico está justamente na composição regida por essa dúvida sobre quem fala no sonho. O conteúdo dos sonhos engendra-se numa forma que é marcada essencialmente a partir de um conflito, uma luta de expressões, expressão de algo que tem contra si a resistência do próprio eu que quer se exprimir. Esse conflito pode gerar um determinado conteúdo confuso e insensato, fruto daquilo que Freud denominou de censura onírica: “[...] o poder psíquico que leva em conta essa contradição interior e deforma os impulsos instituais primitivos do sonho

em prol das exigências convencionais ou daquelas moralmente elevadas” (FREUD, 2011, p. 337)

Para Freud (2011) esse é o ponto principal de sua teoria dos sonhos: a censura onírica e os diferentes eu que falam no sonho. Tendo isto sido antecipado, conforme aponta o próprio Freud (2011), por um escritor de uma interessante obra denominada de *Fantasia de um Realista*, de Popper-Lynkeus:

[...] ninguém jamais sonha absurdos! Um sonho que recordamos tão claramente que depois podemos relatá-lo – que não é um sonho febril, portanto – sempre faz sentido. E não pode ser de outra forma! Coisas que se contradizem mutuamente não poderiam se agrupar num todo. O fato de tempo e lugar serem frequentemente embaralhados não afeta o verdadeiro conteúdo do sonho, pois certamente nenhum dos dois teve importância para seu teor essencial. Muitas vezes fazemos assim acordados também: pense nos contos de fadas, em tantas criações da fantasia plenas de sentido, das quais apenas um homem insensato diria: ‘Isto é absurdo, pois é impossível’. [...] Isto (a interpretação dos sonhos) certamente não é tarefa simples, mas, com alguma atenção, aquele que sonha deveria sempre conseguir realizá-la. Por que geralmente não consegue? Em vocês parece existir algo oculto nos sonhos, algo impudico de espécie particular e mais elevada, um certo sigilo em seu ser que é difícil de conceber. Por isso os seus sonhos parecem tantas vezes sem sentido, ou mesmo um contrassenso. Mas no fundo não é assim; não pode absolutamente ser assim, pois trata-se da mesma pessoa, esteja acordada ou sonhando. (FREUD, 2011, p. 338 e 339)

O relato onírico parece ser uma forma em que a questão da autenticidade é manipulada assim como numa obra narrativa modernista. Considerando tal relação, podemos seguir com a seguinte questão: a tensão existente na prosa modernista entre as estratégias narrativas do contar e mostrar, a *retórica da ficção* que manipula a questão de um saber que não sabe, se aproxima da questão do desconhecido, do estranho que surge no relato onírico marcado por uma (de)formação, uma *nova forma*, que manipula esse algo reprimido, esse eu (des)conhecido? Tal questão não estaria distante de pensar que o *trabalho dos sonhos* também realiza uma retórica própria, conforme Caparros (2013), que pode estar relacionada com as antigas questões da retórica. Teóricos importantes como Émile Benveniste (2005) e Tzvetan Todorov (2013) iniciam esta discussão que acreditamos estar próxima das questões levantadas pelo presente trabalho.

No entanto, ainda que essa discussão não deixe de estar presente nas questões por nós levantadas, elas persistirão apenas como pano de fundo para pensar especificamente a relação de uma *retórica da ficção* da prosa modernista, em especial o projeto estético do modernismo brasileiro, com as estratégias do trabalho realizado na composição do relato onírico, ou seja, de sua representabilidade, conforme a *Interpretação dos Sonhos* em Freud (2010b). É com essa intenção que conduziremos nosso olhar especificamente para *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Assim, a própria estética do modernismo brasileiro, com seus

artistas também pensadores sobre sua arte, se mostra como um fio condutor ao qual podemos seguir no intuito de realizar esse diálogo/confronto entre literatura e psicanálise. Para isso, todavia, cabe-nos ainda entender as sutilezas do discurso onírico, conforme Freud (2010b).

O discurso onírico é um produto próprio da vida psíquica, diferenciado dos produtos da vigília regidos por um eu centrado, por isso trata-se de também de *uma nova forma*. Uma das marcas que regem a composição onírica está justamente na dúvida sobre quem fala no sonho. Freud (2010b) curiosamente destaca que o sonho sempre versa sobre o próprio sonhador. Os sonhos são inteiramente egoístas e quem fala no sonho é sempre o ego do sonhador, todavia não se trata mais de um eu uno, ciente de si e do lugar de sua fala. Há um ego cindido que realiza o *trabalho do sonho* engendrado na dúvida sobre quem fala no sonho. A lógica que permeia essa *nova forma* marcada pela questão sobre “Quem fala no sonho?” não parece estar distante da lógica da estrutura da prosa modernista também assentada numa questão “Quem fala ao contar uma estória?”

Para traçar essa possibilidade de diálogo nos é inevitável especular sobre uma suposta contribuição que a “Ciência dos Sonhos”, como bem destaca Lima (2008) sobre essa teoria do trabalho onírico, poderia dar à teoria do foco narrativo na possibilidade de enfrentar a complexa questão da composição de uma narrativa. Essa curiosa ciência traçada por Freud ao tentar lidar com os limites de uma forma de pensamento que supostamente não pensa não deixa de levantar aquilo que há de poético em sua própria teoria. A “Ciência dos Sonhos” é uma composição teórica que busca compreender determinados processos de pensamentos que se valem de outra *forma* de racionalidade. Para isso, a presença de determinado regime de literatura se fez necessário como um auxílio para tentar compreender essa nova forma de pensamento, considerando, ainda, que determinadas formas literárias não deixam de permear o artifício da escrita e do pensamento freudiano.

Assim, Freud (2010b) compõe uma teoria que ao mesmo tempo pode lançar luzes sobre essas formas literárias e que, também, se vale destas e de sua lógica para compor seu *corpus* teórico. Nesse passo, a teoria do foco narrativo também se deparou com uma determinada forma de narrativa literária que desafiou a própria composição de narrativa focada e os critérios que a legitimam. Questionamo-nos, portanto, em que sentido o *trabalho do sonho* revelado por Freud se relaciona com a questão central que permeia a ideia de foco narrativo: Quem e de onde se fala quando se conta uma história? Pergunta que necessariamente se instala quando a ideia de eu/narrador centrado e referenciado é desmontada na composição da prosa modernista. Na busca de compreender os processos oníricos Freud parece se questionar: O que seria, afinal, psiquicamente esse eu uno?

Freud (2010b) observa que uma das características mais notáveis do sonho é que ele se constitui como uma vivência, uma experiência. Quando se sonha há uma espécie de cena da ação da vida onírica que se diferencia da percepção do eu de vigília, ao qual associamos essa concepção de eu centrado e ciente de si. A diferença, conforme Freud (2010b), é uma questão de localização psíquica. Não uma localização anatômica, mas a que se refere à compreensão do funcionamento do aparelho psíquico. Freud (2010b) divide essa localização em instâncias ou sistemas que não possuem necessariamente uma ordem espacial, mas uma ordem temporal no sentido de que esses sistemas possuem um sentido/direção.

Passemos ao raciocínio freudiano. O aparelho psíquico funciona como um aparelho reflexo. Há um estímulo, interno ou externo, que dá origem à atividade psíquica, uma espécie de reação motora psíquica. Esse estímulo percebido passa por dois sistemas, um sistema de percepção apenas e um sistema que armazena o estímulo em nosso aparelho psíquico a partir de alguns *traços mnêmicos*. O sistema de percepção, que não retém modificações, dota nossa consciência das qualidades sensoriais, já o sistema mnêmico liga as percepções por associações que se efetivam em virtude de uma diminuição das resistências, formando nossa memória, que é inconsciente em si mesma, podendo irromper na consciência algumas vezes.

O impulso para a formação do sonho é inconsciente e o processo para sua formação perpassa por uma instância a que Freud denomina de *Pré-consciente*. Nesta os pensamentos oníricos passam, sofrem modificações, devido à resistência da censura do *Consciente*, mas ainda conseguem irromper à consciência – algo que não ocorre na vigília, devido a uma atuação mais forte da censura – formando o conteúdo dos sonhos. Esse conteúdo trata-se de um discurso engendrado numa lógica diferenciada do que costumeiramente o eu de vigília realiza ao tecer seus relatos.

O eu de vigília ao compor uma narrativa efetua escolhas daquilo que considera fatos importantes, que persistem na memória construída numa relação de causa e consequência. Quem constrói o discurso onírico não opta necessariamente, mas age contrariamente às escolhas do eu de vigília: investe de importância aquilo que o eu de vigília considera acessório e irrelevante, e, ainda, resgata impressões primitivas esquecidas pelo eu de vigília ou por ele ignoradas. Os pensamentos involuntários dos sonhos estão liberados, são livres, pois quem os constrói não está fortemente laçado pela resistência. Na psicanálise freudiana resiste-se a algo que se desconhece, pois se trata justamente de algo que foi impedido de adentrar à consciência pelo *Pré-consciente*. As escolhas do eu de vigília, seu

raciocínio e sua concatenação de ideias são para, Freud, regidas por essa resistência desconhecida do eu, de vigília.

O discurso onírico é permeado de ideias “livres”, pois não há de fato uma escolha regida pela resistência. A resistência é uma censura sobre aquilo que pode ou não ser revelado. O eu de vigília é movido por um censor que o faz realizar certas escolhas. Aquele que tece o fio do discurso onírico ainda é regido pela censura, no entanto numa certa medida diferenciada em virtude do sono, que promove um “desligamento” provisório do eu das exigências do mundo externo. Esse “desligamento” na verdade refere-se a outra forma que o eu possui de se relacionar com o mundo externo no momento em que dorme, pois o material do sonho advém daquilo com o qual o eu de vigília já se deparou, independente das relações temporais ou de importância/valor por este estabelecida.

Freud (2010b) denomina o funcionamento psíquico do sonho de regressivo em relação ao funcionamento da vida de vigília. Nesta a percepção desencadeia a atividade psíquica apenas na formação de imagens mnêmicas não produzindo uma revivescência alucinatoria das imagens perceptivas. Se considerarmos que na vida de vigília a percepção ocorre apenas na consciência, num sentido progressivo, pode-se dizer que o processo onírico é regressivo na medida em que permite/persiste a percepção na atividade psíquica dos sistemas mnêmicos. A percepção é a matéria-prima dos pensamentos oníricos que, na atividade de regressão, desfaz suas relações lógicas para evidenciar sua matéria: as imagens perceptivas.

Num sentido geral, pode-se dizer que as percepções dão origem aos pensamentos, no entanto na regressão que ocorre nos sonhos é possível ocorrer o oposto, mas, conforme ressalta Freud (2010b), isso ocorre especialmente com os pensamentos ligados a lembranças suprimidas ou que permaneceram inconscientes. “Os pensamentos vinculados a esse tipo de lembrança, e cuja expressão é proibida pela censura, são, por assim dizer, atraídos pela lembrança para a regressão, como forma de representação em que a própria lembrança se inscreve” (FREUD, 2010b, p. 311). No sonho, o eu da consciência relacionado ao eu da percepção passa a desconsiderar a percepção imediata, excluindo o mundo exterior, e dando margem a atuação de um outro eu, o eu desejante.

O eu que percebe fornece material para que o sistema psíquico constitua os pensamentos que formam o eu a partir de uma memória. Essa memória formada a partir de apenas alguns registros, *traços* da percepção, *traços mnêmicos* advindos da percepção, também guarda lembranças que não ganham expressão em ideias, mas permanece como cena que se desconhece, percepção que não mais pertence à consciência. Essa cena, que Freud (2010b) remonta às lembranças infantis, não ganha expressão, devido ao trabalho da censura,

ligado ao eu da percepção do mundo exterior. No sonho há a possibilidade de se reviver essa cena como se fosse uma percepção imediata. Há, assim, um outro eu no sonho, além do eu da percepção/consciência, que, pelo desejo, revive uma cena que deveria ter se tornado apenas pensamento, ideia. Há no sonho uma espécie de desafio, a que o próprio eu se submete, à condição de representação do mundo na composição do discurso onírico.

O eu da consciência e o eu do desejo ao se fazerem presentes na formação do sonho a ser revelado, numa condição cindida, põem em causa a relação (condição) representativa do pensamento. A revivescência que ocorre nos sonhos, de uma cena, como cena e percepção, coloca em tensão as condições do pensamento lógico representativo construídos por um eu uno. Da mesma forma, parece ser a prosa modernista, que reduz a palavra à própria coisa, revelando uma narrativa tensionada com relação às condições da composição da prosa de ficção do contar e do mostrar, da *cena* e do *panorama*. Neste ponto o discurso onírico pensado como vida onírica se relaciona com alguns aspectos da prosa modernista. Mas há de se compreender ainda com mais profundidade como funciona esse processo de inscrição do pensamento onírico naquilo que Freud denomina de conteúdo dos sonhos, visto que é esse processo que nos permitirá compreender essa forma de relato peculiar que se aproxima de algumas condições da prosa modernista. Em especial, algumas questões da prosa modernista brasileira em Oswald de Andrade como iremos tratar no próximo capítulo.

Essa forma onírica de inscrição, ligada a ideia de regressão, refere-se a uma mudança de utilização pelo aparelho psíquico de métodos habituais de representação por uso de métodos mais “primitivos” de expressão, as formas inatas do psiquismo humano em suas formas mais infantis. Essas formas infantis estão relacionadas a cenas infantis de desejos reprimidos, e é a realização desses desejos infantis que move a vida onírica. Ainda que desejos conscientes possam servir de material para construção do sonho, eles são uma moção para os desejos inconscientes, que urgem para ganhar forma atual. Os desejos oníricos advêm do *Inconsciente* e são a única força propulsora da formação do sonho, ainda que a representação *Inconsciente* necessite de um vínculo com uma representação *Pré-consciente* para “adentrar” neste sistema, transferindo sua intensidade para essa representação e sendo encoberta por ela. As representações *Inconscientes* se ligam a essas representações *Pré-conscientes* por meio de uma *transferência* para o material advindo de impressões diurnas recentes e indiferentes, que não sofreram com a censura imposta pela resistência e que, por isso, permitem a atualização do material recalçado.

Os restos diurnos participam da formação do sonho como um ponto de ligação necessário para a *transferência*. Esse fenômeno, que Freud (2010a) levanta na questão do tratamento psicanalítico, trata-se, no caso dos sonhos, de uma (re)atualização de um desejo antigo que coloca em causa as relações temporais que regem o eu da consciência. Há aqui, como Freud (2006) irá tratar posteriormente em *Além do Princípio do Prazer* para pensar a virada teórica da pulsão de morte, uma espécie de *princípio da constância*, que faz com que o aparelho psíquico, que funciona como um aparelho reflexo, descarregue qualquer excitação sensorial por uma via motora, livrando sempre o aparelho de estímulos. No caso das excitações internas, nem sempre é possível livrar-se desses estímulos autonomamente, pondo fim ao estímulo interno, no caso das necessidades somáticas, apenas com a vivência de satisfação. Essa percepção da satisfação é registrada por uma imagem mnêmica dessa vivência que sempre será evocada quando a excitação advinda do estímulo somático reaparecer na busca, no desejo, de reestabelecer a situação original de satisfação.

Para Freud (2010b), primitivamente, o aparelho psíquico funciona apenas no esquema da satisfação imediata do desejo, sendo comum a alucinação, ou seja, uma repetição da percepção vinculada à satisfação da necessidade. Como nesse esquema a satisfação não sobrevém, há aquilo que Freud (2004) denomina de teste da realidade. Há nesta ideia de teste de realidade uma compreensão psicológica do que seria a realidade externa ao indivíduo. Para Freud, o funcionamento psíquico é regido pelo *Princípio de desprazer-prazer*, ou seja, a excitação interna própria e contínua do aparelho psíquico causa um desprazer que o aparelho psíquico busca se livrar. A tensão ou desprazer é constante no psiquismo e as tentativas de suprimir tal tensão sempre acabam malogradas na medida em que o psiquismo apenas pode reagir com uma metáfora da ação aos representantes pulsionais (representantes da excitação) e não com uma ação completa que permitisse uma descarga total.

Os representantes pulsionais, na busca do prazer, substituem uma representação por outra a partir de alucinações até o psiquismo perceber que a satisfação de fato nunca acontece. Quando isso ocorre o princípio da realidade é instaurado. Essa atividade de substituição, que Freud denomina de recalque, permite que um grupo de representantes constitua um sistema *Pré-consciente/Consciente* regido pelo princípio da realidade e não apenas pelo princípio do prazer. Quando o psiquismo passa a considerar as qualidades sensoriais indo ao encontro delas, memorizando-as a partir de um sistema de notações, toma-as como referencial de julgamento dos representantes pulsionais. O pensar assim se constitui, quando a partir do princípio da realidade se aceita uma postergação da satisfação imediata, o princípio do prazer – que rege as representações pulsionais inconscientes – considerando a

realidade. Os representantes pulsionais passam a ser avaliados quando confrontados com o princípio da realidade e sofrem investimentos que permitem sua saída para a consciência, dotando a experiência de sentido, portanto ligando os representantes pulsionais à palavra/linguagem, tornando-os representantes *Conscientes*.

Os processos primários são regidos pelo princípio do prazer-desprazer. Visam a obtenção do prazer e recalcam o desprazer na busca de uma satisfação que nunca ocorre e que instaura o princípio da realidade, uma vontade de modificar o real. O recalque faz com que haja manifestações alucinatórias na busca da satisfação, porém, como elas não ocorrem, o aparelho psíquico passa a considerar a realidade. Assim a consciência passa a considerar não apenas as qualidades do prazer-desprazer mas também as qualidades sensoriais, indo ao encontro destas através de um sistema de notações (memorização) que fará uma avaliação (de juízo) das representações mentais que, pelo processo de investimento, poderão escoar para a consciência.

Assim a alucinação que visava aliviar o aparelho psíquico da sobrecarga de estímulos acumulados transforma-se num agir, viabilizado pelo o que Freud chama de processo do pensar. Esse processo ocorre quando é possível suportar o aumento da tensão decorrente do postergamento da satisfação imediata pela alucinação, fixando os altos níveis das cargas de investimento que visam solucionar a tensão através de representações mentais que escoam para a consciência, dotando a experiência de sentido²¹. Percebe-se que, em Freud (2004), a relação do sujeito com a realidade perpassa pela questão do sentido. Quando o sujeito atribui sentido à realidade o faz numa postura relacional aos seus representantes pulsionais. A realidade se constrói assim a partir de um jogo entre o sujeito e o objeto que se constituem simultaneamente, um em função do outro. No entanto, com a instauração do princípio da realidade nem todo o pensar passa a se submeter a esse teste da realidade. Parte do pensar escapa a esse teste, permanecendo livre como o são as fantasias e o devanear, que não se sustentam em objetos reais. O que ocorre é que a mudança do princípio do prazer para o princípio da realidade é um processo gradual que não se estabelece em toda a extensão da psique.

A pulsão sexual, relacionada ao auto-erotismo e que, portanto, não depende do mundo externo para aliviar sua tensão, passa um bom tempo sem passar pelo princípio da realidade, se distinguindo de uma pulsão do eu que passa por esse teste. Assim a pulsão sexual está relacionada às fantasias e a pulsão do eu à consciência. Nosso psíquico tem a

²¹ A pulsão, o afeto e a imagem ficam enlaçados. Segundo Freud (2010b) o pensar é provavelmente na sua origem inconsciente e consiste apenas no ato de visualizar.

característica de continuar a buscar o prazer de maneira imediata pela fantasia, através da atividade do recalque, que tende a impedir as representações que dão margem à liberação de desprazer. Assim a pulsão sexual demora a dar-se conta da realidade. O Eu-prazer busca o prazer e foge ao desprazer, o Eu-real almeja os benefícios e tenta se garantir contra os danos; ele é capaz de renunciar momentaneamente a um prazer que lhe trará riscos na busca de alcançar um prazer garantido, como ocorre com a ideia de compensação nas religiões, nos processos educativos e o fantasiar do artista em sua insatisfação com o mundo real. A mudança do Eu-prazer para o Eu-real ocorre, segundo as hipóteses de Freud, através de um processo com fases. Essas fases indicariam como ocorre a mudança do auto-erotismo para o amor objetal²². Deve-se levar em consideração também a característica dos processos inconscientes, recalcados, não se submeterem ao princípio da realidade, por isso a dificuldade de se diferenciar as lembranças que se tornaram inconscientes e as fantasias inconscientes.

No caso do sonho há um funcionamento psíquico *sui generis* que Freud (2010b) situa entre os processos de regressão e progressão do sistema psíquico. Com o teste da realidade há uma inibição da regressão, com um desvio da excitação que se desenrola desde a imagem mnêmica até o momento em que a identidade perceptiva é estabelecida pelo mundo exterior, num desvio de caminho que ainda busca a realização do desejo, no entanto, por outras vias que a experiência tornou necessária. Os sonhos são para Freud (2010b) uma forma primária do funcionamento do aparelho psíquico que outrora foi abandonado por ser ineficaz. “O sonho é um ressurgimento da vida anímica infantil já suplantada” (FREUD, 2010b, p. 323) não sendo a única via de ressurgimento, já que há *transferência* na vida de vigília.

As moções do desejo inconsciente tentam irromper na vida de vigília, no entanto há uma censura que impede frequentemente que isso ocorra. No caso dos sonhos, o desejo inconsciente consegue encontrar expressão e se faz ouvir ainda que a grandes custos, pois apenas se realiza quando converge interesses opostos numa única expressão: o interesse do eu que deseja e os interesses da censura do eu consciente. Essa expressão única ocorre a partir de uma distorção no processo de *transferência* do desejo para o material recente. No entanto, nessa progressão para a percepção/consciência há uma barreira: o estado do sono, um retraimento do mundo do externo em que se encontra o *Pré-consciente*. Há assim uma regressão da percepção no sonho que automaticamente chama a atenção da consciência e para o despertar com sua elaboração, entrando novamente numa direção progressiva. Nesse

²² O estudos sobre essa questão nos casos de paranóia levou Freud a repensar as supostas diferenças existentes entre pulsão sexual e pulsão do eu na questão do Narcisismo.

processo o sonho demonstra sua “extraordinária engenhosidade”, como coloca Freud (2010b) indo da progressão à regressão com muita habilidade.

Esse movimento pendular em que o sonho se mantém refere-se a expressões diferenciadas do eu na composição do sonho. Os sistemas *Inconsciente* e *Pré-consciente* estabelecem um conflito que é temporariamente resolvido no sonho. Se por um lado o desejo do sistema *Inconsciente* encontra um escoadouro para a descarga de sua excitação no *Pré-consciente*, este controla o *Inconsciente* até certo ponto. A realização do desejo *Inconsciente* se depara com outro desejo que é o de suprimir a vontade de realização de um desejo que apenas outrora foi fonte prazer. A realização atual desse antigo desejo, devido ao trabalho do recalque, é fonte de desprazer que deve ser suprimida a partir das próprias representações *Inconscientes* do desejo.

Essa característica específica do sonho parece dialogar com as características da prosa modernista consideradas por este estudo. Freud (2010b), em sua Conferência XIV, Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (1916-1917), levanta a seguinte questão: se o sonho é a realização de um desejo, ao mesmo tempo em que se estabelece numa relação de repúdio ao desejo, a realização do desejo deve trazer prazer quem? Essa pergunta nos remete à curiosa questão que envolve o discurso onírico tecido na dubiedade de diferentes e conflituosas expressões. A relação do sonhador com seus desejos é, deveras, peculiar. Ele os repudia, os censura e parece nem mesmo gostar deles já que não são mais fonte de prazer. “Assim, em sua relação com os desejos oníricos, o sonhador só pode ser comparado a uma amálgama de duas pessoas separadas, ligadas por algum importante elemento comum” (FREUD, 2010b, p. 434).

O sonho entendido por Freud como uma liga de elementos diversos, sendo esses elementos pessoas separadas e ao mesmo tempo unidas por uma forma comum de expressão, nos remete às condições da forma da prosa modernista, uma narrativa também composta por uma amálgama de sujeitos que parecem se expressar como se fossem um só. O questionamento que marca a tessitura do discurso onírico não deixa de se relacionar com a dúvida sobre quem narra na prosa modernista. Essa composição onírica, em que mais de um eu fala, a partir de uma única expressão, pode ser entendida principalmente pela noção psicanalítica de recalque. Conforme Freud (2010b) o recalque nada mais é do que o impedimento do acesso do desejo à consciência devido a uma mudança do afeto: o desejo deixa de ser fonte de prazer e torna-se desprazer.

Há, conforme Freud (2010b), processos primários no aparelho psíquico que apenas visam o prazer, portanto apenas desejam. Nesse sentido, há um esforço para obter uma

descarga da excitação acumulada, já que este acúmulo gera tensão, fonte de desprazer, a partir de uma identidade perceptiva da vivência, ou seja, reviver a cena de obtenção de satisfação. Já os processos secundários são aqueles que abandonam a intenção de satisfação imediata, adotando a “identidade de pensamento” em vez da “identidade perceptiva”. Assim os processos secundários se interessam mais pelas ligações entre as representações do que pela intensidade dessas representações, desviando do caminho primordial destas, devido ao princípio da realidade. No entanto, o pensar ainda pode estar exposto a um falseamento por interferência do princípio do prazer, conforme já expusemos.

O princípio da realidade faz com que o *Pré-consciente* se afaste dos pensamentos de *transferência*, fazendo com que os desejos permaneçam recalçados.

Entretanto, a partir do momento em que os pensamentos recalçados são intensamente catexizados pela moção do desejo inconsciente e, por outro lado, abandonados pela catexia pré-consciente, eles ficam sujeitos ao processo psíquico primário e seu único objetivo é a descarga motora, ou, se o caminho estiver aberto, a revivificação alucinatória da identidade perceptiva desejada. (FREUD, 2010b, p. 344)

Esse processo ocorre nos sonhos, sendo estes a manifestação de um material reprimido, ou melhor, de um eu, do desejo, antes calado e que agora encontrou uma via peculiar de expressão que tenta lidar com as contradições nela presente. O que é mais interessante na compreensão dos processos oníricos primários em Freud é que estes ocorrem quando as representações são abandonadas pela catexia do *Pré-consciente*, podendo ser carregadas por energias não inibidas do *Inconsciente* que sempre busca encontrar um escoadouro. Assim esses processos primários não são falseamento dos processos normais, não são processos irracionais ou erros intelectuais. São, na verdade, outra forma de atividade do aparelho psíquico que foi libertada de uma inibição. Essa atividade psíquica, conforme Freud (2010b), domina a vida psíquica como um todo, havendo apenas processos de consciência ou estágios de consciência que não explicam por si só as condições da psique humana.

A consciência refere-se à relação do eu com o mundo exterior a partir da percepção, atribuindo qualidades a esta de prazer ou desprazer, regulando a descarga de excitação. No entanto, a própria consciência é a responsável por introduzir uma segunda instância reguladora, o recalque, relacionado ao *Pré-consciente*, que passa a atuar inclusive em contradição à primeira regulação da consciência, pois afeta mais facilmente as lembranças do que as percepções, pois aquelas não podem receber nenhum investimento extra advindos da excitação dos órgãos sensoriais psíquicos. Quem introduz a regulação é a consciência, pois os processos de pensamento não possuem qualidades em si próprios. Nesse sentido os sonhos são uma forma de expressão de moções do desejo que se encontram sob a pressão da

resistência, mas que conseguiram reforço de fontes de excitação que auxiliaram a composição dessa forma de expressão. Freud (2010b) analisou de perto essa forma a que ele denominou de conteúdo dos sonhos em sua atividade de interpretação dos sonhos. O sonho, ao ser contado, é formulado precariamente, pois enfrenta o problema de ter que se adequar a uma forma de pensamento com um funcionamento psíquico diferenciado. Ocorre então que muito do material onírico é distorcido ou até mesmo suprimido do relato daquele que sonhou e tenta revelar seu sonho. O mundo onírico posto em palavras é uma das questões centrais da “Ciência dos sonhos”.

Todavia, ainda que haja esquecimentos, supressões e distorções não se trata de um relato arbitrário. As modificações a que os sonhos são submetidos na redação de vigília são as chaves da interpretação, pois estão associativamente ligadas ao material que substituem, revelando um fio de uma cadeia associativa que poderá conduzir o intérprete ao conhecimento dos pensamentos oníricos. Os pontos em que o sonhador duvida de seu relato, resiste, esquece ou revela supostas falhas ou lacunas no relato onírico são os pontos que indicam uma falha do trabalho da censura em tecer um manto perfeito e coerente que recobre os desejos reprimidos, as representações-meta, como pode ocorrer na vida de vigília. Essas representações determinam o curso de representações involuntárias que lutam para encontrar expressão. Ainda que haja a resistência, devido à censura, os sonhos tomam forma e irrompem a partir de um trabalho que faz com que associações profundas sejam substituídas por associações superficiais nos processos a que Freud (2010b) denomina de deslocamento e condensação. Estes processos que fazem parte do *trabalho do sonho* elucidam algumas peculiaridades importantes da forma do relato onírico.

Conforme Freud (2010b) há dois conteúdos contidos no discurso onírico. O conteúdo manifesto do sonho e o conteúdo latente, o pensamento do sonho. Pensamento e conteúdo dos sonhos são duas coisas diferentes. O conteúdo manifesto é o modo de expressão do pensamento do sonho, ou seja, daquilo que está latente. Portanto o pensamento do sonho e o conteúdo do sonho são duas versões do mesmo assunto com duas linguagens diferentes. A presença de duas versões, dois conteúdos possíveis presente no trabalho dos sonhos, nos motiva a questionar mais uma vez sobre aquele que fala nos sonhos. No discurso onírico não há um eu centrado responsável pela composição dos sonhos, esta é permeada de versões, de mais de um eu que fala com linguagens diferentes, produzindo conteúdos distintos, no entanto, relacionados. As versões do sonho se relacionam, tratando de diferentes eu, eu cindido e marcado por uma pergunta sobre si mesmo.

O conteúdo manifesto é produzido por dois importantes processos elucidados por Freud (2010b) sobre o *trabalho do sonho*. O primeiro revelado é a condensação. O conteúdo do sonho é sempre curto, insuficiente e lacônico. Há uma ilogicidade desse conteúdo que o eu de vigília busca suprir ao compor o relato sobre a vivência onírica. O eu de vigília dá vazão ao conteúdo manifesto na tentativa de narrá-lo, ou seja, concatenando as confusas manifestações oníricas num relato passível de se contar a partir de uma relação causal. Esse relato do eu de vigília é no geral pouco extenso e marcado por diversas lacunas. Esse conteúdo manifesto, que irrompe, guarda um conteúdo latente que é extenso e permanece comprimido. O trabalho onírico tenta dar conta do volume da condensação ocorrida no processo de transformação dos pensamentos onírico em conteúdo dos sonhos. O trabalho de condensação é a causa de, frequentemente, o conteúdo manifesto dos sonhos ser tão diminuto, dando a impressão, ao acordar, de que sonhamos muito mais do que podemos reproduzir, não sendo apenas um esquecimento, pois cada fragmento do sonho que vem à tona refere-se a uma infinidade de associações que revelam um extenso pensamento onírico inconsciente.

Assim, apenas “[...] uma pequena minoria de todos os pensamentos oníricos revelados é reproduzida no sonho por um de seus elementos de representação” (FREUD, 2010b, p. 182). Há uma seleção dos elementos que penetram o conteúdo do sonho. A massa de pensamentos dos sonhos “[...] é submetida a uma espécie de processo manipulativo em que os elementos que têm suportes mais numerosos e mais fortes adquirem o direito de acesso ao conteúdo do sonho” (FREUD, 2010b, p. 164). Assim, aquilo que está no sonho é a forma de uma ideia. Esse conteúdo manifesto não é marcado por critérios que permitam definir se são fantasias ou lembranças, se seria algo real ou não, ainda que, eventualmente, seja claro a presença dos elementos do mundo externo como material de suporte ao sonho.

Na compressão da condensação torna-se evidente que determinados conteúdos do sonho manifesto não desempenham o mesmo papel no conteúdo latente dos sonhos. A essência dos pensamentos oníricos não está presente, ou mesmo, não está relacionada com o ponto central do conteúdo manifesto dos sonhos. Pensamento onírico e conteúdo do sonho são estranhos um ao outro. Não estranho no sentido de ser algo totalmente desconhecido de um em relação ao outro. Estranho aqui se refere ao sentido em que o próprio Freud (1989) tratou em texto sobre o vocábulo: um sentimento de dúvida entre a normalidade, o conhecido; e a anormalidade, o desconhecido, algo novo ou alheio. É sim algo familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou devido ao processo de repressão. Por isso o estranhamento não seria algo indiferente, alheio, é algo que causa uma sensação, seja de medo

ou qualquer outro sentimento de estranheza, justamente por tratar-se do reprimido que retorna, algo que é, de fato, familiar.

Nesse sentido, o estranhamento presente nos sonhos trata-se de uma mudança, que produz uma diferença relacional. Esse processo a que Freud (2010b) denomina de deslocamento também está presente na formação dos sonhos além da condensação. Existe

[...] uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade e, por outro, por meio da sobredeterminação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores que depois penetram no conteúdo dos sonhos. (FREUD, 2010b, p. 178)

Há um deslocamento da intensidade psíquica no processo de formação do sonho e é por esse processo que se produz uma diferença entre conteúdo do sonho e pensamentos do sonho a partir de uma distorção provocada pela censura, imposta pela resistência.

É o trabalho de condensação e deslocamento que determina a escolha do material que terá acesso ao sonho manifesto. Neste não há relações lógicas de causalidade como ocorre nos pensamentos oníricos descobertos pela atividade da interpretação dos sonhos. Os sonhos não representam as relações lógicas dos pensamentos dos sonhos, eles desprezam suas conjunções, manipulando e dominando apenas o conteúdo substantivo dos pensamentos do sonho. A ligação lógica existente entre os pensamentos dos sonhos é representada no sonho pela simultaneidade do tempo, ligando todo o material numa única situação e acontecimento. As relações alternativas predominam nos conteúdos dos sonhos, não havendo a categoria do contrário, ou contraditório, pois há uma combinação dos contrários, representando-os como uma só coisa. Assim ideias diametrais são representadas pelos mesmos elementos no sonho manifesto, predominando as relações de semelhança, consonância ou aproximação favorecidas pelo trabalho da condensação.

As condições severas que a censura impõe ao *trabalho do sonho*, por meio da resistência, faz com que o conteúdo do sonho se constitua tanto no sentido de atender as reivindicações da censura onírica, como do desejo. Este, manipulando a censura, permite a entrada de uma ideia censurada no sonho por meio de outra forma de representação constituída pelo *trabalho do sonho* de condensação e/ou deslocamento. No relato onírico não se sabe exatamente quem fala no sonho: o eu do desejo ou o eu censor. O ego cindido que fala no sonho tanto busca realizar a experiência de um desejo, como censura sua vontade. Assim o ego é representado várias vezes no sonho. Há momentos em que o eu relata o sonho com nitidez, em outros o eu que fala torna-se confuso e hesitante.

Essa nitidez da narrativa onírica refere-se ao momento em que o eu do desejo fala na intenção de concretizar sua satisfação na experiência onírica, uma experiência ainda vivida

a partir de uma série de manipulações e manobras do eu da censura. Este é o responsável pela ausência e, por vezes, relaciona-se com as lacunas do sonho, aquilo que não é lembrado, que é incapaz de ganhar forma. No entanto essa lacuna que compõe a forma do sonho também esta repleta de significado, podendo esta “alguma coisa que está faltando” possuir um correspondente nos pensamentos oníricos. Assim é que o sonho fala a partir de diferentes linguagens, diferentes formas de representabilidade que nos permite pensar essa instância cindida responsável pela composição do relato onírico.

Conforme viemos seguindo na explicação freudiana, os pensamentos dos sonhos passam por modificações ao adentrar o conteúdo dos sonhos. Essas modificações referem-se tanto a compressão do pensamento onírico, quanto o deslocamento da intensidade psíquica, substituindo alguma representação particular por outra associada a ela e que facilita a condensação na medida em que esta outra representação é uma combinação intermediária de várias outras. Nesse processo há uma mudança de expressão,

[...] há um deslocamento ao longo de uma cadeia de associações; mas um processo de tal natureza pode ocorrer em várias esferas psíquicas, e o resultado do deslocamento pode ser, num caso, a substituição de um elemento por outro, enquanto o resultado em outro caso pode ser o de um elemento isolado ter sua *forma verbal* substituída por outro. (grifo do autor) (FREUD, 2010b, p. 195)

Esse deslocamento da forma de expressão ocorre geralmente a partir da mudança de expressão de um pensamento que é insípido e abstrato para o conteúdo do sonho pictórico e concreto. A linguagem pictórica permite a representabilidade do pensamento onírico e, por outro lado, também facilita o *trabalho do sonho* regido pela censura, construindo as características fantásticas e absurdas do sonho consideradas no relato do eu de vigília.

Assim, boa parte do *trabalho do sonho* consiste em “[...] reduzir os pensamentos oníricos dispersos à expressão mais sucinta e unificada possível” (FREUD, 2010b, p. 196), encontrando transformações apropriadas para os pensamentos isolados e auxiliando a condensação onírica. Esta se dá a partir de escolhas de formas que expressem mais de um pensamento do sonho inconsciente, desejos provenientes de pulsões sexuais suprimidas junto com seus numerosos componentes. Esses desejos, antes impedidos de serem realizados, encontram essa possibilidade na experiência onírica, mas ainda tendo que lidar com a repressão ao impulso desejante a partir de modos de representação peculiares. Os representantes nos sonhos são assim uma curiosa forma constituída não apenas pelo significado primeiro, mas também revela a importância de significados anteriores que cercam aquele representante.

Os representantes dos sonhos permitem, assim, que algo se faça presente novamente na medida em que neles estão presentes os sentidos anteriores, no mesmo passo em que há um sentido primeiro que supostamente guarda esses outros sentidos²³. Sentido primeiro e sentido anterior no sonho não estão marcados por uma diferenciação cronológica. No sonho há uma revivescência infantil que ao mesmo tempo que está ligada ao sentido original da experiência da satisfação, também trata-se de um novo sentido, de uma nova forma/possibilidade de poder viver a satisfação perdida. Essa nova forma é moldada justamente pelo *trabalho do sonho* que a partir da condensação e do deslocamento tenta lidar com o conflito do eu cindido que tece o fio do discurso onírico.

Esse discurso ainda tem de passar por outro processo ao ganhar a forma de relato onírico, a elaboração secundária. A construção de certa narrativa onírica depende dessa elaboração na medida em que a atividade psíquica “[...] empenha-se em fundir os elementos de um sonho que sejam de origem díspar num todo que faça sentido e esteja isento de contradições” (FREUD, 2010b, p. 263). Há uma tentativa de conciliar numa única forma, num único relato as diferentes vozes que se levantam na composição do sonho.

Precisamos ter em mente que qualquer sonho relativamente complexo mostra ser uma solução de compromisso produzida por um conflito entre forças psíquicas. Por um lado, os pensamentos que formam o desejo são obrigados a lutar contra a oposição de uma instância censora e, por outro, vimos com frequência que, no próprio pensamento inconsciente, toda cadeia de idéias está atrelada ao seu oposto contraditório. (FREUD, 2010b, p. 268)

Há uma busca pela realização do desejo que impulsiona a formação do sonho, mas há ainda a censura do desejo que faz com que o ânimo para alcançar o desejo se torne potencializado, numa disposição anímica aflitiva que se impõe à representação. Essa elaboração compõe um relato onírico próximo a uma experiência inteligível ao buscar preencher lacunas, tornando o sonho cada vez menos absurdo e incoerente. No entanto essa elaboração não é completa, há falhas próprias da hesitação do relato onírico, demonstrando essa manipulação do material psíquico na composição dos sonhos. Quando o sonho é coerente significa uma intensa elaboração, muito próxima do pensamento de vigília, quando há incoerências, hesitações e falhas é possível observar a atuação dúbia do eu que produz o relato onírico, cindido entre o desejo e a censura.

A elaboração secundária que atua na formação do conteúdo do sonho deve ser identificada, conforme Freud (2010b), à atividade do pensamento do eu de vigília, no sentido de que essa elaboração visa estabelecer ordem, estruturar relações e construir um todo

²³ Para Freud o sonho funciona como a técnica do *rébus* na medida em que um sonho é um conglomerado, sendo desvendado apenas quando decomposto em fragmentos.

inteligível. O pensamento de vigília aborda o conteúdo do sonho com a exigência de que ele seja inteligível, já o submetendo a uma interpretação prévia para construir a forma final do sonho, se afastando do material dos pensamentos oníricos. Essa construção que se afasta é regida por uma censura, um eu censor e auto-observador. Assim é que para Freud (2010b) o sonho manifesto é já o resultado de uma interpretação, no entanto nele é possível observar, diferente de outras formas de pensamento, as características básicas de um sistema de pensamento.

Freud (2012) tece algumas considerações sobre essa questão em seu estudo dos sistemas de pensamento dos povos primitivos, na parte três de *Totem e Tabu*. Em suas observações Freud marca a concepção dualista entre alma e matéria do denominado animismo, entendendo este como uma visão de mundo que é própria dos homens mais primitivos, mas que ainda persiste na visão do homem civilizado em suas características basilares. Os primitivos, conforme pontuado por Freud (2012), tendiam a animar o mundo, dar vida aos seres e as coisas do mundo, explicando-os e, inclusive, dotando os próprios seres humanos de uma alma independente do corpo, que dá vida a este em qualquer tempo ou circunstância. Essa forma de reflexão do homem primitivo partia de um ponto específico, mas buscava compreender o mundo como unidade, como poesia, sujeitando-o a partir de uma manipulação de todos os espíritos que movem o mundo.

Para Freud (2012), a base dos mecanismos dessa visão de mundo permanece em outras formas de compreensão do mundo como a religião e a ciência. A necessidade de se assenhorar de homens, animais e coisas fez com que o animismo adquirisse certas técnicas como o feitiço e a magia. Nestes há procedimentos tanto de espiritualização da natureza, caso do feitiço, como de manipulação da natureza de uma forma geral, a magia. O objetivo é sempre dominar os processos que ocorrem na natureza, ou seja, para Freud (2012), é uma questão de alcançar a realização de um desejo. Para alcançar a satisfação, o primitivo, assim como ocorre na alucinação da criança, a realiza no plano das ideias. Não há para ele uma rígida separação entre o mundo e a ideia do mundo. Por isso, para alcançar o que desejavam bastava representar o desejo, seja por semelhança ou por contiguidade com o mundo. A ideia de representação do desejo no caso do animismo primitivo nos leva a uma concepção ambígua da representação na medida em que ao mesmo tempo que parece haver uma “onipotência dos pensamentos”, como coloca Freud (2012) ao utilizar o termo criado por seu paciente obsessivo, o Homem dos Ratos, ou seja, uma predominância da realidade psíquica, desconsiderando a realidade exterior, estes pensamentos são, na verdade, uma espécie de espelho do mundo com vistas a dominá-lo como unidade poética.

O sistema de pensamento dos primitivos, que Freud (2012) compara com o do neurótico, não estabelece uma separação entre o mundo e a ideia do mundo. Há um dualismo relacional em que a onipotência do pensamento apenas ocorre, devido à crença de que este tem influência ou se relaciona com o próprio mundo, um pensamento que é ato, realização. Neste passo, Freud (2004) entende que essa crença elevada no poder do espírito humano pode ser entendida como um estágio narcisista do psiquismo humano na qual não há uma clara separação das relações eu/mundo. A noção de que o homem ocupa um lugar no mundo, não sendo assim ele próprio o mundo é algo que depende de uma superação da condição de onipotência dos pensamentos e do narcisismo. Para Freud (2012) ainda que o sujeito deixe de tomar a si próprio na busca de satisfazer seus desejos, passando a considerar algo fora de si mesmo, um objeto, para satisfação, é ainda as emanções da libido do eu que se visa satisfazer. Assim essa condição narcísica primária nunca é totalmente superada.²⁴

Nesse raciocínio freudiano, o animismo seria um sistema de pensamento ainda presente nos atuais sistemas que, apesar de privilegiarem o mundo exterior e reconhecerem a falta de conhecimento dos objetos externos, como ocorre nos critérios da cientificidade, ainda se assentam na crença de que o homem é capaz de dominar o mundo. No caso da arte há, para Freud (2012), um sistema de pensamento em que a satisfação do desejo é ainda posta como algo privilegiado, sendo assim constituída como espaço, por excelência, da ilusão. Na arte o real é facilmente manipulável em prol da satisfação, não sendo incomum falar-se dos encantamentos da arte. A diferença entre as formas de pensamento artístico e científico é colocada por Freud (2012) em termos de renúncia a satisfação, ou melhor, a um postergamento da satisfação para que ela consiga lograr algum êxito; necessidade imposta ao narcisismo humano.

Essa renúncia ocorreria provavelmente quando a onipotência passa por um conflito, por uma dúvida de sua eficácia e por proibições sociais/morais de sua concretização. Esse conflito é projetado para o exterior criando uma divisão, uma dualidade entre corpo e alma. Essa diferença ocorre quando a percepção passa a ser entendida como algo presente aos sentidos e à consciência, diferente de um outro algo que é latente, algo que marca a sua presença de outra forma, que não a original, e que pode reaparecer em sua forma original.

²⁴ O desenvolvimento do Eu ocorre a partir do processo de distanciamento do narcisismo primário, porém sempre num anseio de recuperá-lo. Isso ocorre, pois a libido narcísica é deslocada para um Ideal-de-Eu imposto de fora, buscando-se a satisfação agora pela realização desse ideal. Esse ideal-de-Eu já se forma num empobrecimento do Eu que tem de fazer investimento objetais, devido a imposições sociais, para a construção do Eu ideal numa nova possibilidade de busca da satisfação.

Estabelece-se a coexistência entre a percepção e a lembrança, e a existência de processos psíquicos inconscientes ao lado dos conscientes.

Essa renúncia de que fala Freud e que provoca essa dualidade original do psiquismo refere-se principalmente a uma reordenação do material psíquico para um novo objetivo. Esse processo de reordenamento forma os sistemas. Estes são basicamente formados por duas motivações: “[...] uma baseada nas premissas dos sistemas – eventualmente delirante, portanto – e uma oculta, mas que temos de reconhecer como a efetivamente atuante, real” (FREUD, 2012, p. 150). Essa compreensão levanta a existência de necessariamente duas camadas nos sistemas. Isso é demonstrado por Freud na estrutura da fobia, dos pensamentos obsessivos, nos distúrbios delirantes e outros quadros de doença. No entanto, há sistemas pertencentes à vida normal em que é possível também observar essas duas camadas que compõem o pensamento, como é o caso dos sonhos.

Um sistema exige uma reordenação que é independente da ordenação que o originalmente o compõe. Há uma nova influência que faz com que se construa um novo “sentido”. Assim ocorre com os pensamentos e o conteúdo do sonho, este formado a partir de um trabalho e de uma elaboração que visa antes de tudo construir uma “[...] unidade, nexos e compreensibilidade de todo material da percepção ou do pensamento de que se apodera, e não hesita em fabricar em nexos incorretos, se, devido a circunstâncias especiais, não apreende o correto” (FREUD, 2012, p. 150). O interessante nessa compreensão de sistemas está justamente em pensar os sonhos, no caso, como construções que resguardam “[...] o conhecimento como se fossem biombo” (FREUD, 2012, p. 152). O relato onírico é um sistema de pensamento, uma forma em que a relação entre delírio e realidade parece ser um tanto mais evidenciada que as formas do pensamento de vigília, por vezes, quase totalmente encobertas.

Os problemas da ficção, no que dizem respeito à criação e à imitação, parecem não estar tão distantes dessas questões levantadas por Freud no contexto do animismo como um sistema de pensamento dos povos primitivos. A magia e a feitiçaria estão relacionadas enquanto técnicas com a própria arte, como bem destaca Freud:

A arte, que certamente não iniciou como *l'art pour l'art*, esteve originalmente a serviço de tendências que hoje se acham em grande parte extintas. Entre elas, podemos suspeitar, muitas eram intenções mágicas. (FREUD, 2012, p. 143)

O delírio e a realidade presentes na faceta dual de um sistema de pensamento parecem estar de alguma forma relacionados com a questão da criação e da imitação da ficção na medida em que em ambos os dualismos nos resta o problema de uma ideia de projeção que está atrelada

àquilo que projeta e, ao mesmo tempo, se distancia daquilo que a motivou. Essa relação entre psicanálise e literatura a partir de uma relação entre as questões da ficção e a compreensão dos sistemas psíquicos em Freud trata-se de uma questão que, apesar de extremamente obscura, parece trazer uma interessante reflexão sobre a *mimesis* e o desafio imposto às formas de pensamento. O presente trabalho, ao focar seus esforços na questão da posição do narrador na prosa modernista e suas relações com o relato onírico, apenas tangencia essa difícil questão apontada acima.

O discurso onírico é um produto peculiar da vida psíquica visto que evidencia uma forma singular regida por um eu descentrado. O sonho, regido pelo eu da censura e o eu do desejo, realiza uma composição peculiar na qual não se privilegia as relações da lógica de vigília, estas existentes em algumas parcelas do relato onírico. Trata-se, portanto, de entender essa forma, muitas vezes tida como descuidada, irracional ou incompleta, mesma pecha atribuída à prosa modernista, como outra forma de expressão. Essa outra forma de relato assentada em critérios outros, para além de uma composição predominantemente marcada pela postura do eu de vigília, eu constantemente vigiado, estaria relacionada com a forma da prosa modernista? Em que sentido se daria tal relação? A retórica dos sonhos se relaciona com a *retórica da ficção* modernista?

Essa seria a pergunta que rege a presente investigação e, que, para ser razoavelmente apalpada exige de nós uma inserção em determinado contexto da prosa modernista em que a psicanálise freudiana, em especial o próprio livro revolucionário da *Interpretação dos Sonhos*, esteja de alguma forma presente. Esse parece ser o caso da prosa modernista brasileira, em especial em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, como tentaremos demonstrar no próximo capítulo.

4 MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR: quase sonho, quase romance

*Eu estava dentro e fora, simultaneamente encantado e repellido pela inesgotável variedade da vida.
Narrador de O Grande Gatsby.*

Scott Fitzgerald

4.1 Tensão na prosa de ficção: a fórmula modernista na composição de “romances sonhos”

O modernismo sobre o qual estamos tentando abordar trata-se de um período histórico específico que é marcado principalmente pelas ideias do novo, do desconcertante e do perturbador. Difícil é caracterizar tal período, assim como compreendê-lo cronologicamente, no entanto talvez seja possível defender que o modernismo carrega consigo um forte sentido de ruptura com toda uma tradição, muitas vezes sendo entendido como um grande divisor de águas. Ainda que o fato de tomar o modernismo como divisor possa ser questionável, fato é que a ideia modernismo parece estar muito atrelada a determinadas visões “apocalípticas” e de “crise”. A versão de modernismo presente neste trabalho, pelo menos no que tange a uma compreensão da palavra e do ficcional, o entende como um fenômeno ainda atrelado a tradição. O modernismo pode ser pensado no sentido de ser um movimento que resgata e não, necessariamente, apenas levanta novas questões, ainda que haja uma determinada sensação historicista de que se experimenta algo totalmente singular; um novo que tanto significa algo grandioso como catastrófico.

Um traço importante do modernismo está no fato de que se fala de uma nova condição da mente humana, com uma concepção nova de consciência. Esse novo parece estar em oposição a um quadro anterior, a uma determinada referência de humano, matéria e real. Conforme Bradbury e McFarlane (1989) essa nova consciência humana engendra uma nova consciência artística, um novo acontecimento estético

[...]derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos lingüístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas (Bradbury e McFarlane, 1989, p. 19)

Há uma vontade de violação de um antigo, não especificamente num sentido de liberdade da arte, mas, como coloca Bradbury e McFarlane (1989), de uma necessidade, advinda da falência das concepções de realidade e cultura gerada pela arte oitocentista, de outros modos artísticos de criação ou mesmo de (des)criação. Esses novos modos artísticos não conduzem, todavia, a uma unificação de tendências modernistas. Há muito mais o fenômeno do artista

que pensa sobre o seu fazer artístico, na composição das mais variadas estéticas. A obra singular modernista tanto pode ser pensada como algo que está contra a tradição recebida, como também como um desdobramento lógico de um percurso, ainda que descontínuo, uma nova forma de se pensar o moderno, ou como bem nota Bradbury e McFarlane (1989), como um ponto de inflexão.

Bradbury e McFarlane (1989) demonstram que o modernismo é fenômeno comumente fixado no período pré e pós primeira guerra mundial, no entanto é difícil definir um quando ou um quem específico para o fenômeno. No caso da narrativa, conforme estes autores, observam-se nomes como Proust, Woolf, Kafka, Mann, Joyce desafiando aquilo que se entende como a grande forma narrativa da modernidade: o romance. Cada um desses autores podem ser situados em diferentes contextos do modernismo no mundo europeu, com trajetórias e ambições estéticas diferenciadas. No entanto, se for possível delinear algum ponto comum, este poderia ser a mescla de características modernas como o renascimento, o movimento romântico e o movimento naturalista, destruindo velhos modelos, mas, agora, ao que nos parece, sem reposição, permanecendo no nível do experimento.

Conforme Fischer (1990), o modernismo, se pensado de uma maneira geral no Ocidente, poderia ser considerado como um momento histórico de radicalização, de confronto com o moderno. O moderno, antes de significar aquilo que é novo em relação a um passado, significou a afirmação de valores burgueses desde a formação dos Estados Nacionais até a formação do Estado Burguês, com a derrubada dos valores cristãos e do poder institucional da igreja. Esse confronto que se instala na ideia de moderno também está na de modernismo, mas de uma maneira mais dilapidadora e diluidora, numa permanência no vazio enquanto estado e não necessariamente de um pessimismo ou confronto institucionalizador de uma estética, como se pode pensar no caso do movimento romântico.

McFarlane (1989) chega a falar num espírito modernista que pode ser caracterizado por uma tentativa de integração das ideias de análise, reflexão, imagem reproduzida com as de fuga, fantasia e imagem onírica; concepção mecanicista e concepção intuitiva do mundo. Há em torno do modernismo uma complexa tensão a que a mente deveria se submeter, de forma a aglutinar, fusionar coisas separadas e distintas a ponto de se tornarem uma única coisa em si mesma. Levantamos a hipótese de que é nesse sentido tensionado que é possível compreender a forma narrativa modernista, partindo-se do aprofundamento de uma categoria tão cara à prosa de ficção como o é o foco narrativo.

Observamos alhures um certo percurso na prosa moderna, a partir da forma romance, em que o dualismo cartesiano não deixa de ter alguma importância a determinadas

compreensões do foco narrativo. No entanto, no modernismo, as barreiras instituídas entre o homem observador e a o mundo observado estavam sendo progressivamente demolidas. Essa desconstrução, conforme McFarlane (1989), vislumbrou no estudo freudiano dos sonhos uma possibilidade de dar conta de uma profunda tensão entre real e irreal, razão e irracionalidade, lógica e fantasia.

Foi "provado" que a atividade onírica da psique, ao reunir e ordenar os elementos heterogêneos e desconexos próprios a ela, executava um tipo especial de coerência, uma nova "lógica". Embora só tivesse uma lembrança incerta e fragmentária dos sonhos, a eloqüência desse testemunho, mesmo tão imperfeito, foi tida como um modo de comunicação totalmente diverso. A incongruência e a incoerência aparentes do sonho foram, não obstante, reconhecidas como o meio psíquico de comunicação das coisas mais sutis e complexas, muitas vezes com uma economia e uma elegância admiráveis - coisas que a psique talvez nunca tivesse percebido de maneira consciente ou supraliminar. (Bradbury e McFarlane, 1989, p. 66)

Entender essa “ambivalência” se mostra como algo complexo. Afinal a noção de reconciliação dos opostos não é absolutamente nova, no entanto não podemos deixar de nos questionar se a leitura modernista, tanto no caso da literatura modernista como da psicanálise, traz uma fato novo para a questão. No que se refere ao foco narrativo é notável o fato de a preocupação central desta teoria, em focar agudamente os fenômenos, ter levado a um questionamento sobre essa redução do olhar ser uma fragmentação do mundo em pedaços de coisas isoladas e desconexas, entendendo este mundo apenas como coisas avulsas. A prosa modernista, ainda nomeada como romance por Malcom Bradbury e James McFarlane (1989), tem como preocupação lidar com essa tensão no âmbito de sua forma, a partir de certa consideração com as questões da representação de estados íntimos de consciência. Há uma crítica à superfície ordenada da vida e da realidade próprias de uma narrativa focada e certa da possibilidade de se construir uma superfície estável do real.

Fletcher e Bradbury (1989) explicam que o romance se estabeleceu como gênero a partir dos movimentos romântico, realista e naturalista, tendo um alcance extremamente profundo de suas ambições até o final do século XIX. A partir desse período inicia-se tal reflexão sobre essa forma que o romance começa a voltar-se para si próprio, com um intenso questionamento sobre a forma romance e sua técnica. Surge a partir de então uma nova preocupação de “[...] dar autoridade à tradicional matéria-prima de ficção – a realidade em si – dentro de uma ordem de palavras dotada de eficácia.” (Fletcher e Bradbury, 1989, p. 322). Essa preocupação com a forma e com a técnica reflete uma forte característica modernista que é o intenso investimento do escritor em especulações sobre o seu próprio ato de criação. Neste passo, destaca-se a natureza fictícia do romance que, ao narrar, mostra o mundo e cria um mundo pela palavra.

Há no modernismo o desenvolvimento de uma nova forma narrativa que oscila na fronteira da “[...] imitação das coisas exteriores a ela e uma arte que é uma elaboração internamente coerente” (Fletcher e Bradbury, 1989, p. 328). Nessa tensão dos limites da ficção, é recorrente no romance modernista, conforme Fletcher e Bradbury (1989), o tema do artista retratado. Isso perpassa por uma compreensão sobre o próprio ato da criação literária e os limites do ficcional. As principais obras de James Joyce²⁵ realizam tal empreendimento: *Retrato do artista quando jovem* (1916), *Ulisses*²⁶ (1922) e *Finnegans wake* (1939). Tais obras podem ser pensadas a partir dessa tensão da prosa modernista entre contar e mostrar. *Retrato* trata-se de uma espécie de memória ficcional e *Ulisses* seria um poema épico. Stephen Dedalus nos é apresentado em formas diferentes que manipulam a *palavra conflitante*. Enquanto no primeiro romance Dedalus nos é contado precariamente, nos limites do relato memorialístico, em *Ulisses* ele já está prestes a desaparecer em um mundo impessoal. Em *Finnegans Wake* é completamente dissolvido numa forma literária completamente estranha e obscura. Nestas obras “[...] o trivial e o cotidiano são mitologizados, e o homem contemporâneo atinge a estatura de um herói lendário; por tais meios, o romance ultrapassa a documentação autobiográfica e realista-naturalista que está presente em sua elaboração” (Fletcher e Bradbury, 1989, p. 331).

A partir de Joyce é possível perceber que o romance modernista joga com as relações da ficção e da realidade, de uma arte que cria a vida ou de uma arte que imita a vida a partir dos limites de um narrador “observador observado²⁷”. Hollington (1989) considera que o *Ulisses* de Joyce foi o romance que mais sustentou as principais ideias que perpassam por uma compreensão da narrativa modernista. Dentre tantas questões em torno da complexidade de *Ulisses*, Hollington (1989) destaca o vínculo entre uma problemática que nos interessa em relação à compreensão do foco narrativo: a relação entre a palavra e a coisa. Para o autor há uma ruptura desse vínculo, engendrando, ao que nos parece, a condição de uma *palavra*

²⁵Seguiremos no estudo desse importante escritor na compreensão das questões do romance modernista, devido a suposta relação entre a obra de James Joyce com a obra objeto deste trabalho, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, conforme trataremos mais a frente.

²⁶ Massaud Moisés (2006) explica que em fins do século XIX surgem novas vertentes do romance moderno como resultado de uma pretensão da forma romance, existente desde seu nascimento, de se aproximar cada vez mais da vida. Assim, à proporção que o romance buscou realizar sua ambição de se aproximar da vida foi perdendo seu terreno e identidade, instalando-se o caos narrativo. Para Moisés (2006), o *Ulisses* (1922) foi a obra que contribui decisivamente para a transformação do romance: “[...] procurando abranger a totalidade do mundo consciente e inconsciente, introduziu-lhe o relativismo em sua forma extrema, a ponto de anular a ideia preconcebida de tempo e espaço” (MOISÉS, 2006, p. 162)

²⁷ Fletcher e Bradbury (1989) usam essa expressão para falar de um romance modernista francês: *La bataille de Pharsale*, de Claude Simon.

conflitante e tensionada a partir do paradoxo de um mundo que pode ser ao mesmo tempo contado e mostrado.

Friedman (1989) acredita ser possível afirmar que tanto *Ulisses* como *Retrato do artista quando jovem* são obras marcadas pela experiência do simbolismo francês em sua grande preocupação com a forma e com a linguagem. Ainda que não adentremos na questão complexa das especificidades do simbolismo, vale citar que o *Ulisses* é obra que realiza seu percurso numa certa tensão entre o extremismo naturalista que culmina numa marca simbolista. Essa tensão, possível de ser pensada no modernismo europeu, ganha outros contornos no caso do modernismo brasileiro. No movimento vanguardista brasileiro, além de a visualização um academicismo ao qual se opor, não ter sido algo assim tão óbvio, no contexto de queda dos grandes impérios capitalistas europeus, o Brasil buscava uma via contrária, uma construção muito específica e relacionada com o momento histórico que se vivia: a de sua identidade e autonomia nacional. No entanto, essa tensão, que marca a obra Joyce, nos interessa na medida em que ela se relaciona com as marcas da “ambivalência” do sonho e, ainda, na medida em que essas marcas também podem ser identificadas no romance inaugural de Oswald de Andrade, que em muitos aspectos parece se relacionar com a obra de James Joyce.

Esteves (2013) chama a atenção para o fato de a obra de Joyce estar relacionada com o sonho, incorporando em sua própria linguagem as características do sonho. Conforme a autora, é em *Finnegans Wake*, uma obra noturna, que as características do sonho estão mais presentes. No entanto, conforme William York Tindall (1969 apud ESTEVES, 2013) Joyce trabalha com uma fórmula em suas obras de forma tal que as palavras são arranjadas, às vezes, considerando as vantagens de expressão do sonho, às vezes, da vigília, até o ponto de *Finnegans Wake* ser considerado um “livro sonho”, na construção de um mundo extremamente diverso do que se costuma fazer na vigília. A questão, conforme Esteves (2013), não será nem o livro se assemelhar com um sonho, nem o livro ser um sonho literalmente, para ela “[...] Joyce escreve como se sonha, que sua escrita tem uma estrutura que nos faz lembrar o modo como o sonhador, inconscientemente, trata as palavras: como coisas” (ESTEVES, 2013)

A partir de *Ulisses* a autora destaca que Joyce começa a realizar um trabalho com as palavras de forma que a incongruência apresentada na obra se assemelha com um sonho. Joyce realiza um jogo com as palavras em que, assim como no sonho, há tanto uma condensação de sentidos num mesmo vocábulo, como um deslocamento de sentidos que faz transmutar personagens, espaços, e deformar palavras para impedir determinadas associações

que estabelecem uma coerência indesejada. Esteves (2013) sugere que é em *Finnegans Wake* que podemos observar uma escrita que condensa e desloca sentidos sem um compromisso com o fazer sentido, assim como ocorre nos sonhos, que possui regras próprias, bem diferentes da gramática da vigília. As duas obras anteriores a *Finnegans Wake*, ainda que realizem tal procedimento, o realizaria mais próximo da lógica do chiste, que conforme Freud (1996) funciona com esquemas semelhantes aos do sonho, no entanto com um certo compromisso com o sentido, ainda que deslocado. O chiste é uma realização social, diferente dos sonhos que sempre visa uma realização de desejos do sonhador, não se comprometendo com o sentido ou a inteligibilidade.

Tal questão nos parece interessante para compreender a relação dos sonhos com *Memórias* já que se podem inferir influências das obras *Retrato do artista quando jovem* e, principalmente, *Ulisses*, conforme ratifica Haroldo de Campos (2004)²⁸. Este crítico levanta a hipótese de que a forma narrativa de *Memórias* está próxima das inovações proporcionadas por *Ulisses*, de James Joyce. O estilo telegráfico das *Memórias de Miramar* em muitos momentos se aproxima desse estilo atribuído ao *Ulisses* de cinematográfico que, numa extrema busca de realismo, acaba por recair no engodo da subjetividade, num processo de indefinição dos lugares de mundo e sujeito, no sentido que se vem debatendo neste trabalho, do questionamento de um sujeito centrado. Conforme iremos analisar mais detidamente, a prosa experimental de *Memórias* caminha com bastante dinâmica e flexibilidade pelos nomeados processos de fluxo de consciência e narrativa cinematográfica, numa relação entre o contar e o mostrar, das estratégias de ficção, completamente inovadora e que parece não estar distante dos processos manipulativos da palavra realizados pelo *trabalho dos sonhos*.

O próprio Oswald de Andrade (1972) levanta a importância do *Ulisses*, de James Joyce no contexto da prosa modernista. Em *Sobre o Romance*, texto num formato certamente irônico e, por isso, interessante e complexo, nos deparamos com uma espécie de diálogo entre dois críticos que tentam entender os rumos tomados pela forma romance na modernidade. Nesta conversa exaltada, a crise do romance moderno se converte em perspectiva de compreender novas possibilidades para a forma romance que não deixam de se relacionar com a psicanálise.

_Mas o que faz o romance é a criação. É a restituição da vida sofrida pelo romancista. O papel do inconsciente é enorme. Não há diferença entre essa restituição e a da poesia. *A Carta a um Jovem Poeta* de Rilke fica de pé. Quando a emoção se torna gesto, palavra... Converse com qualquer romancista de verdade e

²⁸ Para o autor, ainda que se possa estabelecer relações entre Joyce e Oswald é muito improvável que este tenha tomado conhecimento do *Ulisses* na data de sua publicação, em torno de 1922 na França, ainda que Oswald estivesse em Paris em 1923.

ele dirá a vocês que não se tomou parte consciente na elaboração de suas figuras... São uterinas. Sofreram uma laboriosa maturação interior onde a censura não interveio...

-Claro! Mas a cultura que não passa de censura é que dispõe da trama. Veja o debate do romance moderno como se tornou um debate cultural, um debate ideológico[...]

-Quando começa o romance moderno?[...]

-Joyce. Guarde a data de publicação do *Ulisses* (ANDRADE, 1972, p. 34)

O diálogo parece girar em torno da difícil compreensão de uma nova forma do romance. As questões principais residem em entender uma prosa, que não seja poesia?, mas que seja engendrada por uma palavra que cria algo que é uterino. Esta forma de linguagem apenas seria possível com um abandono da expressão consciente, passando-se a novas possibilidades de expressão não conduzidas pela censura. Esse novo é atribuído apenas a Joyce, pois entre modernistas franceses e alemães há apenas o término de uma civilização sem saber “[...] achar o caminho para o dia seguinte [...]” (ANDRADE, 1972, p. 36). James Joyce é apontado como um dos autores que consegue dar fim ao romance burguês, instituindo um marco anti-normativo na prosa. Em *Posição do Século*, Oswald de Andrade (1976) considera *Ulisses* de James Joyce o marco representativo do que se pode chamar de modernismo. “Na técnica do *Ulisses* naufragavam todas as velharias do romance de um século e com elas o próprio espírito desse século” (ANDRADE, 1976, p. 70). Oswald nota que neste autor vida e história de vida não se configuram como ordem direta, sendo uma deformação da cronologia de episódios sucessivos, conforme a estética da narrativa naturalista. Oswald considera que há um “recosimento” da língua em Joyce capaz de uma estruturação verbal nova na tradicional ordem direta.

A relação entre James Joyce e Oswald de Andrade é acentuada por Haroldo de Campos (2004) a partir do *Ulisses* e *Memórias*. A paródia, ou o pastiche, está presente no *Ulisses* na ideia de um périplo cotidiano em Dublin, assim como em *Memórias* há a escrita de uma jornada, no entanto, sem maiores consequências, já que o herói parece se reintegrar ao contexto burguês. *Memórias* ainda que se apresente bem diferente do grande monumento de Joyce, que leva Dedalus a uma grande jornada épica de um jogo com a palavra que nos conduz a um passado literário em que as mesmas questões da ficção parecem se impor, acaba por encerrar com uma consideração crítica da própria obra que ressalta um percurso similar: “O meu livro lembrou-lhe Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo” (ANDRADE, 2004, p. 161).

Haroldo de Campos (2004) defende que essas “palavras em liberdade” de ambas as obras parecem estar em relação, devido a uma influência comum do movimento futurista. Tanto Oswald de Andrade como James Joyce tiveram contatos concretos com as tendências

futuristas. Em Joyce, conforme Campos (2004), observa-se a fratura futurista desde *Retrato do artista quando jovem* com imagens construídas a partir de sentenças e cláusulas.

Ele fora acolhido no meio dum redemoinho e, amedrontado com tantos olhos que luziam e tantas botinas encoscoradas de barro, se inclinara para espiar ainda através de tantas pernas²⁹. Os camaradas estavam lutando e goelando, e enquanto isso davam pontapés, caneladas, deixando marcas uns nos outros. Depois as botinas amarelas de Jack Lawton tinham escapado com a bola, e todos aqueles calçados e pernas tinham saído a correr atrás dele. Também correu um pouco atrás deles, mas logo parou. Não valia a pena correr. Em breve todos voltariam para casa, em férias. (JOYCE, 2012, p. 12)

Em *Ulisses* há as coisas se reduzindo a palavras.

Enterro reles: coche e três carruagens. Dá no mesmo. Os leva-caixão, rédeas dourada, missa de réquiem, tiro de salva. Pompa da morte. Além da última carruagem um vendedor tinha sua carrocinha de bolos e frutas. Bolos jujubas são eles, pegajosos: bolos para os mortos. Canibiscoitos. Quem o comeu? Enlutados já de fora. (JOYCE, 1980, p. 120)

e, em *Finnegans Wake*³⁰ há vários elementos condensados numa só palavra.

Dos primeiros foi ele a portar armas e que nome: Aquoso Pinguço Serragigante! Seu elmo de putáltica, em verde, ostentava servulgatas, sextitantes; argênteo, um bode, persecutante, hórrido, cornudo. Trazia couraça de banda, ornada com arqueiros; hélio, d'outra parte. Empino um copo à saúde do adão que no serviço topo. Hohohoho, Mister Finn, o senhor será Mister Refinnado! Com' é dia de segunda e, oh!, eres vino! Finnda a dominga e, ah!, és vinagre! Hahahaha, Mister Funnéreo, o senhor será afundado! (JOYCE, 2013)

No caso de Oswald de Andrade, este poeta foi um dos responsáveis pela chegada dos ecos futuristas ao Brasil, em especial o futurismo italiano de Marinetti, conforme bem aponta Candido (2004) sobre uma das possíveis influências do estilo de Oswald, capaz de ajustar uma visão descontínua a uma composição descontínua. Na exaltação da velocidade, da psicologia do telégrafo sem fios, do poeta futurista, do automóvel e do aereoplano, Oswald lança a técnica cinematográfica em nosso romance, marcada pelo, conforme Haroldo de Campos (2004), simultaneísmo e a descontinuidade cênica que é uma constante na obra de Oswald de Andrade. Este ponto marca outra aproximação com o *Ulisses*, conforme Haroldo de Campos (2004), visto que esta obra é tida como cinematográfica por uma figura tão importante como Eisenstein.

Ainda que obra fragmentária e destruidora do próprio romance, *Memórias Sentimentais de João Miramar* não é acusado de ser um romance sem a verve poética que o gosto literário exige. Curiosamente, o poeta João Cabral considera que Oswald é “[...] sujeito

²⁹O quadro da visão infantil de pernas que inicia *Retrato de um artista quando jovem* também está presente no início de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, no entanto há certo destaque para as pernas das mulheres, conforme trataremos mais a frente.

³⁰A tradução aqui citada trata-se da realizada por Donald Schüler que parte de trechos traduzidos pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Na introdução está em destaque o caráter onírico da obra a partir da escolha do título *Finnicius Revém*, do francês rêve, sonho.

interessantíssimo e um poeta extraordinário, com obra menor e melhor que a de Mário de Andrade” (CABRAL, 1987 apud NEJAR, 2007, p. 200). No entanto, a contribuição de Oswald à prosa renovada de 22 foi por muito tempo esquecida em prol de certa exaltação à produção de Mário de Andrade, fazendo com que o próprio Oswald se sentisse só com relação ao reconhecimento de seu trabalho, conforme podemos observar em alguns registros da frustração do escritor em Campos (2004) e Nejar (2007). Em *Ponta de Lança* é possível visualizar alguns desabafos: “Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência [...]. Foi propositadamente esquecida a prosa renovada de 22, para a qual eu contribuí com a experiência de *Memórias Sentimentais de João Miramar*.” (grifo do autor) (ANDRADE, 1972, p. 31)

Oswald com seu *Memórias* é, contudo, quem inicia o processo de abertura na prosa brasileira a partir das influências dos movimentos de vanguarda europeu. É possível visualizar no romance de Oswald forte influência dos movimentos de vanguardistas, principalmente porque, no caso de Oswald, conforme Gonçalves (1922), o contato foi pessoal, em viagens feitas à Europa na juventude do escritor, algo que o poeta Mário de Andrade costumava ironizar, criticando a mesma tendência da artista Tarsila do Amaral, então mulher do poeta.

[...] fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga na certa. Desde já desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald e Sérgio para uma discussão formidável. Você foram a Paris como burgueses. Estão ‘épatés’. E se fizeram futuristas! Choro de inveja! Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras de Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível. Tarsila, volta pra dentro de ti mesma. Abandona Paris! (ANDRADE, 1923 apud CARVALHAL, 1970, p. 172-173)

Mário acusa seus colegas modernistas de dependentes da cultura europeia num contexto na qual se busca o próprio da brasilidade. No entanto, como enfatiza Carvalhal (1970), Mário de Andrade sem sair de casa foi um dos grandes mediadores das tendências das vanguardas europeias e o pensamento brasileiro. Oswald de Andrade também se insere na mesma ideia de mediador como afirma ainda em *Ponta de Lança*: “E não percebia você que nós também trazíamos nas nossas canções, por debaixo do *futurismo*, a dolência e a revolta da terra brasileira” (grifo do autor) (ANDRADE, 1972, p. 4). Ventura (2013) considera que, ainda que Oswald fosse engajado em todos os movimentos de vanguarda na Europa, há originalidade em suas obras no que se refere ao seu olhar e sua capacidade de interpretar a sua própria cultura a partir das categorias amplas da civilização ocidental. A prosa desmontada de *Memórias Sentimentais de João Miramar* ainda que marcada por influências, possui um

manejo com a palavra totalmente inovador e original. O próprio Mário de Andrade reconhece a proeza do amigo escritor.

O que mais caracteriza “Memórias” é esse apego exclusivo à expressão. Que não só abandona todos os preconceitos mas salta sobre todas as regras e as ignora. Sintoma de romantismo e da nossa época. Ha uns costrutores por aí, não nego. Cubistas, orfistas, não-sei-que-lá. Mas negar a estridentistas mexicanos, a expressionistas alemães, aos fauves da França, aos futuristas da Italia e Russia, multidão, negar-lhes o direito de representar a época actual, interrogativa e caótica, seria sobrepor-se vaidosamente à realidade contemporanea. Um dos fenomenos essenciais do presente é esse apego quasi doentio à expressão.(ANDRADE, 1924, p. 28-29).

Com esse comentário, Mário confirma as influências, inevitáveis ao contexto em que se vivia, mas também atesta essa abertura ao “novo” que o projeto estético da fase *heróica*, 1922-1930, irá proporcionar à prosa brasileira. Esse “novo” engendrado por um apego doentio à expressão, expressão entendida a partir de um conflito com a impressão, tem em *Memórias Sentimentais de João Miramar* um romance que é marco no que refere à introdução na prosa brasileira do caos na composição narrativa. Essa desordem no narrar, no entanto, não se configura como uma desordem pessimista e niilista, mas uma destruição que visava instituir um “novo”, ainda que um novo pouco palpável.

Memórias não possui um enredo complexo. Trata-se do discorrer da vida de João Miramar num contexto da urbanidade paulista. No entanto, este “romance” não trata daquela vida posta no papel para que tudo faça sentido, por isso não se pode caracterizar um enredo plenamente consolidado. Ele trata da vida, do mundo para além do papel, a vida em si mesma, não relatada como saber e experiência, mas como desconhecimento que retorna ao papel. A marca do texto de Oswald é o fragmento. Não há no texto ligações dos fatos sucessivos a fim de que eles ganhem um sentido de experiência de vida. Trata-se da própria movimentação da vida de Miramar ali posta no papel, mediante palavras muito próximas do ritmo lancinante e fragmentário da própria vida. Para isso, o texto narrativo se constrói a partir de uma intensa movimentação narrativa, na qual, mais uma vez, observa-se-á uma certa indefinição sobre quem narra, numa focalização que desliza sucessivamente e confusamente entre macro e micro cosmos. Essa narrativa que passeia pelos termos da prosa cinematográfica e do fluxo de consciência, realiza determinadas experimentações antinormativas, influenciadas pelos movimentos vanguardistas que permite à prosa brasileira iniciar um novo momento e, nesse sentido, *Memórias Sentimentais de João Miramar* é marco zero.

As inovações deste romance de Oswald de Andrade se relacionam com muitos processos técnicos inovadores das estéticas vanguardistas, principalmente o futurismo, conforme estamos argumentando com Haroldo de Campos (2004). No caso deste movimento, em seu *Manifesto Técnico* é possível observar a influência da palavra sem dono a que nos

referimos como processo de (des)focamento nas narrativas. “Deve-se usar o verbo no infinitivo, para que se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa ou imagina.” (MARINETTI, 1912 apud TELES, 1997, p. 95). O objetivo, diz Marinetti (1912, apud TELES, 1997) no Manifesto é destruir na literatura o “eu”, para isso, se impõe as palavras em liberdade, sem pontuação, sem adjetivos e advérbios que explicam a matéria, numa construção de analogias sucessivas com palavras essenciais que condensam tais analogias, na construção de um quadro de imagens de movimentos sucessivos. Marinetti (1912, apud TELES, 1997) atribuía ao cinematógrafo a possibilidade de engendrar um objeto que se divide e se recompõe sem a intervenção humana.

As palavras em liberdade própria do futurismo é algo que está presente na estética de Oswald de Andrade, como em sua ideia de ver com olhos livre no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (ANDRADE, 1997), e em *Memórias* quando se observa a construção de uma narrativa na qual as palavras perpassam por caminhos de profunda objetividade ao mesmo tempo de profunda subjetividade, sendo a construção de João Miramar obtida por um desmonte, uma fragmentação dessas esferas de dentro e fora que estão completamente diluídas na obra, ou como coloca Marinetti (apud Teles, 1997) na possibilidade de oferecer à matéria sentimentos humanos. As memórias de Miramar não são regidas por um narrador bem demarcado que institui um tempo, uma causa ou uma consequência numa lógica linear de uma vida. Suas memórias são fragmentos dispersos do que se vive(u) a partir de uma indefinição sobre quem narra. É nesse sentido que nos questionamos: em que medida a movimentação da narrativa da obra inaugural de Oswald de Andrade se aproxima de determinadas características do *trabalho dos sonhos*, assim como supostamente é possível pensar nas obras de James Joyce?

Haroldo de Campos (2010) tão bem observa a redução da palavra a coisa em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, atribuindo uma determinada característica cubista ao estilo Miramarino que muito nos interessa para compreender a tensão do foco narrativo da prosa modernista situado entre o contar e o mostrar. Campos (2010) atribui uma característica metonímica à *Memórias*, partindo do célebre texto de Jakobson (2008), *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*. Sabe-se que nesse texto, Jakobson entende a metonímia como uma capacidade linguística de efetuar operações de combinação e de formação de contexto, hierarquizando as unidades linguísticas e estabelecendo relações de contiguidade. É por isso que a prosa realista, para esse autor, estaria mais propensa à realizações metonímica que metafóricas, esta com suas operações de substituição, realizando operações de similaridade, mais relacionada com a poesia.

Para Jakobson (2008) a partir de operações metonímicas de contiguidade a prosa consegue criar um mundo completo e compreensível a partir de pequenas visões desse mundo que nos remetem a determinadas definições deste de espaço, de tempo, das pessoas e dos próprios planos de ação. “[...] a operação metonímica é o caminho adequado para as discriminações psicológicas ou para o mais sutil encadeamento do enredo, através da seleção e da ênfase dos caracteres e situações típicos” (CAMPOS, 2010, p. 105). Ocorre que para Haroldo de Campos (2010) o uso da metonímia em *Memórias* se dá numa enfocação do mundo de forma que a metonímia é privilegiada em si mesma, em suas composições sinedóquicas. O estilo cinematográfico dessa obra divisora de águas faz com que haja um grande desenvolvimento das técnicas de focalização narrativa, aumentando a variação do ângulo, da perspectiva e da distância do foco. Essa espécie de *zoom* extremamente manipulável deu a *Memórias* uma percepção do mundo similar à reflexão cubista, conforme Campos (2010), numa perspectiva da palavra icônica em relação ao mundo exterior, configurando um novo realismo, ou um realismo especial.

A violência das compressões e transnomações a que é submetida a linguagem, a ênfase que se dá aos detalhes, as novas relações de contigüidade que se engendram no contexto e que o engendram fazem com que uma informação trivial se transforme pelo aporte de originalidade, numa informação estética. (CAMPOS, 2010, p. 103)

A montagem realizada no estilo cinematográfico de *Memórias* consiste num selecionar de determinados fragmentos, detalhes do mundo, no entanto sem a ambição realista de compor um mundo plenamente conhecido. A enfocação desses macro e micro cosmos, oscilando facilmente pelos extremos da subjetividade e objetividade revela esse mundo fragmentado e irreconhecível, na qual apenas pode-se contar como um engodo. Em *Memórias* é visível essa tensão da focalização quando observamos a realização de uma narrativa que ao se querer icônica, mostrando o mundo em sua realidade, acaba por fundar a realidade do texto, ainda restrito aos limites da prosa, mas agora sendo entendido “[...] na realidade do texto como coisa de palavras” (CAMPOS, 2010, p. 105) Como se pode perceber os limites do mimético, da *palavra conflitante* da arte divide entre o criar e o imitar o mundo.

Memórias parece de fato trabalhar com uma *nova forma* que não deixa criar determinados efeitos do sonhar, numa perspectiva peculiar da compreensão da imaginação e da ficção em uma narrativa. Conforme Haroldo de Campos (2004) *Memórias* é

Imune ao psicologismo dos introspectivos abissais, afeta ao trato saudável e sólido das palavras, colada ao seu instrumento, ela, como rara outras em nós, faz perimir o conceito de romance, de novela ou de conto, diante de uma nova ideia de *texto*. (CAMPOS, 2004, p. 60)

Seria essa ideia nova de texto, marcada por uma operação diferenciada das relações entre a palavra e o mundo, que buscamos relacionar com uma nova forma de pensamento elucidada pelo estudo freudiano do trabalho dos sonhos. Poderia *Memórias Sentimentais de João Miramar* ser pensado como um “romance sonho”? Ou melhor, poderia *Memórias* ser entendido como um texto onírico, que executa fórmulas verbais próximas do efeito de sonhar³¹?

Conforme seguimos argumentando com Antonio Candido (2004), uma das grandes marcas de inovação de *Memórias Sentimentais de João Miramar* é a sua composição como uma narrativa cinematográfica, sendo supostamente uma técnica pioneira na prosa brasileira até então. Partindo da classificação de Norman Friedman (2002) diríamos que *Memórias* possui uma focalização *modo câmera*, estando a obra supostamente no extremo do artifício da ficção do mostrar, marcado por uma descontinuidade cênica. Os 163 fragmentos da obra de fato nos revelam pedaços da vida de Miramar como se uma câmera tivesse sido ligada e desligada diversas vezes indiscriminadamente. No entanto, essa câmera que manipula a “mostração” narrativa não efetua escolhas? O que é flagrado e a sucessão do que é flagrado não se constitui como uma escolha de alguém? Essas escolhas não se configuram afinal como uma manipulação do contar? Percebe-se que a oposição entre contar e mostrar não é algo perfeitamente discernível e perpassa por complicadas questões da ideia de narrativa, palavra e ficção conforme seguimos Tateando neste trabalho sobre a autenticidade na literatura, em especial quando se trata de literatura modernista. No caso de *Memórias* trata-se de obra, conforme Lopes (2013), guiada por um novo ponto de vista de “olhos livres” que permite a liberdade experimental de uma estética modernista.

Conforme Booth (1961), o artifício mais óbvio de um contador de história é o truque de ir abaixo da superfície da ação dando a conhecer a mente e o coração de um personagem a partir de um ponto de vista que pareça confiável. O artifício da narrativa é para Booth (1961) a capacidade de um autor narrar aquilo que ninguém na chamada vida real poderia saber. É assim que o narrador de uma história lança de um só golpe um conhecimento direto e autoritário sobre sua personagem, fornecendo informações que nem uma pessoa, por mais íntima que fosse, poderia fornecer de forma completamente confiável. Esse narrador age como um Deus, fornecendo informações íntimas sobre a personagem que devemos aceitar para seguir na compreensão da história. Esse artifício de autoridade está presente na maioria das narrativas. Desde Homero, nos deparamos com uma narrativa em que aquele que conta,

³¹ Eneida (2013) cita William York Tindal para falar que no caso de romances pensados como sonhos, trata-se na verdade de fórmulas verbais para o efeito de sonhar criado no romance.

ainda que esteja presente de maneira rara ou mesmo implícita, não deixa de revelar um saber profundo sobre aquilo que conta, indo além de um saber possível na vida real. Sabe quem é inocente, quem é culpado, tolo ou sábio de tal forma que nosso julgamento sobre esse saber parece estar sempre alinhado com o saber do narrador.

O resultado dessa condução direta é a construção de uma narrativa confiável, na qual sabemos o que podemos esperar e o que devemos sentir. Essa retórica autoritária e direta nunca desapareceu completamente da ficção conforme Booth (1961), mas quando se trata da ficção moderna o autor reconhece que há uma tentativa de renúncia dessa intervenção direta para deixar a própria história contar-se por si própria, não havendo supostamente alguém que guie o fio narrativo. Desde Flaubert e o movimento realista prevaleceu certa convenção de que os modos objetivos, impessoal e dramático de narrar seriam naturalmente superiores do que narrativas em que há a presença do julgamento daquele que conta.

A complexa questão em torno do foco narrativo acaba por se reduzida entre a conveniente distinção de que mostrar é artístico e contar não é artístico. Para Wayne Booth (1961) a ideia, o conceito de foco narrativo na compreensão da técnica ficcional deve ser visto de maneira mais complexa do que a simples defesa de que a verdadeira arte de ficção deve centrar seus esforços na técnica do mostrar. Uma narrativa pode manipular a *retórica da ficção* de forma tão elástica entre os extremos de contar e mostrar de forma a não estabelecer um modo supremo de narração, mas uma habilidade de ordenar várias formas de contar a serviço de várias formas de mostrar. Assim, a defesa de uma *retórica da ficção* que privilegia a objetividade/impessoalidade do relato lhe soa descabida, pois retirar os “comentários” da narrativa, as supostas formas de subjetividade explícita, não impede que a presença daquele que conta se imponha na forma do relato. Essa presença, para Wayne Booth (1961), sempre se faz presente na composição da movimentação narrativa que é feita a partir de determinadas escolhas daquele que conta: o autor implícito.

Booth (1961) repara que a intensa busca pelo “mostrar”, uma certa paixão pela neutralidade, pela verdade, surgida na literatura do século XIX, não consegue apagar completamente a figura daquele que conta. O artifício da narração permanece, por isso a questão da autenticidade em literatura ser algo tão complexo, conforme tentamos perceber com Bakhtin (2010). O jogo entre o mostrar e o contar da narrativa constituem a *retórica da ficção*, em especial da ficção modernista que, ao tencionar extremos, os põe em evidência. Se na epopeia é explícita a autoridade daquele que conta, nas ficções em que se busca retirar essa autoridade ainda há o autor implícito que sempre deixa sua marca na forma daquilo sobre a qual conta. O realismo tentou fugir a esse jogo ficcional criando uma ilusão de verdade

neutra, destituída do juízo do contador de histórias. Tudo que é “mostrado” serve para contar; mesmo numa narrativa cinematográfica há um *grande imagista*³² que comanda a lente do que se deve mostrar e como deve ser mostrado, estabelecendo assim um contar. Neste passo, a presença ou não de um narrador trata-se de uma das artimanhas do autor implícito. A questão da *retórica da ficção* está justamente na forma como o autor implícito constrói e desenvolve a narrativa de acordo com suas intenções. Para Wayne Booth (1961) a obra sincera é aquela em que as formas assumidas na construção da narrativa não contradizem as intenções do autor implícito: são as técnicas de expressão que tornam a história compreensível. Assim é que a *retórica da ficção* seria justamente a forma³³ que a narrativa assume para se tornar compreensível ou para construir um sentido realista.

Em Wayne Booth (1961) o autor implícito pode ou não dramatizar um narrador, tornando-o um nítido personagem que pode, inclusive, ser consciente de sua condição de narrador se distanciando dos elementos da narrativa (o autor implícito, o leitor implícito e as personagens). Em *Memórias*, ainda que obra cinematográfica, nos deparamos com esse artifício de uma forma, no entanto, ao que nos parece, bem surpreendente. Reforçando a grande *ironia dramática* da obra temos o prefácio de Machado Penumbra, uma figura fictícia que nos permite pensar na grande confusão composta na própria obra entre autor implícito e narrador, visto que não se configura em *Memórias* uma enorme distância entre estes na configuração de Miramar como *narrador protagonista*, conforme Friedman (2002), de uma obra cinematográfica.

O narrador João Miramar está em coincidência com a própria ideia de autor implícito, na medida em que o prefácio das *Memórias* é feito por alguém de seu círculo social. Assim é que Machado Penumbra, erudito do círculo pedante que cercava Miramar, prefacia a autobiografia do companheiro. No entanto sabemos que tanto João Miramar e Machado Penumbra são personagens da ficção. O interessante artifício é Penumbra prefaciando a obra, tratando da própria condição de tensão, de desconcerto de uma narrativa que apesar de quadro é memória e sentimental, “[...] por que negá-lo?” (ANDRADE, 2004, p. 71). Sabemos da relação de Penumbra com Miramar a partir das *Memórias* que revela uma ligação entre ambos; ambos são de fato contados: às vezes está claro que é João Miramar que se conta ao utilizar-se claramente da primeira pessoa, no entanto, há momentos em que Miramar

³² Sobre a instância narrativa na ficção cinematográfica conforme Gaudreault e Jost (2009)

³³ Essas formas, conforme Wayne Booth (1961) são as mais variadas possíveis e de difícil generalização, por isso classificações do foco narrativo são sempre consideradas pobres, ainda que dificilmente nos livremos destes termos classificatórios para pensar sistematicamente sobre uma obra de ficção.

simplesmente mostra-se como “[...] produto improvisado e portanto imprevisto e quiza chocante para muitos, de uma época insofismável de transição” (ANDRADE, 2004, p. 69).

Esse artifício de um Miramar contado que se mostra é fruto de um tempo caótico, nos diz Penumbra, e “[...] torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos [...] o estilo telegráfico e a metáfora lancinante” (ANDRADE, 2004, p. 70) na qual é possível sentir “a grande forma da frase” e a “volta ao material”. Estas duas últimas considerações de Penumbra são ditas pelo próprio Miramar, o narrador das *Memórias*. Surpreende-nos o fato de que um narrador/personagem de uma memória ficcional engendre um personagem também ficcional nas *Memórias de Miramar*, contada por Miramar: “Além de orador ilustre escritor Machado Penumbra que foi muitíssimo cumprimentado, conheci nessa noite o fino poeta Sr. Fíleas de muita cultura e convidei-os para casa porque tinham talento” (ANDRADE, 2004, p. 105) que seja ainda o prefaciador dessas memórias, que na verdade é uma obra de ficção. Esse artifício faz com que tanto João Miramar e Machado Penumbra sejam deslocados constantemente de suas posições de narrador e personagem, evidenciando a manipulação do autor implícito, o *grande imagista* da narrativa cinematográfica que é *Memórias*, e a condição de ficcionalidade de uma obra marcada por um realismo especial.

A prosa de *Memórias* composta neste caos narrativo é aquilo que com Wayne Booth (1961) poderíamos chamar de prosa não sincera ou confiável. Para este autor um narrador que é porta-voz do autor implícito consegue dar confiabilidade sobre aquilo que conta, tal como nas narrativas do realismo. Nas obras modernistas há uma tal confusão, numa polêmica deliberada contra noções convencionais da realidade e a favor da realidade superior oferecida pelo mundo do livro que o artifício da ficção se evidencia. Nessa construção do caos, há ainda a persuasão da ficção em questionar a própria condição fictícia com a saída e a entrada deliberada de um narrador dramatizado. A narrativa cinematográfica, de aspecto imagético, de Oswald de Andrade, que poderia querer-se como neutra, utiliza-se de uma grande *ironia dramática*, colocando em tensão os extremos da *retórica da ficção*.

Memórias manipula de tal forma a tensão ficcional do contar e mostrar, sendo possível assumir uma forma que se quer neutra, numa intensa “mostração”, mas satirizando essa busca do realismo, sendo uma obra em que as cenas de micro e macro cosmos evidenciam o artifício ficcional constante de uma obra que se quer como uma memória. Como bem coloca Schüller (2013) há na forma do Miramar uma “[...] participação, na sua objetividade formal, (que) está impregnada de conflitos em cada palavra.” (SCHÜLER, 2013,

p. 169). Em um trecho da obra, fragmento 141, *O Grande divorciador*, podemos observar claramente essa sátira.

Inventados inventário em maços de almagos.
E irmãos vinham apaziguar gotas derramadas de sangue em cabaret.
Um silêncio ecoou a aparição do súbito homem célebre teso como um taco moreno.
E foi minha vez de ouvir num romance naturalista o dossier dactilado de meus detalhados desvios. (ANDRADE, 2004, p. 145)

Miramar está diante de um processo de separação de seu suposto falido casamento. O que interessava para os autos era a verdade dos fatos, a materialidade das provas de sua conduta imoral que deu causa a separação, “[...] provas esmagadoras de seu leviano proceder.” (ANDRADE, 2004, p. 145). Esse conhecimento microscópico de suas aventuras extraconjugais só poderia tratar-se de um romance naturalista, bem preocupado com os detalhes mais sórdidos. Mas apesar de tudo é romance, é ficção e artifício e as tentativas de dramaticidade, como ocorre no fragmento 142, não passam de *Lenga-lenga*. É esta forma de tensionada de *Memórias* que supomos estar próxima da *retórica dos sonhos*.

Wayne Booth (1961) em determinado momento de sua obra cita um comentário crítico sobre o *Ulisses*, de James Joyce – obra não distante de nosso *Memórias* conforme já debatemos – que considera que a suposta ilusão de sonho criada por este escritor estará sempre perdida pela consciência que temos da presença daquele que borda o texto, o autor implícito que deixa marcas. No entanto nos questionamos: a vivência onírica em si mesma também não estaria sempre perdida na medida em que a própria consciência sobre o sonho apenas é possível com a composição de um relato, ainda que mental, já regido por uma instância que conta, observadora? O que ocorre é que ainda que James Joyce possa ser extremamente bem sucedido em mostrar o mundo a ponto de seus livros parecerem ser a própria vida, o fluxo de pensamentos posto na obra, tornando palavras em atos, ele o faz como artifício de ambiguidade, pondo em questão nos próprios termos da ficção as convenções de realidade na composição de uma narrativa estranha, confusa e fragmentada.

O relato onírico é também estranho e, ao que nos parece, também pouco confiável, já que quem conta geralmente não permanece confiante, certo de seu contar, ainda que esteja certo ao menos de que viveu determinadas experiências enquanto dormia, já que o sonho é de fato uma vivência, conforme Freud (2010b). No entanto a confiabilidade do relato não é algo que interessa ao *trabalho dos sonhos* que visa compor apenas uma forma que dê conta do conflito estabelecido entre o eu da vivência do desejo e o eu da censura onírica observadora. A principal característica do sonho é ele ser uma vivência, mas a vivência de uma experiência de forma regressiva que, ao ser relatada no acordar, tem de lidar novamente

com a progressão para consciência. Essa tensão que marca o denominado *trabalho dos sonhos* na composição do relato onírico nos parece não estar distante da movimentação narrativa de *Memórias* que também pode ser pensada como uma forma estranha, pouco confiável e que põe em tensão uma instância observadora e uma vivência observada.

4.2 Miramar na escuridão e penumbra? Sobre a retórica dos sonhos e da ficção em *Memórias Sentimentais*

Memórias Sentimentais de João Miramar possui uma epígrafe de um autor barroco que trata de uma fala escura e tem como prefaciador alguém cujo nome trata-se de Penumbra. Parece-nos um anúncio de que Miramar será composto a partir de uma memória cheia de (des)encantos, um “Jardim desencanto” (ANDRADE, 2004, p. 73) numa ideia de *Éden*, fragmento 2, vaga e sem mistério. Um mundo de sonhos às avessas? Vejamos então.

Émile Benveniste (2005) observa que Freud ao desvendar uma lógica particular dos sonhos lança luzes sobre um registro da expressão linguística específico e diferente que ele próprio buscou aproximações com outras formas de registro linguístico, dentre elas, supostas formas primitivas de linguagem. Benveniste (2005) observa que Freud (1970) acreditava que o discurso onírico, em sua forma marcada pela simultaneidade e em sua insensibilidade para contradição, poderia ser melhor compreendido se houvesse um conhecimento sobre uma linguagem “primitiva”³⁴. Ele realiza esse empreendimento, na busca pela língua primitiva, num texto em que resgata a língua primitiva egípcia nos estudos do filólogo Karl Abel em *A significação antitética das palavras primitivas*. Nesse texto, Freud (1970) dá ênfase ao fato de as palavras egípcias primitivas serem constituídas e entendidas apenas em seus contrários. Para Freud haveria estágios da linguagem, num caráter regressivo e arcaico, em que seria possível visualizar essa lógica imprimida na expressão dos sonhos.

[...] o curso da evolução linguística facilitou muito as coisas para o sonho, pois a linguagem tem sob seu comando toda uma gama de palavras que originalmente possuíam um significado pictórico e concreto, mas são hoje empregadas num sentido descolorido e abstrato. Tudo o que o sonho precisa fazer é imprimir a essas palavras seu significado anterior e pleno, ou recuar um pouco até uma fase anterior de seu desenvolvimento. (FREUD, 2010b, p. 232 e 233)

No entanto Benveniste (2005) bem destaca que a questão não é haver uma linguagem original ou arcaica em que

[...] certo objeto seria *denominado* como sendo ele próprio e ao mesmo tempo qualquer outro, e em que a relação *expressa* seria a relação de contradição

³⁴ A busca pelo primitivo em Freud, como ocorre no ensaio das palavras antitéticas, ou mesmo no, aqui citado, ensaio do *Totem Tabu*, ainda que possua certa característica cronológica, tem essa marca imediatamente perdida no próprio raciocínio freudiano que desfaz as relações cronológicas, numa perspectiva peculiar de atualização.

permanente – a relação não relacionante – em que tudo seria ele mesmo e outro que não ele – portanto nem ele mesmo nem outro. (grifo do autor) (BENVENISTE, 2005, p. 89 e 90)

Para Benveniste (2005) na verdade há certas formas de linguagem como a da poesia que podem se aparentar com o modo de estruturação do sonho. Ademais, numa correlação da lógica onírica com a lógica de outro funcionamento linguístico, a questão não seria se este funcionamento reproduz a aparência do sonho. A problemática está em entender que “[...] é o sonho que se reduz às categorias da língua, na medida em que o interpretamos em relação com situações atuais e mediante um jogo de equivalências que o submetem a uma verdadeira racionalização lingüística” (BENVENISTE, 2005, p. 90). Assim, se buscamos relacionar a lógica do discurso onírico com a lógica da prosa modernista, devemos ter isso em mente, para não cairmos na simples ideia de que um romance modernista, como o irreverente *Finnegans Wake* de James Joyce, seria literalmente como um sonho.

O ponto de correlação seria o conflito. Conforme debatemos, o *trabalho do sonho* tentar dar conta de solucionar temporariamente o conflito do eu censor e do eu do desejo, esse conflito nuclear do psiquismo humano que se expressa nas (de)formações do discurso onírico, na composição de uma *nova forma*. Esse conflito, conforme Benveniste (2005), que marca o discurso onírico possui relação com uma propriedade fundamental da linguagem e que Freud evidencia na diferenciação por ele promovida entre negação e recalque. Para Freud (2004), a negação é consciente e apenas pode ocorrer para anular algo que é enunciado, assim antes de negar deve-se admitir. O recalque é uma etapa anterior à negação na qual há uma prévia recusa da admissão. Benveniste (2005) percebe que o fator linguístico é fundamental nesse processo.

[...] a negação é de certo modo constitutiva do conteúdo negado e, portanto, da emergência desse conteúdo na consciência e da supressão do recalque [...] O que, então subsiste do recalque não é mais que uma repugnância em identificar-se com esse conteúdo, mas o sujeito não tem mais poder sobre a existência desse conteúdo. (BENVENISTE, 2005, p. 91).

Assim é que se evidencia que na linguagem algo corresponde àquilo que se enuncia. No início de *Memórias Sentimentais*, temos um primeiro fragmento, uma espécie de composição de uma cena atual, no entanto, contada por Miramar como uma lembrança do desencanto, já estabelecendo um jogo de contraste como semelhança: Miramar é conduzido para um lugar sagrado, o oratório, por sua mãe para rezar de *mãos grudadas*:

O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.
Vacilava o morrão do azeite bojudado em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.

-Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até em baixo. Para que pernas nas mulheres, amém. (ANDRADE, 2004, p. 73)

Neste fragmento cênico já nos deparamos com um simultaneísmo de ideias não marcados por contradições próprias do fluxo de um *pensieroso*, numa onisciência seletiva, conforme Friedman (2002), que se conta num momento de infância: mãe é Maria que é mulher com pernas. Profano e sagrado se misturam, ainda que com alguma tensão sobre as pernas das mulheres, às vezes presente, às vezes ausente. “As pernas das mulheres” estabelece um jogo simbólico peculiar que parece não estar distante do funcionamento simbólico do sonho com intenso deslocamento de sentido, marcado por um conflito: as mulheres não têm pernas/para que pernas nas mulheres, a palavra da coisa que a torna presente.

Benveniste (2005) esclarece que há uma teoria do símbolo própria da psicanálise, uma verdadeira retórica do inconsciente como coloca o autor. A questão aqui é entender, conforme Benveniste (2005), que o símbolo refere-se à forma que o homem realiza a aquisição do mundo, esse mundo apreendido em sua experiência e sua realidade se refere aos diferentes modos, sistemas que o homem tem de tornar-se senhor desse mundo. Freud descobriu, assim, um simbolismo próprio do inconsciente, com características específicas que podem ser encontradas no sonho, mas também em outros registros de expressão.

Memórias sentimentais já inicia com um relato cênico peculiar com um manejo da palavra na composição da narrativa próximo do *trabalho do sonho*. Os quatro primeiros fragmentos poderiam funcionar como um início de um romance memorialístico de Miramar. Há cenas da infância que demonstram uma tensa relação da criança com os pais, um *Jardim de desencanto*. Se com a mãe há a questão das pernas, o pai é visto no momento de sua morte: “No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai” (ANDRADE, 2004, p. 74)

A voz preta trata-se de uma sinestesia que nos remete à condição pictórica do sonho levada ao manejo da representabilidade. A narrativa imagética de *Memórias* tenta lidar com uma ruptura da sucessão que marca a composição do enredo encadeado num romance. O desencanto trata-se de um juízo daquele que conta, ainda que por cenas, uma lembrança. Mas essa lembrança é algo que permanece atual, trata-se de uma revivescência permitida pelo relato cênico que põe em causa relações temporais. O fragmento 4 tem sua forma composta nessa tensão do contar e mostrar.

O circo era um balão aceso com música e pastéis na entrada.
E funâmbulos cavalos palhaços desfiaram desarticulações risadas para meu trono de pau com gente ao redor.

Gostei muito da terra Goiabada e tive inveja da vontade de ter sido roubado pelos ciganos. (ANDRADE, 2004, p. 74)

Esse fragmento, que nos parece tão estranho e lacunoso como seria um relato onírico, parece ser composto em habilidoso manejo de uma vivência que se conta. *Tive inveja da vontade* parece tratar-se de um eu cindido que viveu/vive uma vontade, um desejo; marca de uma lembrança sempre conhecida pela (re)atualização de uma cena que se desconhece.

Schüler (2013) faz um interessante comentário sobre o fragmento 4. A presença do circo evoca uma série de sentidos condensados nessa palavra para além das imagens do balão, da música e do pastel. O circo seria o lugar de realização de desejos, já que a própria configuração do espetáculo circense, movido por uma intensa interação com o público, rompe a relação representação-vida, sendo a vinda do circo um grande acontecimento na própria vida das pessoas.

O menino, sentado na arquibancada de madeira procedia como se o espetáculo tivesse sido montado só pra ele. O reizinho, criado pela fantasia parental, entrona-se no centro do circo e do universo. Na retina crítica do olhar adulto, desmistificador, restam estes repentinos paradisíacos. (SCHÜLER, 2013, p. 167)

O eu cindido que narra encontraria na imagem do circo e no desejo supostamente infantil de fugir com sua trupe a possibilidade de reviver outros desejos antigos e desconhecidos, assim como ocorreria na reatualização do desejo na representabilidade onírica.

Para os interesses desse trabalho cabe-nos questionar e pensar sobre o funcionamento dessa retórica dos sonhos e como ela, ou se ela, se aproxima dos mecanismos de funcionamento da ficção modernista apresentada em *Memórias*. O que já parece estar em evidência, como possibilidade de relação, e que nos será basilar para estabelecer esse diálogo/confronto entre essas duas retóricas é o conflito estabelecido na expressão como solução. Há uma tensão na composição de uma *nova forma* que parece marcar tanto a forma do discurso onírico como a forma da narrativa modernista de Miramar, compondo relatos estranhos e desconcertantes. Para melhor entender essas características de expressão como verbalização propriamente, não nos parece dispensável recorrermos ao estudo de Freud (1996) sobre os chistes, já que conforme Freud há algo nos sonhos que se parece com a estrutura do chiste.

4.2.1 A via dos chistes na relação dos sonhos e *Memórias*

Há uma certa elaboração do chiste próxima da elaboração onírica que Freud (1996) considera próxima por serem ambas um processo com fontes inconscientes. A elaboração nos dois processos visa lidar com um conflito de expressão do inconsciente, numa via de representação consciente, como forma assentada no não sentido que se destina a

atender aos objetivos da representação. A tarefa do sonho é principalmente superar a inibição da censura onírica, compondo um material que geralmente confronta a vida mental desperta por ser estranho e incompreensível. O chiste também se trata de um arranjo assentado no sentido do não-sentido, com um significado escondido, desconcertante que pode ser esclarecido, mas que gera um prazer cômico.

Freud (1996) está interessado propriamente em entender como um determinado processo linguístico é capaz de proporcionar prazer e fazer rir, no caso do chiste. A questão da comicidade não é própria dos sonhos, mas do chiste em sua condição de sociabilidade. Ainda que o lúdico não seja absolutamente alvo de nossas preocupações neste trabalho não podemos deixar de apontar que a comicidade advinda da técnica de expressão linguística, a seleção do material verbal que gera prazer no chiste, nos parece não muito distante da *ironia dramática* da prosa modernista, em especial quando se trata de Oswald de Andrade. No entanto, não nos concentraremos propriamente em entender este aspecto ainda que em *Memórias* pulule a ironia e o sarcasmo bem próprios do fazer rir, o *juízo lúdico*. O que nos interessa será mais propriamente a técnica do chiste que contém processos similares aos do sonho, nos permitindo pensar mais de perto o funcionamento deste com relação à palavra.

Conforme Freud (1996), o sonho é conhecido a partir de uma lembrança fragmentária que ocorre depois do despertar. Tais lembranças são principalmente impressões visuais que simulam uma experiência e à qual se misturam a processos de pensamento, o saber do sonho, e expressões de afeto. Essa recordação trata-se do conteúdo manifesto dos sonhos que é frequentemente estranho, confuso. Apesar de estranho, o sonho pode ser tomado como inteligível, pois se trata de uma transcrição mutilada e alterada de estruturas psíquicas racionais, os pensamentos oníricos latentes. Estes são transformados a partir da elaboração onírica para se converterem no sonho manifesto. Assim o conteúdo estranho e surpreendente do sonho é resultado de uma elaboração. A elaboração onírica submete o material dos pensamentos à mais estranhas das revisões.

A primeira dessas revisões que destacamos refere-se à regressão ocorrida nos sonhos com representações alucinatórias de vivências, sendo o conteúdo manifesto de caráter pictórico, formando um “quadro onírico”. Esse quadro, que é próprio do sonho, se aproxima das condições cênicas engendradas pela ficção modernista como resultado de uma nova concepção realista. A vivência, própria do conteúdo do sonho, está claramente presente em *Memórias* em sua composição como uma narrativa cinematográfica, extremamente ligada ao mostrar a partir da multiplicidade de quadros narrativos. A ideia de memórias na obra de Oswald parece estar ligada a um resgate de vivências que são constantemente reatualizadas

como vivência. Os fragmentos 1 até o 27 parecem marcar uma certa vivência infantil e juvenil de Miramar, no entanto a estratégia desse período narrativo se dá tanto pela manipulação de um quadro, uma cena que é mostrada de um certo momento que Miramar viveu e, agora conta, a partir da estratégia da (re)vivescência daquilo que se vive. Relevante é neste ponto o aparecimento de Madô em *Bolacha Maria*, fragmento 9.

Passava os dias na sala violeta de Monsieur Violet. Ele nunca abria a janela da rua mas eram quatro horas por causa de uma escola da vizinhança que os meninos passavam conversando e jogando tostão e bolinha. Lá dentro uma máquina de costura saía da gare. Amanhecia na saleta abandonada pelo mestre. Era Madô de meias baixas saias curtas e pela mão vacilante nos palmitos o último rebento dos Violet. Ficava sorrindo pesquisando meus livros desenhos mapas do secreto Mundo. (ANDRADE, 2004, p. 76)

O uso do imperfeito nesse fragmento marca uma indefinição tanto temporal como de quem fala, provocando uma enorme sensação de cena, de registro de uma vivência. O aspecto pictórico da sala violeta do senhor *Violet* está carregado do artifício da cena próprio de um sonho. Na cena sabe-se que o tempo é presente, *eram quatro horas*, devido a uma recordação: quando os meninos passavam pela janela sempre eram quatro horas. Nessa perspectiva, o tempo para na cena ao condensar ideias de presente e passado. Nessa lembrança cênica está Madô, um sorriso com meias baixas e saias curtas. O que resta da ideia de Madô são apenas pedaços de imagens atrelados a sentimentos. A figura de Madô em *Memórias* parece marcar essa caráter de cena como reatualização, numa ruptura de certa linearidade que a obra ainda conserva, mesmo que precariamente. No fragmento 10 sabemos que há uma vontade negada com relação a Madô: “Não disse nada do queria dizer a Madô” (ANDRADE, 2004, p. 77).

Essa *Madô do começo* é sempre presença. O desejo sufocado se reatualiza em nova forma no fragmento 37

Era filha puberdade do dono o restaurante de olhos azuis.
As pátrias longínquas cresciam no inverno da sala com legumes tardios. E o escuro da escada subia quedas ao sétimo andar.
Sonhamos um livro de viagens. (ANDRADE, 2004, p. 89)

Observa-se, assim, que essa técnica cênica permite a composição de uma narrativa imagética em que há uma regressão não marcada por uma diferença temporal. No sonho manifesto, como resultado dessa regressão peculiar, todas as relações internas lógicas entre os pensamentos latentes são perdidas. O conteúdo dos sonhos é assim marcado por uma simultaneísmo de ideias não conectadas que está próximo do movimento narrativo cênico de *Memórias*. Este é marcado por uma sobreposição de quadros que trazem informações sobre Miramar mais ou menos soltas, e que cria uma certa sensação de estranhamento, algo familiar

que retorna como desconhecimento, efetuado na prosa modernista, conforme Lodge (2011) por processos de distorção e deslocamento que provocam uma nova ideia de “originalidade”. A “origem” de Miramar trata-se de um passado que é presente. Fazendo-se marmanjo já parece tornar-se certo disso: “No silêncio do tic tac da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza” (ANDRADE, 2004, p. 76)

A segunda parte da revisão proporcionada pela elaboração onírica, que não consiste propriamente na restituição de imagens sensoriais próprias da regressão, trata-se justamente da parte que, conforme Freud (1996), se relaciona com a elaboração dos chistes, os processos de condensação e deslocamento que podem ser mais ricamente compreendidos com as observações freudianas das mais diversas técnicas do chiste. Privilegiar um raciocínio pela via do chiste se dá por uma grande preocupação empreendida por Freud pelo funcionamento do discurso do chiste, conforme Todorov (2013), e que pode nos permitir compreender mais claramente o funcionamento do discurso do sonho.

Esta faceta da elaboração onírica é de suma importância para compreender o sonho como uma forma que busca ser uma solução, ainda que temporária, de um conflito. A faceta imagética, pictórica do sonho refere-se ao aspecto de vivência alucinatória de um desejo inconsciente, moção própria do sonho. O pensamento inconsciente, conforme fala Freud em vários de seus trabalhos, não é marcado por um processo que se assemelhe ao julgamento. O que há no inconsciente é a repressão e esta se relaciona à questão trabalhada por Freud (2010b) da compreensão da censura onírica. A repressão “[...] pode, sem dúvida, ser corretamente descrita como estágio intermediário entre um reflexo defensivo e um julgamento condenador.” (FREUD, 1996, p. 165). A ideia de repressão em oposição à ideia de negação, conforme pensado com Benveniste (2005), nos auxilia a pensar o sonho como uma forma de expressão/representação peculiar, uma simbólica singular que pode ser aproximada das formas ficcionais das narrativas modernistas. Os processos de condensação e deslocamento são um manejo, um trabalho de uma forma representativa que tenta dar conta de um conflito da vivência de um desejo inconsciente e uma instância censora, julgadora. O resultado disso é que no conteúdo dos sonhos não há nada que permita decidir à primeira vista que um elemento que admite um contrário está presente como um positivo ou um negativo, há apenas um único julgamento “[...] isto é *nonsense*” (FREUD, 1996, p. 165)

Essa ausência quase total de julgamento é própria de uma artimanha ficcional que buscava livrar-se de um realismo de *avaliação*. A *retórica da ficção* modernista se engendrou nessa perspectiva, evidenciando o insolúvel conflito de uma forma ficcional que sempre se estabelece numa tensão entre o contar e o mostrar, ainda que o contar esteja presente num

juízo único de que se trata de um total não sentido. No caso de *Memórias* é interessante observar que a força de sua ruptura, conforme Antonio Candido (2004), se dá pelo sarcasmo e pela ironia, o que evidencia a presença, ainda que implícita, de um juízo daquele que conta, presente necessariamente numa narrativa, ainda que esta se queira puramente imagética. Este não parece ser propriamente o caso de *Memórias*. Além de se valer em seu prefácio de uma espécie de *autor intrometido*, na nomenclatura de Lodge (2011), que põe uma personagem como prefaciador, Machado Penumbra, o faz num tom bem irônico ao expor deliberadamente os seus mecanismos de construto ficcional, numa clara crítica à autoridade e onisciência divina que dão à narrativa uma certa calma ficcional, a *calmaria descrita por Homero*, título do fragmento 53.

Alguns fragmentos evidenciam esse Miramar que não apenas se mostra, mas se conta, ainda que se valendo de uma simultaneidade caótica de fragmentos que não constituem um todo de um alinhavar narrativo coerente. O artifício do estranhamento, no entanto, permanece na técnica ficcional com a inferência de um juízo daquele que narra como em *Por exemplo*, fragmento 17.

José Chelinini punha rabos-levas em minhas teorias maternas.
Era um perdido, mas comprava aos quilos a apologética dos colegas. Filho de cereais varejos, tinluntavam moedas no tonel dos bolsos e minguaos brotos de aristocracias tinham-lhe seráficos silêncios para cacholetas aporreantes. O Pitta, primeiro da classe, fonava-lhe as lições de latim e de inglês.
E à saída juntavam-se narizes pernaltas com livros face à carrocinha metálica esperando-o no beco de sorvetes. (ANDRADE, 2004, p. 80)

Nesse fragmento há um relato em que, claramente, Miramar traça um retrato sarcástico de seu amigo de juventude, em torno da figura de José Chelinini, um rico jovem filho da aristocracia latifundiária no Brasil. Na primeira parte há um claro juízo, *era um perdido*. O retrato de um amigo bajulado, devido a sua esplêndida condição financeira é-nos apresentado claramente. Na última frase do excerto há uma movimentação narrativa mais imagética, portanto, bem cênica, de narizes e livros se dirigindo ao beco do sorvete. Essa cena não deixa de revelar, ainda que implicitamente, mais uma crítica da cínica relação de interesse dos jovens com José Chelinini. O que ocorre nessa última frase, que a diferencia das demais do fragmento 17, é que nela há certo artifício que tensiona o mostrar como forma de contar.

Esse artifício em *Memórias*, ainda que não seja totalizante, é de alguma forma predominante. Esses trechos compostos pelos mais diversos artifícios são, ao nosso ver, os mais próximos da lógica dos sonhos. Neles o eu sólido de Miramar se esvai e não mais identificamos claramente sua voz autoritária de eu narrador em primeira pessoa. Considerando, assim, que a condensação e o deslocamento se mostram como técnicas que

visam solucionar um conflito numa forma de expressão na qual diferentes vozes pretendem se fazer ouvir, como ocorre no sonho e no chiste, podemos tentar também relacionar os sonhos com a forma tensionada da prosa modernista a partir de uma observação da presença desses processos em *Memórias*.

A compreensão da condensação e do deslocamento consiste propriamente na própria compreensão de uma possível retórica do sonho, do artifício, do *trabalho do sonho* na composição de sua forma. Compreender esses processos como próximos dos processos da *retórica da ficção* é algo de fato complexo e que será feito por nós de forma incipiente, como forma de demonstrar essa possibilidade de relação entre literatura e psicanálise, ainda que, *in casu*, os processos de condensação e deslocamento ainda tenham certa compreensão volátil neste trabalho. No entanto esperamos, ao menos, demonstrar que esse processo de conflito presente no sonho e na prosa modernista constituem uma *nova forma*, uma forma singular, distante das formas convencionais a que o nosso pensamento está costumeiramente associado.

Conforme já expusemos, no decorrer da elaboração onírica há uma grande compressão dos pensamentos oníricos no conteúdo dos sonhos, algo a que Freud denomina de condensação e que justificaria o aspecto tão diminuto do relato onírico. Na técnica dos chistes Freud (1996) observa alguns notórios procedimentos resultantes do processo de condensação e que nos servem para pensar alguns procedimentos de *Memórias*. O primeiro deles e o mais óbvio é a brevidade, que é uma característica própria do relato onírico. Poderíamos simplesmente afirmar que *Memórias* é um “romance” breve, constituído por fragmentos mais breves ainda que se reúnem a partir de uma descontinuidade cênica, uma colagem de cenas, numa espécie de montagem construtora de uma narrativa caótica que pouco está preocupada em explicar Miramar. Miramar é simplesmente mostrado por breves lapsos cênicos, sem um constructo explicativo. Ainda que estas características nos remetam às características do sonho, elas por si só ainda não nos remetem à condensação onírica propriamente.

Num fragmento tão breve como o 75, *Natal*, poderíamos nos perguntar em que sentido haveria uma condensação, conforme a explicação freudiana. “Minha sogra ficou avó” (ANDRADE, 2004, p. 109). Nesta frase tão curta há uma série de ideias que de fato podem ser evocadas, mas a principal e predominantemente delas é a de que nosso protagonista, nesse fragmento, nos conta do momento em que teve seu primeiro filho, na época das festas natalinas. Ainda que haja um artifício de brevidade esse fragmento não se aproxima tão profundamente, ao nosso ver, da brevidade estranha e enigmática própria dos sonhos. Vejamos um exemplo curioso de relato onírico do próprio Freud.

I... Meu amigo R. era meu tio. – Eu tinha por ele um grande sentimento de afeição.

II. Vi seu rosto diante de mim, um tanto modificado. Era como se tivesse sido repuxado no sentido do comprimento. Uma barba amarela que o circundava destacava-se de uma maneira especialmente nítida (FREUD, 2010b, p. 84)

Nesse relato é notório a tentativa de descrever as sensações e imagens oníricas confusas como algo inteligível, e a distorção se apresenta como algo necessário nesse processo, produzindo um relato deveras peculiar e mesmo absurdo. Da imagem do amigo/tio com rosto comprido e barba amarela carregada de grande afeição, Freud (2010b) realiza uma extensa interpretação que culmina na conclusão de que esse sonho seria uma expressão distorcida de um desejo. Esse pequeno registro guarda assim um volume grande de pensamentos oníricos, sendo uma forma distorcida que tenta dar conta dessa compressão. Freud (2010b) explica que na vida social apenas pode haver distorção quando há duas pessoas, uma das quais possui certo grau de poder que a segunda é obrigada a levar em consideração. Assim, a segunda pessoa distorce os seus atos psíquicos, dissimula. Freud fornece o exemplo do autor político e seus mecanismos de retórica.

[...] autor político (que) tem verdades desagradáveis a dizer aos que estão no poder. Se as apresentar sem disfarces, as autoridades reprimirão suas palavras – depois de proferidas, no caso de um pronunciamento oral, mas de antemão, caso ele pretenda fazê-lo num texto impresso. O escritor tem de estar precavido contra a censura e, por causa dela, precisa atenuar e distorcer a expressão de sua opinião. Conforme o rigor e a sensibilidade da censura, ele se vê compelido a simplesmente abster-se de certas formas de ataque ou falar por meio de alusões em vez de referências diretas, ou tem que ocultar seu pronunciamento objetável sob algum disfarce aparentemente inocente [...]. Quanto mais rigorosa a censura, mais amplo será o disfarce e mais engenhoso também será o meio empregado para pôr o leitor no rastro do verdadeiro sentido (FREUD, 2010b, p. 87)

Para tornar mais claro esse processo de distorção na forma dos sonhos Freud (2010b) utiliza-se da compreensão da retórica dos políticos, tendo como principal referência a ideia de uma censura que estabelece o conflito deturpador. Nesse sentido ele conclui

O fato de os fenômenos da censura e da distorção onírica corresponderem uns aos outros nos mínimos detalhes justifica nossa pressuposição de que sejam similarmente determinados. Podemos, portanto, supor que os sonhos recebem sua forma em cada ser humano mediante a ação de duas forças psíquicas e que uma dessas forças constrói o desejo que é expresso pelo sonho, enquanto a outra exerce uma censura sobre esse desejo onírico e, pelo emprego dessa censura, acarreta forçosamente uma distorção na expressão do desejo. (FREUD, 2010b, p. 87-88)

Partindo dessa ideia de conflito do eu que fala no sonho é que buscamos aproximar a composição da forma onírica com a tensão na prosa modernista entre o mostrar e contar que estabelece uma dúvida sobre quem fala. Algumas formas dessa estranha brevidade em *Memórias* estariam mais próximas dessa característica dos sonhos: “Um inglês velho dormia de boca aberta como uma boca enegrecida de túnel sob óculos civilizados” (ANDRADE, 2004, p. 91) ou “O cachorro deitado tinha duas caras com uma de esfinge e

cabelos de bebês” (ANDRADE, 2004, p. 95). Desses exemplos podemos visualizar mais claramente essa forma que além de breve é estranha e enigmática como os sonhos. Freud (2010b) explica que a aparência fantástica do sonho advém da composição de elementos que nunca poderiam ter sido objetos de percepção.

Para entender melhor, no entanto, a condensação como processo da retórica dos sonhos que pode estar presente em *Memórias*, passemos à compreensão de outra de sua característica que se refere à formação de um substituto, um elemento nodal que corresponde à junção de outros vários. Nos chistes Freud (1996) observa esse processo a partir do uso múltiplo da mesma palavra ocasionando o duplo sentido, jogo de palavras como forma de unificação de sentidos e até mesmo em processos de similaridade fônica que permitem um processo de condensação de ideias. Todorov (2013) fala desse processo como uma densidade simbólica advindas dos processos de sobredeterminação e de conversão, entendidos como simultaneidade e sucessão de sentidos, havendo um transbordamento de significados.

Após os interessantes fragmentos que tentam mostrar diversos lapsos da viagem de Miramar a Europa, numa forma em que seja possível contar a rica quantidade de impressões vividas nesse período, nos deparamos com fragmentos em que observamos o relacionamento de Miramar com uma mulher, resultando numa ligação matrimonial. Os fragmentos são poucos, as cenas restritas, mas cada uma delas nos conta sobre o processo de encanto e desencanto sucessivos e paralelos que marca vigorosamente a vida de Miramar. No fragmento 60 temos *Namoro*, no 62 *Comprometimento*, e no 63 *Idiotismos*. Os títulos desses sucessivos fragmentos já nos remetem à presença de ideias que vão do desejo à frustração do desejo, expectativas e idealização frustradas e reconquistadas, num processo de vida que é longo, mas que é comprimido significativamente nesses fragmentos.

Vinham motivos como gafanhotos para eu Célia comermos amoras em moitas de bocas (ANDRADE, 2004, p. 100)

A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens. (ANDRADE, 2004, p. 100)

Um crayon de um arquiteto de Paris que tínhamos visto antes do casamento dera-nos a inveja desesperada de uma calma existência a dois, com pijama e abat-jours, sob a guarda dos antigos deuses do home. [...] E prosseguiríamos por hotéis e hotéis, olhos nos olhos etc (ANDRADE, 2004, p. 101)

O *crayon*, lápis, escrito em francês, é uma palavra que guarda já a ideia de uma trajetória de um casal marcada por muitas idealizações, desde o saboroso e idílico namoro, ao casamento em que uma sombra se instala perante uma antiga luminosidade constante. Essa trajetória idealizada em Paris já era, então, antes mesmo de se concretizar e ser sonhada como possível, tida como algo impossível e que não iria se concretizar. Desta forma, a partir do vocábulo *crayon* mesmo que não prossigamos com a leitura do *Miramar* já parecemos saber que Célia e

Miramar são um casal fadados a uma certa dificuldade em manejar certas constâncias e determinismos, que marcará um outro tipo de trajetória que não a do tipo inteligível e compreensível, mas sim a do tipo marcada por *Idiotismos*.

A condensação pode ser vista também em outros artifícios de *Memórias*, como por exemplo, os diversos fragmentos em que nos deparamos literalmente com uma carta ou um cartão postal. A presença desse tipo de fragmento que guarda um registro de um determinado traço de realidade não deixa de carregar uma série de julgamentos quando manipulados no constructo de um relato³⁵. Interessante é nesse sentido o fragmento 68, *Ressurreição de Pantico*.

Querido primo
 Há tempo que não te vejo e tu nem me escreves!
 Aqui este ano não entrou muitos bichos comigo. Só dão caxuleta nos pequenos. Mamãe e as manas chegou boas. Vou na corrida de cavalos. Aqui neste colégio não tenho nenhum amigos, é só crilas. Já sei escrever a língua francesa como a Portuguesa e a Inglesa. Os Estados Unidos é cotuba. All right. Knock Out! I and my sisters speek french. Moi e ma soer nos savons paletre bien le Françaís. Eu e minha erma sabemos falal o francês.
 Escreve depressa
 Teu amigo que te estima (ANDRADE, 2004, p. 104)

Essa carta não se trata apenas do registro de um momento em que o primo fala de suas experiências no exterior. A carta satiriza Pantico e sua pretensão de já saber falar português, francês e inglês quando as três línguas estão sendo utilizadas incorretamente na carta, segundo a norma padrão de cada uma delas. Essa carta parece registrar implicitamente um julgamento de Miramar presente a todo tempo em suas *Memórias* com relação aos seus familiares. Pantico tinha condições financeiras para ter uma boa educação, estava no exterior, mas era um completo ignorante. Há neologismos que também realizam essa condensação de ideias como o epíteto “vagamundear” para Pantico. Esse jogo de vagabundear, com vagar e mundo, revelam um Pantico vagabundo, sem amor aos estudos, pouco disciplinado, má companhia, mas que ainda sim teve uma bela oportunidade de vagar pelo mundo, viajar diferentes lugares, mas sem uma educação refinada que de fato poderiam fazer dessas viagens um momento verdadeiramente proveitoso.

Em *Memórias* é constante um certo jogo com as palavras com neologismos que guardam essa densidade significativa, muitas vezes com uma marca cômica não distante dos chiste, como ocorre com *Briticídio*. Fragmento 149 que trata da morte de Britinho. Há até mesmo registros de diálogos bem próximos de um chiste como no fragmento 148, *Corrida de Ganso*. “Mas honestamente o Britinho pelo telefone do Far-West propunha comigo um

³⁵ Aqui se trata da paródia das cartas com erros grosseiros evidenciadas por Haroldo de Campos (2004)

acordo honesto. - Aqui nong teng acordo. Teng pagamento!” (ANDRADE, 2004, p. 149) Como se pode perceber há um jogo de sentidos numa forma que brinca com o não sentido e a formação de um sentido assim como no chiste: não há acordo, há na verdade uma exigência de pagamento, única forma de acordo honesto. Nesse artifício da palavra há ainda excertos marcadamente poéticos que parecem destacar, numa narrativa tão imagética, o artifício da palavra e a própria criação literária. Interessante é o fragmento 150, *Testamento literário*, uma citação poética de um poeta ficcional que parece dar conta das impressões de Miramar sobre as mulheres: “A mulher é uma coisa misteriosa que chora sem razão, muda a toda hora de desejos e de voz e nunca aceita os meus carinhos e fica impassível diante de minhas desventuras pessoais.” Teodomiro Pelágio Brito (ANDRADE, 2004, p. 150)

Interessante é o sentido das mulheres para Miramar que se desloca de tal forma a ponto de serem todas elas diferentes e iguais ao mesmo tempo. Desde as pernas das mulheres, Madô, passando por Rolah, Célia e Celiuzinha há um sentido sobre a mulher que se desloca intensamente entre acesso e não acesso a estas. Podemos tentar compreender essa constante simultaneidade de personagens, que se movimentam entre si num jogo de semelhanças e diferenças pouco perceptível, como um processo expressivo não distante de outro processo de elaboração dos pensamentos oníricos, o deslocamento conforme Freud (2010b), um processo bem mais complexo e que guarda diversas complicações de entendimento por estar muito próximo da condensação, pois, conforme Freud (2010b), estes processos atuam juntos na representabilidade do sonho.

O deslocamento é demonstrado por Freud (2010b) nos sonhos pelo fato de que as coisas que estão situadas na periferia dos pensamentos oníricos, e que são de importância menor, passam a ocupar uma posição central, aparecendo com grande intensidade sensorial no sonho manifesto, e vice-versa. Isto dá ao sonho a aparência de estar deslocado em relação aos pensamentos onírico. Conforme Todorov (2013), no estudo dos chistes, alguns processo a que Freud (1996) relaciona como condensação não estão distantes de processos considerados como deslocamentos. A omissão que é própria da condensação em sua compressão de sentidos em um só representante está próxima de processos como a alusão e daquilo que Freud (1996) denomina de representação indireta. Nestes processos há uma evocação de sentido que não é o sentido primeiro e imediato da palavra, havendo assim a existência de mais de um sentido para uma mesma palavra, com um claro deslocamento de sentidos. Esses processos podem ser entendidos, conforme Todorov (2013) como tropos retóricos³⁶, no

³⁶ Para Todorov (2013) esse processo de substituição de sentidos está mais próximo da ideia de condensação. Assim o deslocamento para ele não se constitui como um *tropos* propriamente.

sentido de que deslocam um sentido literal das palavras e impõem em seu lugar um sentido novo, sem que o primeiro sentido desapareça. Porém, para Todorov (2013), o que é definitivo na ideia de deslocamento nos sonhos em Freud é uma relação de sentidos copresentes que geram uma incoerência.

Nos chistes, Freud (1996) observa que os deslocamentos se tratam não apenas de um desvio de um curso de pensamentos mas também, de representações indiretas, como no caso de alusões, analogias, ambiguidade de palavras e a multiplicidade de relações conceituais que estabelecem uma conexão na qual há um deslocamento de importância de um elemento a outro. Nesta forma de deslocamento no chiste é evidente o processo de sentido no não-sentido decorrente de uma representação pelo oposto que, conforme Freud (1996), está próximo da questão da ironia. Em *Memórias* podemos observar processos que parecem não estar distante desta ideia de deslocamento nos chiste: “Faremos todos com muito desgosto o que seu mestre mandar” (ANDRADE, 2004, p. 90)

Essa frase está presente numa espécie de poesia/diálogo de palavras soltas na qual não há mais a presença clara de qualquer narrador ou personagem, apenas sabe-se que pode ser um registro de um momento de Miramar no Vaticano em sua viagem ao exterior. A frase brinca com a expressão de uma brincadeira infantil em que há gosto em seguir o mestre e não desgosto. No entanto, no caso do Vaticano e seus mais diversos mestres, o suposto gosto que se deve ter em segui-los, transforma-se em desgosto na sinceridade infantil. Há, ao nosso ver, aqui, um não sentido que gera sentido, uma certa incoerência que pode ser interpretada e gerar certa comicidade, como ocorre nos chiste. No entanto estamos mais interessados na formas de deslocamento que se mostram como uma solução em que não seja tão evidente na própria forma a relação sentido/não sentido. Para Todorov (2013) está claro que o deslocamento em Freud refere-se principalmente a uma incoerência entre um discurso e uma resposta. Há uma mudança de visão, de julgamento de uma palavra a outra, gerando uma incoerência um estranhamento que permanece, uma palavra que é não apenas *muda*, mas *surda*.

Ocorre que no sonho há uma forma constituída por quadros estáticos e descontínuos na qual não é possível entender a incoerência como ocorre no chiste. Neste, devido uma constituição linear do discurso, com um antes e depois, é possível reestabelecer o sentido do não-sentido. No sonho o deslocamento se dá a partir desse compromisso da forma como solução de conflito, havendo uma substituição de associações internas, como ocorre com a similaridade e a conexão causal, por associações externas: como ocorre com as simultaneidades no tempo e contiguidade espacial típicas do sonho. Em *Memórias* ainda que seja possível realizar certas ligações de sentidos que parecem soltos e até mesmo traçar certas

relações causais, há uma grande marca de simultaneidade e contiguidade no que se refere a tempo e espaço, que faz com que se componha um relato memorialístico de fato estranho, sem a marca da explicação da narrativa focada. No traçado de Miramar, assim como nos sonhos, há uma representação marcada por um ou/ou numa relação de semelhança, consonância ou aproximação, sem a força da contradição, criando uma unificação pela identificação ou composição, conforme fala Freud (2010b) no deslocamento nos sonhos. Essa forma de representabilidade, através do deslocamento, visa lidar com as condições severas da censura.

Aquilo a que a censura faz objeção pode estar precisamente em certas representações que, no material dos pensamentos dos sonhos, estão ligadas a uma pessoa específica; assim passo a procurar uma segunda pessoa que também esteja ligada ao material objetável, mas apenas a uma parte dele (FREUD, 2010b, p. 185)

Freud (2010b) explica que nos sonhos pode haver uma identificação ou produção de figuras compostas na representação de um elemento comum entre pessoas, um elemento comum deslocado e um elemento comum imaginário. Essa forma de deslocamento, conforme Freud (2010b) facilita a condensação. Mas há outra forma de deslocamento identificada por Freud (2010b) em que há uma substituição de um elemento por outro, criando certa ambiguidade que não visa ser traduzida, uma incoerência como ponto de desvio de um olhar, na criação de novos sentidos constantes de uma narrativa (des)focada.

O deslocamento nos permite pensar a composição de um relato em que não há um eu centrado, de olhar único na composição de uma narrativa coerente. Miramar não nos é apresentado em sua coerência, mas em sua incoerência, estranhamento e incompatibilidade. O deslocamento que consideramos mais interessante nesse sentido está no estranho deslocamento das “personagens” femininas que rodeiam incoerentemente a vida de Miramar: a mãe, as pernas das mulheres, Madô, Rolah, Célia e Celiazinha, como se todas elas fossem uma só num único momento e num único espaço, mas também diferentes em suas naturezas constitutivas, no retrato que se apresenta julgado aos olhos de quem o vive/viveu. Estas figuras deslocadas se inserem na dúvida constitutiva própria do traçado narrativo como algo que pode ser real ou apenas imaginado, desejado, do eu que vive a experiência e do eu que observa e julga essa experiência a partir de uma certa distância, o mostrar e contar tensionados da narrativa modernista. Assim é que João Miramar desenrola um traçado de vida em que a criança sempre permanece no adulto e o adulto na criança sem que haja uma definição temporal marcada dessas fases.

Vejamos essa possibilidade de leitura de um deslocamento a partir da movimentação narrativa em torno da ideia de mulher em *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Conforme tratamos acima, a narrativa inicia a partir da vivência de um conflito

infantil em torno do jogo de ausência/presença das pernas das mulheres. Esse acesso às pernas femininas se movimentará ao longo de *Memórias* ganhando novas formas carregadas de um afeto diferenciado. As pernas das mulheres na infância estão carregadas de curiosidade acerca de suas possibilidades. Há, por exemplo, as pernas de Madô reveladas pelo uso de meias baixas e saias curtas, mas há também as pernas de uma velha, no fragmento 6, *Maria da Glória*

Preta pequenina do peso das cadeias. Cabelos brancos em um guarda-chuva.
O mecanismo das pernas sob a saia centenária desenrolava-se da casa lenta à escola
 pela manhã branca e de tarde azul.
 Ia na frente bamboleando maleta pelas portas lampiões eu menino. (grifo nosso)
 (ANDRADE, 2004, p. 75)

Essas pernas se instituem num jogo de presenças e ausências na qual a mulher também lhe parece algo presente e vetado: “Saí de D. Matilde porque marmanjo não podia continuar na classe com meninas” (ANDRADE, 2004, p. 76) “Não disse nada do que queria dizer a Madô” (ANDRADE, 2004, p. 77). Na carta da prima Nair a Pantico nota-se uma curiosidade em torno do homossexualismo feminino que distancia o homem da mulher: “Mas... nunca vi que espírito civilizado elas têm. Pois como elas não têm moços para namorar elas namoram-se entre si. Todas têm um namorado como elas dizem e é uma outra menina: uma faz o moço e outra a moça.” (ANDRADE, 2004, p. 79). O desprezo feminino também é registrado: “Ela jogou seu endereço como um níquel à minha gravata declaração de amor” (ANDRADE, 2004, p. 83)

Essas pernas inacessíveis na infância, que levam a mulher para longe, começam a ganhar um novo significado na juventude, principalmente quando Miramar ganha o mundo em viagens pela Europa. As mulheres se tornam agora tão presentes a ponto de serem deglutidas. “Uma italiana de olhos imóveis chupou-me como um grog” (ANDRADE, 2004, p. 85)

Madama Rocambola mulatava um maxixe no dancing do mar.
 Esquecia-me olhando o céu e a estrela diurna que vinha me contar salgada do banho
 como estudara num colégio interno. Recordava-me dos noivados dormitórios das
 primas.
 Uma tarde beijei-a na língua. (ANDRADE, 2004, p. 87)

A inacessibilidade às mulheres advindas da recordação do homossexualismo do dormitório das primas se impunha como necessidade de abocanhar as mulheres acessíveis. Essas mulheres poderiam agora permanecer atadas, sem possibilidade de fuga: “E uma mulher de amarelo informava a um esportivo em camisa que o casamento é um contrato indissolúvel” (ANDRADE, 2004, p. 91). O fragmento 50 nos parece decisivo na evidência desse deslocamento em torno do jogo de ausências e presenças da mulher: “A voz das filhas

pródigas gritou para novos personagens que era Madô na Butte” (ANDRADE, 2004, p. 94). A Madô, representante das pernas inacessíveis, agora retorna, como filha pródiga, em novas personagens que se apresentam nos novos horizontes de possibilidades de sua viagem.

Ao retornar, João Miramar se depara com uma mulher na qual acredita que estará definitivamente acessível a ele, no entanto, será justamente ela que o fará viver novas experiências da mulher perdida e das pernas inacessíveis, a prima Célia. João Miramar a come: “E meus olhos morenos procuraram almoçar os olhos de prima Célia” (ANDRADE, 2004, p. 98), chegando ao comprometimento. No entanto, ele começa a perceber que esse laço não lhe é seguro: “A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens” (ANDRADE, 2004, p. 100). A lua e o sol passam a ser utilizados para retratar a distância e a proximidade das mulheres respectivamente. O casamento com Célia deveria ser só luz, mas já há um traço de trevas, a separação de bens, um indício de uma união falha, que não pode ser definitiva. Em *Sossegadas carambolas*, fragmento 72, o erudito Dr. Pilatos diz a Célia que seu marido se parece com Telêmaco, aquele que foi em busca do pai para que nenhum homem tivesse acesso a sua mãe Penélope, uma mulher que se tornou inacessível a qualquer homem, devido a artimanhas que sempre adiavam a possibilidade de espera do retorno de Ulisses.

Na casa de Higienópolis quando havia sol, “Célia era o circo” (ANDRADE, 2004, p. 107), a realização do reinado da posse infantil. No entanto havia sempre a impossibilidade, afinal ainda permanecia a inveja da vontade de ter fugido com o circo. Mas eis que (re)surge a antiga experiência da juventude na Europa de acesso às pernas, a jovem estrela cinematográfica de sua viagem libertadora, Mlle. Rolah, a *Promessa Pelada*: “Agora todas as manhãs, eu surgia esperá-la na sala de visitas [...] E branca e nua dos pequenos seios em relevo às coxas cerradas sobre a floração fulva do sexo, permaneceu numa postura inocente de oferenda” (ANDRADE, 2004, p. 120). Com Rolah, as pernas tornavam-se oferendas, a posse completa e inteira. Ela torna-se assim nova configuração do desejo pelas pernas que se deslocam ao longo da obra, configura-se como *Nova Esfinge*: “[...] para se expressar o que a humanidade tem de mais fatal, falava-se: Cleópatra, Catarina de Médicis, Impéria e a jovem estrela cinematográfica Mlle. Rolah” (ANDRADE, 2004, p. 121)

O acesso às pernas a partir de Rolah parecia, no entanto, ser uma possibilidade de realizar um acesso que poderia se tornar definitivo com Célia. A atriz de cinema abriu caminhos para Miramar na indústria cinematográfica. “Célia era rica, eu pobre” (ANDRADE, 2004, p. 122), mas o cinema tornaria Miramar mais rico que Célia e, assim, não haveria mais separação de bens, não haveria mais nenhuma separação. Mas no fragmento 103, *Finanças*

Matrimônias, nos deparamos com uma cena em que a própria Célia se faz inacessível: “Só acho que é uma asneira esse negócio de cinema, em que você se meteu sem me falar” (ANDRADE, 2004, p. 124). Miramar parece observar um estranho distanciamento de Célia que aproximava de outro homem, o Dr. Pepe Esborracha.

Depois que tu partiste a Celiuzinha estava um pouco abatida, caiu doente com resfriado. Há seis dias que o Dr. Pepe Esborracha vem vê-la todos os dias no Ford de Pindobaville. Felizmente já sarou por que os remédios foram muito acertados. Ele é muito bom médico. (ANDRADE, 2004, p. 122)

É importante notar com relação a esse fato que a relação de Célia com o Dr. Pepe Esborracha se dá nos contornos de uma narrativa não confiável, no entendimento de Wayne Booth (1961). Na tensão entre mostrar e contar, se desenvolve um artifício em que o julgamento de quem conta transparece, mas não é confiável, certo e irrefutável. Nesse sentido a relação de Célia com Dr. Pepe está inserida no jogo de sentido em torno do deslocamento das pernas das mulheres que se aproximam e se distanciam. Miramar, conforme seu próprio nome, ainda cria esperanças em “[...] dias marinhos de promessas e beijos” (ANDRADE, 2004, p. 128). E a esperança às pernas permanece ao longo de sua trajetória, fazendo com que o adulto sempre carregue a criança e a criança o adulto:

Com vesperais
Desenvoltas tennis girls
No Paulistano
Paso doble (ANDRADE, 2004, p. 135)

O *paso doble* se impõe como a nova forma de anseio às pernas sempre inacessíveis. Este passo de entrelaçamento guarda um sentido de posse do homem pela mulher. Este *doble* não permanece, Rolah não garante Célia, nem Célia garante Rolah, ambas as pernas desaparecem. A *lâmpada loira* e a *preguiça solar* de um feliz casal desaparecem e a vida antes idealizada por um *crayon*, era agora verdadeiramente traçada por um rabisco: “Andar de cima, decretavam-se vidas com rabiscos margeantes do desenvolvido selório papelado de cartório” (ANDRADE, 2004, p. 147). Com o fora de Rolah e a separação, seguida de morte, de Célia, restava à João Miramar sua Celiuzinha. À esta, no entanto, restava render-se, suas pernas deveriam ser resguardas e tornadas inacessíveis.

- O Sr. Possui filhas?
-Sim. Tenho uma de seis anos.
-Ponha-a lá, ponha-a lá, se quiser salvá-la dos perigos contemporâneos. Ah! Lá não se dança o paso doble, meu caro senhor! O paso doble! Devia chamar-se a cópula de salão! Olhe, nós vivemos numa civilização de dancings...(ANDRADE, 2004, p. 153)

O deslocamento de sentido das pernas inacessíveis leva Miramar a um retorno ao infantil que sempre permanece no adulto e do adulto que olha para sua condição infantil. Há

uma espécie rendição afinal às condições de seu mundo burguês, mas sempre numa perspectiva narrativa pouco confiável:

Porque nós, meus colegas, meus amigos, neste vale de emoções, de apogeu e de quedas de Ícaros, vivemos apenas o romance da eterna pesquisa, da eterna procura, da eterna recherche, da eterna magua da miragem! Mas não fiquemos apenas na visão desse desejo do impossível que a todos nos inquieta e comove. Prossigamos na realização do Inacabado, do Irrealizável, do Incrível, alcancemos a promessa lantejoulante do Nada! À mulher, ergo a minha taça de vencido! (ANDRADE, 2004, p. 154)

O olhar que se descobre como miragem, o mirar para a realidade como sonho, como algo inacessível irrealizável, o desejo impossível é reconhecido a partir de um rendimento à mulher. Da mãe à filha realizou-se um deslocamento de sentidos como um *Ping-pong*, fragmento 158.

Miramar a vida é relativa
O acontecido não teria sido
Se nascesses só
Sem a mãe que te deixou virtudes caladas
O acontecido te ofertou
A filhinha de olhos claros
Abertos para os dias a vir
És o elo duma cadeia infinita [...] (ANDRADE, 2004, p. 156)

O fragmento 159 chega à condição de João Miramar: *Serão dos Conformados*, a imagem nos parece significativa sobre a atividade sentimental que foi traçada na obra e que ainda permanece, apenas não nos será mais contada. “Mister Penélope vizinho enquanto a mulher viajava na Austrália, espirrava como um clown num circo com assoamentos de trombone. Cealzinha de preto ria, estalando a cartilha de figura” (ANDRADE, 2004, p. 156) A mulher, o circo e Celiuzinha se apresentam como um jogo de imagens em que o sentimento de Miramar transborda. O homem se torna Penélope e a mulher é quem viaja como Ulisses, parte e se distancia. O circo infantil, de grandes realizações retorna, e faz Célia, ainda de luto, feliz. Célia, enfim, também partiria jogando mais uma vez sombras nos sentimentos de Miramar: “A noite vinha e desembarcava meu anjo noturno” (ANDRADE, 2004, p. 159). No entanto, esse sentimento que se desloca não se encerra, permanece, apenas, “[...] depois dos trinta e cinco anos, mezzo del camin di nostra vita, nossa atividade sentimental não pode ser escandalosa, no risco de vir a servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas” (ANDRADE, 2004, p. 161). Miramar ainda sente como uma criança.

Memórias Sentimentais de João Miramar é obra em que a mira pode ser entendida como miragem, narrativa engendrada num (des)focamento. O olhar minucioso da narrativa nos mostra quadros sem sombras que se revelam como um excesso quase desorientador de claros, conforme Moraes Neto e Holanda (1974). Miramar percebe que o sol

de realização ao acesso era-lhe um motivo para o ofuscamento e a cegueira, as sombras que o acompanhavam. “Miramar é realista. Suas imagens, objetivas. Desnorteiam pela audácia” (MORAES NETO e HOLANDA, 1974, p. 220). Para Prudente de Moraes e Sérgio Buarque de Holanda

Miramar é moderno. Modernista. Sua frase procura ser verdadeira, mais do que bonita. Miramar escreve mal, escreve feio, escreve errado: grande escritor. Transposições de planos, de imagens, de lembranças. Miramar confunde para esclarecer melhor. Brinca com as palavras. Brinca com as idéas. Brinca com as pessoas. Ele é principalmente brincalhão (MORAES NETO e HOLANDA, 1974, p. 219)

Conforme Prudente de Moraes Neto (1974) é nesse sentido que a psicanálise equipara a arte ao sonho. Em texto significativo de 1925, *Sobre a sinceridade*, Moraes Neto considera que a arte surge provavelmente com a reprodução dos sonhos na busca de tentar prolongar o estado de sonho fora do sono e produzir novos sonhos imediatamente fixados em arte. Para ele essa questão incide na busca pela nova forma da literatura brasileira. Conrad (1974), aponta para a compreensão de uma estética dinamista com Charles-Baudouin. Há nos sonhos, devido ao recalque, um deslocamento que permite disfarçar a manifestação de um afeto penoso. Essa dinâmica que permite a substituição de uma imagem por outra proporciona o desenvolvimento da imaginação que se instala como solução de um conflito.

A arte será portanto uma função, ou um systema de funções e a psychanalyse nos leva a estabelecer a seguinte distincção entre a intelligencia e a imaginação creadora: “a intelligencia nos explica o mundo real, enquanto a imaginação creadora, suggerindo combinações novas que exprimem as necessidades de nossa affectividade, convida-nos a modificar o real segundo essas necessidades.” “A intelligencia, em uma palavra, assegura a nossa adaptação ao real; a imaginação assegura a adaptação do real a nós (CONRAD, 1974, p. 124)

Em seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, Oswald de Andrade nos diz que a ordem da literatura modernista é a ilusão de ótica:

Uma nova perspectiva: A outra, a de Paolo Ucello, criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua. (ANDRADE, 1924 apud TELES, 1997, p. 329)

Oswald fala de uma volta à criança, ao sentido puro, um mundo visto com olhos livres. Abandonar “[...] o lado doutor, o lado das citações, o lado dos autores conhecidos.” (ANDRADE, 1924 apud TELES, 1997, p. 326) num combate à lógica apenas adulta. Essa busca do sentido puro, que se buscou em Miramar, foi por nós observada na tentativa de perceber a aproximação da forma dos sonhos com a forma de *Memórias*. Neste processo nos deparamos com a importante reflexão do fato de que a palavra na prosa de ficção modernista é desafiada na relação entre o saber do homem sobre o mundo na literatura. A interpretação

dos sonhos ao construir seus trajetos associativos, num caminho contrário ao da elaboração onírica, parte das palavras do relato onírico como se partisse de coisas. A palavra tratada como coisa em Freud também ocorre na prosa modernista conforme podemos evidenciar na tensão ficcional do mostrar e do contar de uma narrativa (des)focada como *Memórias Sentimentais de João Miramar*³⁷. A palavra-coisa, que nos remete à permanente discussão da *palavra conflitante*, parece nos permitir relacionar literatura e psicanálise no âmbito do modernismo e, ainda, a considerar Sigmund Freud e Oswald de Andrade interligados por uma lógica que é própria do modernismo e que tem por pretensão resgatar a difícil questão da ficção em suas variantes de imitar e criar, como uma forma constante de desafio ao pensamento.

4.3 Botando ordem no caos?

Dentre as mais valiosas lições do método de investigação observado na leitura freudiana talvez a do rigor seja uma das mais notáveis. Nossa tentativa de aproximação da *retórica da ficção* modernista com o *trabalho dos sonhos* se dispôs numa condução um tanto caótica e, portanto, não muito rigorosa, na busca de visualizar possibilidades de aproximação da *nova forma* composta nos sonhos e em *Miramar*. Uma tentativa de maior rigorosidade nos cabe como últimas palavras neste trabalho. A presente leitura realizada do *Miramar* apenas buscou tatear uma via mais concreta de aproximar literatura e psicanálise no contexto do modernismo brasileiro, na perspectiva proposta por Rancièrè (2009) de diálogo entre dois tipos de “lógicas” que baseiam a composição da forma no funcionamento do *non sense*. Tendo em vista o sem número de aproximações que efetuamos entre *Miramar* e os *sonhos* cabe-nos, dentro do possível, sumarizar as chaves de aproximação. Quais seriam as chaves do *Miramar* e as chaves do sonho possíveis de aproximação? Respondida essa pergunta ainda que precariamente, cabe-nos-ia pensar sobre os pontos de distanciamento.

A principal chave, que guiou-nos desde o início deste trabalho, é o estabelecimento da forma a partir de uma tensão, a *palavra conflitante* motivo de preocupação sempre presente de pensadores sobre a ficção e que parece se tornar latente nas preocupações da literatura modernista, na composição de obras artísticas que parecem evidenciar, na sua forma, tal questão, e na psicanálise ao tomar a forma conflituosa do sonho como digna de atenção. Essa tensão pensada a partir de uma compreensão de uma importante categoria nos

³⁷ Nesse processo a obra mistura constantemente e indiferentemente prosa e poesia, sendo inclusive pensado como romance em forma de poema por Maria Augusta Fonseca. Orelha do romance, Oswald de Andrade (2004).

estudos da narrativa, o foco narrativo, como o fizemos nesse trabalho, se estabelecendo na prosa modernista a partir de uma compreensão de uma narrativa (des) focada, marcada pela dúvida sobre quem narra. Essas múltiplas vozes que tornam o narrador indefinido também parecem marcar a composição do relato onírico, uma narrativa singular, já que há sempre uma dúvida sobre quem fala no sonho, o eu do desejo ou o eu da censura? Nestes termos nos autorizamos a pensar *Memórias* como uma espécie de narrativa onírica, ou seja, narrativa que em sua composição se vale de artifícios, uma retórica própria, no estabelecimento de uma *nova forma* de ficção próxima da *nova forma*, também artificiosa, identificada no *trabalho dos sonhos* por Freud (2010b) e que também pode se pensada como uma retórica própria, uma forma peculiar de relação de representação entre a palavra e o mundo.

Relacionamos então algumas chaves do *Miramar* com as chaves de compreensão dos sonhos. *Memórias* é marcado por um aspecto imagético, advindo de uma técnica narrativa cinematográfica. Nesse aspecto se aproxima da representabilidade do sonho, o sonho é uma vivência, uma experiência vivida de forma regressiva. Nos sonhos há uma revivescência alucinatória das imagens perceptivas, de uma cena, primitiva, que se desconhece. Por isso Freud (2010b) pensa nos sonhos como uma forma de expressão infantil, onde se escondem os desejos mais remotos. Na estética do *Miramar*, regida por anseios da *Poesia Pau Brasil*, há certo afastamento de uma lógica adulta a partir de uma construção narrativa que se dá como uma câmera da experiência infantil, ou seja, assim como nos sonhos, há a vivência e há a observação, na medida em que essa vivência ocorre a partir de uma atualização do material recalcado, uma transferência do antigo desejo desconhecido a uma *nova forma*, devido ao trabalho do eu da censura, observador do eu da realização do desejo.

Essa forma de reatualização de uma cena que ocorre nos sonhos, baseado numa vivência e que o torna uma representação pictórica e concreta põe em causa as relações lógicas, causais, temporais e espaciais, criando um discurso simultâneo e descontínuo, assim como a disposição quase dispersa das cenas/fragmentos do *Miramar*. *Memórias* é obra fronteira do gênero romance, é quase romance, sendo a mais alegre das destruições, como disse Mário de Andrade (1924). A forma narrativa do *Miramar* não estabelece relações causais como num romance focalizado, em que há a presença clara de um narrador que rege o ritmo da narrativa. Em *Miramar* há uma tensão da *retórica da ficção*, beirando os extremos do mostrar e do contar, numa narrativa em que permanece sempre uma dúvida sobre aquele que narra, construindo um superrealismo sincero demais, como coloca Prudente de Moraes (1974), que transborda uma sinceridade falsa proposital, evidenciando os artifícios da ficção.

A representabilidade imagética do sonho também ocorre numa tensão conflituosa de expressões de um ego cindido que instaura uma dúvida sobre quem fala no sonho. Há, assim, um determinado manejo da representabilidade onírica a fim de que o sonho se realize como forma de unificação, a solução de um conflito resolvido penosamente. Para isso o sonho disfarça a realização do desejo a partir de um trabalho, uma retórica própria, a retórica dos sonhos, que se aproxima da *retórica da ficção* modernista. No sonho há um trabalho de condensação, de compressão de uma série de associações, buscando reunir os pensamentos oníricos à expressão mais sucinta e unificada possível a partir de operações de semelhança, consonância e aproximação. Em *Memórias* observa-se um trabalho próximo de sobreposição de informações: há jogos de palavras, uma linguagem poética, neologismo, ausência de pontuação em grande parte das passagens (salvo as cartas/cartões sarcásticos), numa palavra da velocidade futurista e de ritmo lancinante.

Há ainda outro importante processo da retórica dos sonhos, o deslocamento que guarda a marca do estranho. Este processo se caracteriza principalmente por uma intensa substituição do afeto no sonho, deslocando uma imagem sobre a outra e criando uma composição, um relato incoerente, já que destituídos de laços. Em *Miramar* há uma composição de uma ideia de memória, sentimental, em que não há uma temporalidade linear, numa narrativa marcada pela simultaneidade permitida pelo intenso deslocamento de sentimentos, havendo uma possibilidade de perceber pessoas e objetos subsistindo numa mesma palavra, como tentamos compreender a partir das pernas das mulheres. *Miramar* se mostra, assim, como uma narrativa de fórmula verbal que gera um efeito de quase sonho numa obra literária.

Quanto ao ponto de diferença, ele estaria, para nós, na forma do *Miramar* não ser, afinal, completamente estranha a ponto de não estabelecer certa relação com seu leitor. *Memórias*, ainda que próximo de uma obra completamente inovadora como *Ulisses*, não parece ter ganhado epítetos de hermética ou inacessível como se constitui um sonho, produto mental que não possui compromisso com uma compreensão do social. Um poeta como Ferreira Gullar já afirmou que nunca leu o *Ulisses* por ser obra de leitura insuportável de tão insistente em ser como cada milésimo captado do mundo em seu não sentido. Conforme Freud (1996) o sonho é uma solução de compromisso do conflito das forças mentais do próprio sujeito, sendo este conteúdo ininteligível a este e a outras pessoas. O objetivo do sonho seria, assim, permanecer incompreensível, pois só mascarado pode subsistir.

Memórias é quase como um sonho, pois ainda que marcado por certa forma estranha, é possível perceber vestígios de inteligibilidade mais ampla do que oferece um

sonho, é, portanto, uma obra mais “social”. A obra de Oswald de Andrade ainda que próxima de um caráter onírico ainda se constitui como narrativa. Narrativa onírica como forma literária fronteira entre o romance/memórias e uma nova possibilidade de forma de prosa literária. Nesse aspecto, a *Memórias de Miramar* estaria próxima do chiste. Este processo produz uma distorção até o ponto de poder ser reconstruída pela compreensão de uma terceira pessoa, característica que não nos parece irrelevante quando se trata de literatura, ainda que seja possível afirmar que muitos escritores modernistas não têm preocupação com a recepção de sua obra pelo seu potencial leitor, querendo apenas expressar. Alguns autores modernistas reivindicam para si as mesmas condições do narrador dos sonhos que não necessita se fazer inteligível. Prudente de Moraes (1974) se revela a favor da satisfação pessoal do artista.

Arte é função individual. O artista não deve se preocupar com nenhuma espécie de público [...] O artista se satisfaz ou procura se satisfazer. Saber si também satisfaz aos outros, é serviço da crítica. Para o julgamento entram factores novos. Entre outros, e principalmente, o grau de originalidade. Obra que não resulta de uma auto-satisfação, é artifício e não arte. (MORAES NETO, 1974, p. 162)

Mas afinal os sonhos não são a realização de desejos a partir de um artifício? Impõe-se assim à obra modernista uma nova compreensão de artifício. A expressão posta em tensão a partir de novas possibilidades de se pensar o ficcional.

Nesta questão vale refletir na afirmação freudiana de que um sonho permanece sendo desejo, ainda que irreconhecível, com vistas a evitar o desprazer, mas o chiste seria um jogo desenvolvido para a consecução do prazer. Nestas duas atividades mentais estudadas por Freud permanece o conflito próprio das relações de dentro e fora posta em questão pelos escritores modernistas. Desta consideração surgiria uma nova indagação acerca da relação de *Memórias* com os chistes, uma via de investigação que talvez pudesse se abrir a partir de uma compreensão psicanalítica dos mecanismos expressivos do fazer rir, de ironia e sarcasmo que perpassa por *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Mas ainda haveria outras muitas dificuldades, pois os chistes, ainda que se relacionem com uma certa preocupação freudiana com a palavra, não possuem a atividade de regressão dos sonhos na constituição de sua forma pictórica e que pode ser identificada na forma narrativa imagética de *Memórias*. Ademais, ainda haveria a questão da “involuntariedade” dos chistes, e mesmo dos sonhos, para se pensar a relação entre as duas retóricas que contrapomos nesse trabalho e a questão da expressão do autor modernista. Como pudemos perceber, a relação entre a *retórica da ficção* modernista e a retórica do inconsciente a partir dos estudos freudianos do sonho e do chiste nos oferece tantas luzes como uma série de obscuridades.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: Miramar fora da mira

*Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas
continuarei a escrever.*

A Hora da Estrela

Clarice Lispector

O presente trabalho buscou principalmente visualizar uma aproximação entre modernismo e psicanálise naquilo que ambas possuem de novidade e de desconcerto. Tanto a psicanálise, quanto a estética modernista, depois de passados mais de um século ainda guardam certo incômodo ocasionado por uma sensação de desajuste que, ao que nos parece, ainda não deixou de provocar os pensamentos mais atuais. Freud ainda é mistificado, nebuloso. Sua leitura ainda gera muitas inquietações e a *Interpretação dos Sonhos* é ainda uma obra considerada como um dos livros que mudaram o mundo³⁸. A estética modernista, por sua vez, ainda gera muito espanto nos leitores atuais. Os sapos de Manuel Bandeira coaxando no Teatro Municipal de São Paulo, na Semana de 1922, nos parece ainda hoje algo extremamente audacioso e espantoso. Nesse mesmo passo, os romances experimentais do *período heróico* oferecem certo frescor de inovação, que pode até parecer perdido, ao talvez cansado leitor atual sempre ávido pelo novo.

O que nos interessou nesse trabalho foi a marca do conflito presente na psicanálise e na literatura. Sonho e prosa modernista se evidenciaram numa tensão própria dos abismos finisseculares e levaram nosso interesse investigativo ao caso da presença da estética modernista e da psicanálise no Brasil. Nesse percurso se abriu a nós novas possibilidades de investigação em torno da compreensão de uma espécie de rede que liga autores como Sigmund Freud e Oswald de Andrade. A aproximação tentada por esse trabalho, a partir de um estudo mais aprofundado do foco narrativo, da *retórica da ficção*, e do *trabalho dos sonhos*, uma retórica dos sonhos, se apresentou como uma possibilidade de perceber como as questões da palavra, da narrativa e da ficção podem enlaçar autores de perspectivas que se mostram aparentemente tão distintas. A tensão e o conflito que tanto nos instigaram ainda permanece como mote de novas dúvidas investigativas em torno do modernismo brasileiro e da psicanálise.

A presença da psicanálise no Brasil, a partir do movimento artístico do modernismo, é um tema que oferece diversas possibilidades de investigação. O primitivismo e

³⁸ Nossa tradução de *A Interpretação dos Sonhos* pertence a uma coleção da folha de São Paulo denominada “Os livros que mudaram o mundo”. Nesta coleção estão livros como a Bíblia, a versão aqui utilizada do *Discurso do Método*, de René Descartes e o *Livro Vermelho*, de Mao Tsé-Tung.

Mário de Andrade são a dupla recorrente do modernismo heróico que costuma ser associada com a psicanálise freudiana. No entanto, em nossa preocupação em compreender especificamente as questões da prosa modernista brasileira, *Memórias* se apresentou como um grande início de uma lógica na literatura brasileira que, com outros autores, será, não raras vezes, pensada próxima da psicanálise. O primeiro livro em prosa de Mário de Andrade, *Amar, Verbo Transitivo*, de 1927, está gordo de freudismo, como o próprio autor afirma, e sua movimentação narrativa, extremamente inovadora e também experimental, se aproxima do legado de Miramar – concluído em meados de 1923, mas que já tinha uma primeira versão desde 1910 – ao desenvolver artifícios narrativos que põe em causa a ficção, seja com um narrador/autor intruso cindindo entre homem da vida e homem dos sonhos, seja com a presença da técnica do fluxo de consciência nos devaneios da protagonista Fräulein, seja com o intenso uso de técnicas narrativas que se valem dos quadros cinematográficos, numa teia narrativa que, ao que nos parece, também coloca em tensão os extremos da *retórica da ficção* entre o mostrar e contar, ainda que mais contidamente que a obra de Oswald de Andrade.

Memórias e *Amar* se apresentaram como as duas grandes obras que destruíram e inovaram a ideia de romance no país, sendo que *Amar*, gorda de freudismo, se constitui, no que se refere às suas técnicas narrativas, a partir de uma considerável influência em relação a Miramar, conforme bem atesta Haroldo Campos. Assim, se impôs a nós pensar em que medida *Memórias* poderia estar relacionada com a psicanálise, no contexto em que ela se apresenta no modernismo brasileiro da década de 20, iniciando uma reflexão específica com relação à contribuição oswaldiana na ficção brasileira. O estudo aqui apresentado de Miramar refere-se apenas a um início dessa possibilidade. Nesse sentido, o presente estudo ao buscar compreender uma possível relação entre duas lógicas, a da ficção modernista e da psicanálise, não pretendeu destacar um João Miramar na mira³⁹, mas sim entender como Miramar se constitui fora da mira, fora de foco ou numa mira(gem) que está próxima dos sonhos. A lógica de um Miramar que é fora da mira. Um Miramar sem sentido e incoerente nos interessou mais do que efetivamente dar uma resposta sobre o que seria esse Miramar. A lógica de um Miramar fraturado que poderia se aproximar de uma outra lógica da psicanálise dos sonhos em Freud.

Memórias Sentimentais de João Miramar não se configura nem como a ponta de um *Iceberg*, como se costuma brincar. Oswald de Andrade é autor complexo que foi retirado do esquecimento e resgatado com grande fervor. O seu trabalho na prosa de ficção, com Miramar e Serafim foi negligenciado pelo próprio Oswald, numa fase posterior, como obra

³⁹ Título do ensaio de Haroldo de Campos (2004) citado neste trabalho.

menor e pouco séria, mas é justamente a audácia do sarcasmo e do humor dessa sua prosa, que de fato se caracteriza como *Marco Zero*, que se apresenta como uma grande inovação. A faísca de sua verve audaciosa se mostrou para nós como um grande campo de possibilidades para pensar a audácia que foi e ainda é própria da psicanálise. A ideia de mirar como uma miragem, de um olhar para o mar que se oferece em seu horizonte como reflexo, numa narrativa pouco confiável, nos levou a refletir sobre as questões da realidade, da ficção, dos sonhos e da alucinação.

Deste estudo se abre uma perspectiva de leitura ao complexo livro que é *Serafim Ponte Grande*, considerado por Humberto de Campos um *Grande Não-Livro*. Serafim é obra em que os processos da forma romanesca tradicional são completamente desarticulados, de forma que a marca do estranho impera. Compreender a extensa pulverização desta obra, em que *a grande sintagmática da narrativa*, como coloca Campos, é posta em evidência, se mostra como um desafio investigativo a partir de um outro olhar para o Oswald de Andrade dos anos 30, do Manifesto Antropófago. Neste manifesto, a psicanálise freudiana se faz presente com *Totem e Tabu*, havendo outras relações insuspeitas da ficção de Oswald de Andrade com Sigmund Freud para além do discurso onírico.

Muitas são as perguntas resultantes desse trabalho: a relação Sigmund Freud, James Joyce e Oswald de Andrade, como precariamente esboçada neste trabalho, se configura como uma possível rede modernista? A *retórica da ficção* modernista possui características, artifícios próprios e concretos, passíveis de aproximação com as definições freudianas de deslocamento e condensação? Por outro lado, o que une sonho e prosa modernista é o traço da individualidade incompreensível, de um discurso que se quer surdo e mudo? Afinal se a obra aberta é um dos traços da literatura modernista, como poderíamos pensar uma compreensão da interpretação no contexto modernista? Essa compreensão está longe ou próxima da ideia de interpretação em psicanálise?

O presente trabalho apostou no conflito e na tensão de um Miramar que restasse fora da mira, mas, ainda assim, não foi possível renunciar a uma certa leitura da obra, ainda que precária, na busca de aproximá-la da lógica dos sonhos. A palavra conflitante rondou nossos pensamentos sobre foco narrativo, ficção e sonho, mas, ainda que se queira, adentrar ao pensamento complexo, estratégico e reversível, não se configura como uma das tarefas mais fáceis. Psicanálise e modernismo giram em torno de pensamentos complexos de difícil acesso justamente por dispensarem o conforto da compreensibilidade. Mas, elas permanecem num giro em torno de um saber, um saber que não sabe e que engendra aquilo que há de mais

complexo na compreensão dessas lógicas ilógicas, desse funcionamento tão peculiar da relação do homem com o mundo pela linguagem, pelo sentido, pela palavra.

Na *Revista Estética*, 1925, Sérgio Buarque de Hollanda publica um texto denominado *Perspectivas* que nos auxilia a dar uma consideração final a essa palavra que tanto nos inquietou nas investigações a que nos propusemos no presente trabalho, na tentativa de relacionar literatura e psicanálise. Conforme este autor o que ocorreu é que, na verdade, as palavras depositaram uma enorme confiança no espírito crédulo dos homens a ponto de estes agora acabarem lhe voltando as costas. Agora se passa a admirar as civilizações que não vêm a letra como uma negação da vida. Afinal de contas, nada do que vive no mundo se exprime impunemente em palavras, diz-nos Hollanda.

A palavra, nos artifícios da ficção, demonstra uma possibilidade de expressão da vida numa realidade que é refletida e refratada como verdade e ilusão. A psicanálise, logo em sua descoberta, também se deparou com os misteriosos mecanismos da ficção. Pela compreensão do desejo, vislumbrou possibilidades de se entender a ficção a partir de processos como a alucinação, a fantasia e os sonhos de homens que demarcavam como princípio de vida o sentido pela palavra, pela forma inteligível. Miramar evoca um pensamento em que a palavra é conciliação e ruptura com a vida, mas a partir de um manejo em que a palavra tortuosa, conflituosa, mais do que ser uma palavra a que se deve temer é motivo de prazer, busca pela realização de um desejo.

O humor, que é próprio da marca de um escritor como Oswald de Andrade, faz com que seja possível brincar com as palavras em seus artifícios de ficção, de desejo, fatalidade, enigma e sedução. Rir do conflito como forma de levá-lo a sério é um desafio a novas possibilidades de pensamento que se sabem impossíveis de alcançar estabilidade. Nessa cadeia de (im)possibilidades, que levam Oswald de Andrade a outras formas narrativas inimaginadas, para além até de um grande marco do novo como James Joyce, mais uma vez, literatura e psicanálise se enlaçam.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDRADE, Mário (1944a). **Amar, Verbo Intransitivo**: Idílio. 16ª edição. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1944.

_____. (1944b). A Propósito de Amar, Verbo Intransitivo – 1927. In: ANDRADE, Mário. **Amar, Verbo Intransitivo**: Idílio. 16ª edição. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1944.

_____. O Movimento Modernista. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 4ª ed. São Paulo: livraria Martins Editora, 1972.

_____. Osvaldo de Andrade. In: PRADO, Paulo; LOBATO, Monteiro. **Revista do Brasil**. Vol. XXVI – Número 105, Ano IX. São Paulo, set. 1924, p. 26-32.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Ponta de Lança**: polêmica. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Serafim Ponte Grande**. 2ª ed. Em convênio com o Instituto Nacional do Livro - MEC. Impresso no Brasil, 1971 Disponível em: <http://search.4shared.com/q/1/Oswald%20de%20Andrade%20Serafim%20Ponte%20Grande?view=ls>. Acesso em: maio de 2013.

_____. **Telefonema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>. Acesso em: outubro de 2012.

AUERBACH, Erich. A Meia Marrom. AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. O Discurso de Outrem. In: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 14 ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 150-160.

BARBOSA, João Alexandre. A Modernidade no Romance. In: PROENÇA FILHO, Domício. **O Livro do Seminário: ensaios**. São Paulo: L R Editores Ltda., 1983.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. tradução Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. Obras escolhidas; v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. tradução Maria da Gloria Novak e Maria Luisa Neri. 5ª ed. São Paulo: Pontes, 2005. P. 81-94

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 33ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOOTH, C. Wayne. **The Rhetoric of Fiction**. United States of America: The University of Chicago Press, 1961.

BRADBURY, Malcolm e FLETCHER, John. O Romance de Introversão. In: BRADBURY, Malcom e MCFARLANE (org.). James. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcom e MCFARLANE, James. O nome e a natureza do Modernismo. In: BRADBURY, Malcom e MCFARLANE (org.). James. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Haroldo. Miramar na Mira. In: ANDRADE, Oswald. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. Obras Completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2004.

CAMPOS, Haroldo. Serafim: Um Grande Não-Livro. In: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. 2ª ed Em convênio com o Instituto Nacional do Livro - MEC. Impresso no Brasil, 1971 Disponível em:
<http://search.4shared.com/q/1/Oswald%20de%20Andrade%20Serafim%20Ponte%20Grande?view=ls>. Acesso em: maio de 2013.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e antologia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CAPARROS, Jose Dominguez. **La retorica en la interpretation psicoanalitica**. In: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6584/1/ELUA_05_02.pdf. Acesso em: maio de 2013.

CARVALHAL, Tânia Franco. Presença da Literatura Francesa no modernismo brasileiro. In: CHAVES, F. L. (org.). **Aspectos do Modernismo Brasileiro**. Porto Alegre: edições urgs, 1970.p. 149-187.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CERVANTES, Miguel. **Coloquio de los perros**. In: [http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&cad=rja&ved=0CE4QFjAF&url=http%3A%2F%2Fmiguelde.cervantes.com%2Fpdf%2FEI%2520coloquio%](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&cad=rja&ved=0CE4QFjAF&url=http%3A%2F%2Fmiguelde.cervantes.com%2Fpdf%2FEI%2520coloquio%2F)

[2520de%2520los%2520perros.pdf&ei=BGcaUZLDDLofH0wHfz4DoCg&usg=AFQjCNFuAoTB4QGOueRAqxiZZJ6rgZ5SAg&bvm=bv.42261806,d.eWU](#). Acesso em: fevereiro de 2013.

_____. **Novelas Exemplares**. São Paulo: Editora Abril, 1970.

CHAVES, Flávio Loureiro. Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao Romance Brasileiro. In: CHAVES, F. L. (org.). **Aspectos do Modernismo Brasileiro**. Porto Alegre: edições urgs, 1970. p.9-38.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONRAD, Joseph. Sobre uma Esthetica Dynamista. In: **Estética: 1924/1925**, edição facsimilada. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974. p. 123-126.

COSTA, Lígia Militz. **A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.

DACANAL, José Hildebrando. O romance europeu e o romance brasileiro no modernismo. In: DACANAL, J. H. (org.). **O Romance modernista: tradição literária e contexto histórico**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1990. p. 7-27.

DESCARTES, René. **Discurso do método; e, Princípios de Filosofia**. tradução Norberto de Paula Lima, Torrieri Guimarães. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 1: Prolegômenos e teoria narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

ESTEVES, Lenita. Finnegans Wake e o sonho. In: ESTEVES, Lenita. **A (im)possível tradução de Finnegans Wake: uma observação psicanalítica**. Disponível em: <http://www.lenitaesteves.pro.br/MicrosoftWord-cap1-sonho.doc.pdf>. Acesso em: maio de 2013.

FACCHINETTI, Cristiana. **Psicanálise Modernista no Brasil: um recorte histórico**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312003000100006. Acesso em: dezembro de 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

FISCHER, Luís Augusto. Alguns custos da radicalidade: o romance modernista no Brasil. In: DACANAL, J. H. (org.). **O Romance modernista: tradição literária e contexto histórico**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1990. p. 29-60.

FREUD, Sigmund (2010a). **A Dinâmica da transferência** (1912). FREUD, Sigmund. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: O caso Schreber: artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **À Guisa de Introdução ao Narcisismo**. Escritos sobre a psicologia do inconsciente. coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004. p..

_____. **A significação antitética das palavras primitivas**. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1970, vol. IX, p. 137-146.

_____. **Formulações sobre os Dois Princípios do Acontecer Psíquico**. Escritos sobre a psicologia do inconsciente. coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004. p. 63-77.

_____. **“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos**. Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud. 2ªed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. (2010b). **Interpretação dos Sonhos**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

_____. **O Estranho**. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989, vol.17. (originalmente publicado em 1919). p. 275 a 314.

_____. **O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Letras, 2011.

_____. **O Moisés de Michelângelo**. Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIII, p. 213-240.

_____. **O Recalque**. In: FREUD, Sigmund. Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol 8.

_____. **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. (1912-1914)** tradução Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FRIEDMAN, Melvin J. O Romance de Simbolista: De Huysmans a Malraux. In: BRADBURY, Malcom e MCFARLANE (org.). James. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. trad. de Fábio Fonseca de Melo. REVISTA USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GAY, Peter. **Freud: uma vida para o nosso tempo**. trad. Denise Bottman. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GAUDREAUULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. tradução Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: A Semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GREEN, André. **Literatura e Psicanálise: a desligação**. In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da literatura e suas fontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Os pensadores. tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. Poesia e prosa. In: SOUZA, Roberto Acízelo. **Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)**. Chapecó, SC: Argos, 2011.

HOLLINGTON, Michael. Svevo, Joyce e o Tempo Modernista. In: BRADBURY, Malcom e MCFARLANE (org.). James. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: Uma reavaliação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Afonso (Org.). **O Modernismo**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.13-28.

JAKOBSON, Roman. **Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia**. In: JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. 21ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 34-62.

JAMES, Henry. **A arte de ficção**. trad. Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

JOYCE, James. **Finnegans Wake/ Finnicus Revém**. Introdução, versão e notas de Donald Schüler. Cotia: Ateliê Editorial, 1999. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/finnegans/index.html. Acesso em: maio de 2013.

_____. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

_____. **Ulisses**. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KAFKA, Franz. **O Castelo**. tradução e pós-fácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária: introdução à Ciência da Literatura**. vol. 1. 3ª ed. trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armenio Amado Editor, 1963.

KUNDERA, Milan. A Herança depreciada de Cervantes. In: KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. tradução Teresa Bulhões Carvalho Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. **O Foco Narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

LIMA, Jarbas Couto e. A 'Ciências dos Sonhos' e a Criação Literária. In: LEITE, Nina V. de Araújo; TROCOLI, Flávia. **UM Retorno a Freud**. São Paulo: FAPESP, 2008.

LIMA, Luis Costa. **Mímesis e Modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: edições Graal, 1980.

_____. Um par problemático: representação e sujeito moderno. In: BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

LODGE, David. **A arte da ficção**. tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LOPES, Maria Angélica G. Lopes. **João Miramar e João Ternura**: filhos do modernismo. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17008>. Acesso em: maio de 2013.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

MANN, Thomas. A Posição de Freud na moderna história das ideias. In: MANN, Thomas. **Ensaio**. seleção de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. p. 137 a 153.

MARINNI, Marcelle. A Crítica Psicanalítica. In: BERGEZ, Daniel. et. al. **Métodos críticos para a análise literária**. tradução Olinda Maria Rodrigues Prata; revisão da tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 45 a 96.

MCFARLANE, James. O Espírito do Modernismo. In: BRADBURY, Malcom e MCFARLANE (org.). James. **Modernismo**: guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: prosa 1. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONTENEGRO, Olívio. **O Romance Brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1953.

MORAES NETO, Prudente. Sobre a sinceridade. In: **Estética: 1924/1925**, edição facsimilada. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974. p. 159-164.

MORAES NETO, Prudente; HOLLANDA, Sergio Buarque. Oswald de Andrade – Memórias Sentimentais de João Miramar – São Paulo, 1924. In: **Estética: 1924/1925**, edição facsimilada. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974. p. 218-222.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.

PLATÃO. **A República**. trad. Pietro Nassati. São Paulo: Martin Claret, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

- RILEY, E.C.. **Cervantes, Freud and Psychoanalytic narrative theory**. In: www.mhra.org.uk/ojs/index.php/MLR/article/viewFile/11/17. Acesso em: fevereiro de 2013.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-95.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van. Ponto de vista ou Perspectiva Narrativa: Teorias e conceitos críticos. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). **Categorias da Narrativa**. Coleção práticas de leitura. 2ª ed. Editora Arcádia, 1977.
- SANTIAGO, Silvano. O Narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas das letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHÜLER, Donaldo. **Montagem em João Miramar**. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17190/15756>. Acesso em: maio de 2013.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- TENFEN, Maicon. **Breve estudo sobre o Foco Narrativo**. Blumenau: Edifurb, 2008.
- TODOROV, T.; DUCROT, O. **Dicionário enciclopédico de ciências da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética**. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. La Retorica de Freud. In: TODOROV, Tzvetan. **Teorías del símbolo**. Monte Avila Editores, C.A. Disponível em: bookos.org. Acesso em: maio de 2013.
- VENTURA, Aglaêda Facó. **Memórias Sentimentais de João Miramar e a prosa moderna brasileira**. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br:8080/ri/bitstream/123456789/3152/1/23456789/3152/1/1980_Art_AFventura.pdf. Acesso em: janeiro de 2013.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. **O que é ficção?** São Paulo: Brasiliense, 2001.
- WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WEBER, João Hernesto. Modernismo, dependência e Memórias sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade. In: DACANAL, J. H. (org.). **O Romance modernista**: tradição literária e contexto histórico. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1990. p. 61-85.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2011.