

O MEDO EM RESTOU O CÃO, DE LIVIA GARCIA-ROZA

Camillo Cavalcanti (UESB e UFRJ)
camillo.cavalcanti@gmail.com

Quem lê os contos de *Restou o Cão* talvez não veja de imediato a correlação ora proposta com o medo. Muitas vezes apenas percebido em suas manifestações patológicas (fobias), o medo também aparece de forma sutil, nas mais diversas intensidades. Outra dificuldade para se notar os trâmites do medo nesses contos está na ironia que o esconde num discurso dissimulado e descontraído na enganosa aparência de bom humor e some-nos importância – contos com característica de crônica. Na verdade, trata-se de sujeitos transtornados a partir de relações de medo com a atmosfera que os circunda.

Sob o vago título “E aí...”, o primeiro conto relata a vida de uma mulher que, pelo modo de sentir e perceber as coisas, teve uma fruição até certo ponto problemática com o núcleo familiar, mormente nas relações pessoais. A narradora revela que a casa dos pais ficava em Icaraiá, palco de experiências familiares que a levaram para um divã. Seu pai, revela a narradora, “acertou um bico na minha bunda” (p. 10). Sua mãe tocava harpa, obsessivamente, até os dedos incharem. Para entender o significado das coisas, a narradora passou por várias dificuldades, graças às relações problemáticas no seio familiar: por exemplo, a informação sobre o amor veio através de um avô que “dizia que [a] avó era a pessoa mais detestável que ele conhecia, mas fez bodas de ouro com ela” (p. 7). Como a narradora poderia discernir o que é o amor, se o testemunho do avô apontava para um objeto de desejo detestável? A confusão gerada por tanta informação imprecisa e desconexa leva à narradora à prostração ante o amálgama incompreensível dos símbolos cognitivos (isto também é demonstrado na opção pelos períodos telegráficos, cambiante de temas e momentos da vida conforme se desenvolve a narrativa) – isto é, a própria família se encarrega de fornecer os estímulos – que formam uma desestruturação na apreensão cognitiva da narradora – cujos “motivos [são] baseados em conflito”, porque, nas palavras de Mira y Lopes, “o sujeito confessa não poder decidir qual de suas ações seria a melhor” (*op. cit.*, p. 23), por isso a construção do sujeito é determinada muito mais pelos juízos (negativos) alheios: “mamãe disse que meu príncipe encantado devia estar com problemas”; “me trouxeram uma roupa de presente[;] passei na praia vestida de gaúcho”; “meu pai passou a me chamar de Helena de Troia”; “minha avó dizia que eu ti-

nha orelha de abano, joelho de vaca Clarabela e voz de homem” – contra estas construções da personalidade pelo próprio sujeito (ativas): “eu pegava me travesseiro e lençol, e ia para o quarto deles dormir na cama do meu irmão menor”; “todos os dias vigio para ver se [os peitos] estão no lugar”; “ficamos cansadas , minha prima e eu, de tentar fazer com que ela [a folha de taioba] se molhasse”; “à noite, jogávamos baralho de flores, às vezes brigávamos durante a partida[...]” e “eu pedi para dar um chute”. É válido lembrar que a cada manifestação afirmativa do sujeito, correspondia uma repressão do coletivo: “acordava com meu pai me chamando de encagaçada”; “perguntei se eu podia me divertir com os cavalinhos que apareciam enquanto o príncipe não chegava[;] ela disse que não gostava de menina saliente”; “quando mamãe resolvia nos bater, batia nos três” (para as antepenúltima e penúltima frases); “virando-se para mim, [meu pai] acertou um bico na minha bunda”. Dessa forma, o medo encontra articulação sob a máscara da timidez, porque “o tímido espera a ajuda exterior e ressentese (isto é, afasta-se) se ela não lhe chega na forma prevista por ele” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 46). O afastamento da narradora pode ser medido na própria procura pelo terapeuta, que, servindo-lhe de confidente, guardaria por isto mesmo distância intransponível ante a família, para lhe assegurar o sigilo de toda a denúncia do comportamento familiar desequilibrado já que “o que o assusta [ao tímido] não é fazer mal as coisas mas sim ficar mal perante os demais” (*op. cit.*, p. 46). Parece que o medo entrevisto na narradora-personagem, sob o disfarce da timidez, se manifesta na quarta fase, ou “estado de angústia”, cuja “conduta [...] evidencia que a desorganização funcional provocada pelo Medo destruiu, já, a unidade intencional, e inabilitou suas melhores possibilidades de reação” (*op. cit.*, p. 42) – é o que parece sugerir o multifacetado parágrafo final do conto: “Acabou? Era assim? Pra eu falar alguma coisa?” (p. 10). Como nos diz Mira y Lopes a respeito do medo induzido por “motivo baseado em conflitos”:

É assim que surge a dúvida, não teórica, mas prática, e, orientado por impulsos equipotentes e incompatíveis [tenha-se em mente o citado discurso do avô] de simultânea descarga exterior [como a inanição por que passa a tímida narradora paralisada diante do irreconciliável tumulto familiar], o pobre “Eu” sente desorganizar-se e desintegrar-se sua conduta, perder sua segurança e serenidade e cair, gradativamente, entre os tentáculos do medo. (*op. cit.*, p. 23)

A mamãe no conto “Madame Rapunzel” também passa por suas dificuldades emocionais. Indo pedir auxílio numa cartomante (Rapunzel), já acusa nessa ação algum problema de relacionamento pessoal. A narradora-criança identifica a negatividade daquela atmosfera, não pela função mística do ambiente, mas pela intenção da mãe que buscava uma solução para seus problemas amorosos. Por isso, a criança pede para ir embora, intuindo

que Rapunzel esteja de alguma forma, a gosto ou contragosto, atrelada à bruxa má dos contos de fada (associacionismo com o conhecimento prévio dos contos de fada, com a dose de ingenuidade própria da criança). Tal conclusão é resultado da completa desinformação sobre o lugar e o propósito, deixando o sujeito totalmente ignorante diante de um desconhecido. As vezes em que a mamãe se dispôs a cortar o maço de cartas para obter a confirmação de uma prospecção diferente de sua realidade momentânea mostram o entusiasmo com que sonhava para si um novo relacionamento amoroso, com a carga idealizante inerente aos sonhadores e, por conseguinte, mostram também a vontade assaz profunda de abandonar o relacionamento atual, o que deve ser proporcional à crise por que este passa. A mamãe sofre, por conseguinte, de um medo induzido por carência: “quando o Ser necessita de algo vital [a mamãe acredita ser um novo amor], busca-o e não o encontra [daí as sucessivas tentativas para obter a confirmação do sonho de um novo relacionamento], sente a frustração de seus esforços e esgota sua energia, multiplicando-os” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 21). Ela sentia carência de não ser amada ou de não amar alguém – nesse sentido, completa Mira y Lopes o raciocínio: “todos nós sentimos medo pela simples falta dos meios (dinheiro, carinho, saúde etc.) de que nos valemos para podermos continuar a viver” (*idem, ibidem*).

“Saco” é um conto que, como o próprio título sugere (em linguagem coloquial), expõe o medo sob o disfarce do tédio: “pronto[;] já entendi que todos têm um cachorro, posso levantar?”, mas por que não levanta simplesmente? “Porque, nesse momento, nos damos perfeita conta do pouco que somos capazes de pensar e de fazer sem o auxílio alheio” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 48). E como sintoma contumaz do tédio, Vicente se defende da “invasão paralisante do medo, [e] recorre a mil estratégias” (*idem*, p. 49), repreendidos pela mãe castradora com imperativos cabais: “senta direito na cadeira, você está escorregando”; “pare de batucar na mesa[;] e de limpar o nariz nos braços”. Após pedir, então, para o moleque assoar o nariz, a mãe lança um comentário revelador: “voltou rápido, hein?”. Significa dizer que o garoto não consegue ficar sozinho consigo mesmo por muito tempo, “mas de nada valem [esses estratégias], se essa situação de solidão se prolonga”. E, por isso, Vicente ainda prefere aturar a dominação desmesurada de sua vida pela mãe controladora: “pode parar. O que você tem dentro da boca? Mostra! Não esconda debaixo da língua! Um clipe?”. Diante dessa sessão de estudos, aparentemente torturante, Vicente reage ante o final com uma pergunta de duplo sentido: “amanhã vai ser o gato?”. Aproveitando-se da ironia já mencionada como artifício para disfarçar o medo, o discurso de Vicente tanto pode significar um sinal de con-

testação contra os desmandos da mãe, como pode também ser um pedido de que a lição continue amanhã – parece que o sujeito está perdido entre esses dois sentidos como resultado de não se dar conta de que está sob o domínio do medo, quando sofre de tédio, medo bem camuflado, “porque [esses medrosos] têm nada que os proteja contra o medo de si mesmos” (*op. cit.*, p. 50). Semelhante estrutura se encontra em “Natal em Nebraska”.

“Essa Menina” encontra o medo sob a máscara da vaidade, mudando radicalmente o eixo de “Saco” e “Natal em Nebraska”. Vaidade, ainda que não pareça, é disfarce habitual do medo porque o vaidoso, “se tem necessidade de o estar repetindo constantemente [que vale mais do que os outros], é porque, no fundo, não só duvida, como está convencido do contrário”. A ligação desse conto com os dois anteriores não advém da máscara do medo, mas do objeto de que se tem medo: nos três casos, a solidão. Assim como o tedioso sente medo de estar sozinho diante “de sua própria vaidade” (*op. cit.*, p.49), o vaidoso não sabe que “seu aparente narcisismo encobre seu íntimo desconsolo”. A prostituta que se insinua ao possível cliente, sem saber que este é mudo, a todo instante, busca a confirmação de suas qualidades: “olha eu brilhando, viu?”; “chique pra caralho, né?”; “tô cobrando alto?”; “tô cobrando legal, né?”; “tô te explorando?”; “tô cobrando legal, né?”; “gostou da minha saia?”; “e das minhas pernas?”; “tu acha que meus seios vão crescer?”; “brilhei outra vez, sacou?”; “manero, né?”; “tá me olhando assim por quê?”. Às vezes, a preocupação da menina quanto ao julgamento do possível cliente, favorável à sua beleza, a leva a elaborar perguntas de certa violência como autoproteção contra a ameaça da rejeição: “tu é tira?”; “é veado?”; “já tô perdendo muito tempo”; “tu é brocha?”.

“Wallace” é o perfeito exemplo da atuação do imaginário como fomentador de nossos medos. Imbricado com um desejo sexual recalçado e não elaborado, próprio da criança, a filha cria um colega de turma imaginário, com o poder de subjugar-la a uma situação libidínica mais intensa e violenta, delineada por ações contundentes: “me bateu”; “empurrou no corredor”; “me espremeu contra o muro”; torceu meu braço”. Dando asas à imaginação, a menina constrói uma situação ainda mais sexualizada, com uma espacialização significativamente erótica: “ele me empurrou pra dentro do banheiro, me chamando de vagabunda, e me mandou sentar na privada e baixar a cabeça, e que aí não vi mais nada, só sentia os tabefes estalando e meus cabelos subindo nas mãos de Wallace”. O banheiro é uma referência cheia de conotações erotizantes porque está ligado à intimidade, principalmente à higiene, à nudez. Guarda também, em nível simbólico (e

por isto intuitivo), a negativa do coito na interdição da partilha entre os dois sexos. A emulação sexual aumenta a cada relato, sendo o terceiro elaborado com elementos extremamente eróticos: “Wallace tinha abaixado minhas calcinhas e beliscado minha bunda, várias vezes”. A criança está movida por um misto de hipocrisia e mentira, pois, quanto aos pais, parece ter sido hipócrita na medida em que procurava “uma linha de conduta destinada a captar a confiança do Ser a quem teme e – por temê-lo – odeia” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 50); claramente este Ser são os pais, indiscrimináveis como um só nessa fase infantil do sujeito. Por outro lado, a criança mentiu acerca de Wallace: “deve haver algum engano – disse a inspetora[...] –. Não temos nenhum aluno com esse nome”. É claro que a inspetora pode ter entrado numa rede de mentiras, se acreditar que seja um comportamento normal entre crianças e absolutamente necessário ao crescimento delas. Mas não se trata de estudar esta hipótese; antes, voltando a que a menina tenha mentido (o que é mais provável), utilizou “a arma principal da atitude hipócrita” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 51) – daí a intrínseca relação entre mentira e hipocrisia. A criança insiste em que Wallace tenha abusado dela porque “suas mentiras aumentam em progressão geométrica, sendo-lhe umas necessárias para ‘cobrir’ as outras” (*Id. ibid.*). Tanto a menina que imagina “Wallace” como a paciente no divã que indaga “E aí...” são sujeitos com medo no quarto estado, mas é notório que os mentirosos “viv[a]m em um plano de constante angústia: não só por temor de que se descubram suas mentiras, como receosos de que eles mesmos as olvidem e se desmascarem” (*Id. ibid.*).

O espírito de aventura no conto “Sexo” mostra bem como as crianças reagem a qualquer tipo de planejamento: recorrendo ao contumaz jogo lúdico que lhes é particular, atuam sempre enquanto agente de desordem e fruem basicamente a partir dos meios, raramente do fim, por isso a inclinação à dispersão e à perda ou nulidade de um desfecho conclusivo (o chavão “você acabou com a brincadeira” que tanto desagrada a criança). Esta tendência ao lúdico é tributária da construção de um medo imaginário-insensato, muito de acordo com a essência da criança porque a brincadeira está ligada à imaginação, que é “função psíquica mediante a qual se associam e combinam os dados e as imagens da vida representativa, dando lugar às construções e processos ideofetivos que são alheios ao estímulo direto (circundante)” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 18). Os processos ideativos quase não são percebidos devido à espontaneidade com que aparecem no texto, em verossimilhança com a naturalidade do tratamento infantil sobre a questão: “sexo é uma coisa fácil de desaparecer. Impressionante.” (p. 35); processos ideativos estes nos quais “o ser se transcende; o pensamento

‘adquire asas’ e já pode tentar construir estímulos próprios, alimentando-se a si mesmo, sem necessidade de recorrer a excitantes concretos” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 18). Isto se verifica no conto porque as crianças permanecem interessadas no mito “sexo”, mas nunca provaram, nem mesmo viram, seus “excitantes concretos”. O grau de mistificação do sexo é alto, a que corresponde uma relação de medo imaginário, evidentemente, pois a imaginação tenta dar conta de significar (portanto conhecer) o signo desconhecido (portanto mítico). Mira y Lopes explica o conceito:

Sua característica essencial é que o objeto que o condiciona nunca se constituiu causa de medo orgânico para o sujeito e se encontra ligado apenas a um verdadeiro estímulo fóbigeno, através de uma cadeia de associações, mais ou menos larga e distorcida. (*op. cit.*, p. 37)

Desse modo, as crianças inconscientemente acionam instintos de defesa contra esses estímulos do medo na véspera de conhecer o sexo e desfazer o mito, como os entrevistados nesses enunciados: “andávamos pela lateral da casa, [...] quando minha prima e meu irmão disseram que não iam, e empacaram” ou “eu também não ia” (p. 37): o medo do desconhecido, dito medo imaginário, que “se torna injustificado e incompreensível” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 37). O grupo acaba reagindo numa violência coletiva como forma de extravasar o medo e a libido confundidos no precário discernimento da criança, porque está claro que as agressões mútuas são sinais dos impulsos libidinais da criança, estimulados a partir da fantasia sobre o sexo. A idealização se torna mais clara em sentenças como essas: “tudo sobre sexo parece que é superlegal” (p. 35); “podíamos dar uma olhada na arma do Raimundo” (p. 36); “vamos, menina, rumo ao amor!”. Tal linguagem aparece cifrada, como habitualmente o é a linguagem erótica, obscena ou pornográfica, colaborando ainda mais para a mitificação do signo “sexo” pelas crianças – tais “cifras” podem ser exemplificadas, além das citadas, por “de quatro para que ele meta sua alma no céu” (p. 35); fodão (p. 36); “membro” (p. 37). Essas figuras provavelmente eram repetidas pelas crianças apenas em nível retórico, sem as compreender de fato. Por isso, a criança ri ao ouvir fodão, pois, ligado intrinsecamente ao mítico (no ponto de vista da criança, pois é incompreensível e admirável), o significado do termo ganha foros maravilhosos, e a reação é de êxtase e empolgação, quase integralmente pela vontade de saber, curiosidade em ver o inédito, o desconhecido, o mito; vontade esta mensurável pela intensidade da agressão física, pois é resposta contra o impulso que cerceia e interdita o acesso ao mítico – então, “*não sabíamos* o que era volúpia, mas devia ser uma coisa muito legal” (p. 35; grifo meu), diz a narra-

dora-criança, demonstrando a relação entre mito e desconhecimento, suposição.

No conto seguinte, “Cristina” parecia gostar de se envolver em relações masoquistas. Trata-se de outra rede de amizades entre crianças, mas as amigas de “Cristina”, desta vez, procuravam relações sádicas, que provocassem dor em Cristina. Esta já apresenta vínculos fortíssimos com o medo, como se lê logo no primeiro parágrafo – “quanta mentira essa garota inventava!” (p. 39) –, porque já se demonstrou a relação entre medo e mentira, na análise do conto sobre “Wallace”. Possuindo o hábito da mentira, manuseia “a arma principal do hipócrita” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 51). O vínculo de Cristina com o masoquismo foi identificado até mesmo pelas crianças: “pelo jeito, gostava de uma sofridinha” (p. 40). Portanto, a dor é o objeto do medo; inclusive “há casos [...] em que a impressão sensitiva dolorosa é, paradoxalmente, volu[p]tuosa e agradável; tal ocorre com as excitações dolorosas a que voluntariamente se submetem [...] os] masoquistas” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 25). À relação das crianças com Cristina compete também excluí-la, pois esta se insere no signo da diferença; a discriminação de Cristina por parte das outras crianças anfitriãs (pois estavam as três brincando na casa das duas irmãs) emulava relações sádicas: “resolvemos brincar de escravo e começamos por ela limpando nossos sapatos” (p. 40). Essa brincadeira iniciou uma sucessão de outras brincadeiras em que Cristina era sempre o objeto molestado, escravizado e subjugado: “pusemos uma venda em seus olhos e mandamos arrumar nossos brinquedos”; (p. 40) “sacudimos o cabelo na cara de Cristina, depois mandamos que ela o carregasse, enquanto dávamos voltas pelo quarto”; “minha irmã então disse para ela subir depressa porque nosso cachorro podia se soltar e correr atrás dela com os dentes arreganhados”; “baixamos sua cabeça dentro d’água, assim não ouvíamos seus gemidos” (p. 41). Cristina assumia o papel de hipócrita para lidar com seu medo, sob este disfarce repleto “de covardia ligada a uma ambição compensadora e desmedida”. Na hipocrisia – disfarce incomum para o medo –, “a crítica está dissimulada, escondida e implícita em uma aparente indiferença” porque “o hipócrita segue uma linha de conduta destinada a captar a confiança (e também o auxílio) do Ser a quem teme e – por temê-lo – odeia” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 50). A passividade com que Cristina respondia aos estímulos das amigas é outro sintoma da hipocrisia; seu medo, arraigado no espírito, não a deixava enfrentar os desmandos das amigas, encarando a possibilidade de perdê-las. Sob este prisma, a hipocrisia trava relações com o tédio. A aceitação, por parte de Cristina, desse esquema vicioso está nítida em sua cumplicidade – que consiste em assumir toda a culpa – revelada no final do conto: “expli-

camos que Cristina tinha pedido para tomar banho [porque] na casa dela não havia banheira” (p. 42). O medo de Cristina, portanto, possui componentes plurais: à base hipócrita, somam-se o tédio, a mentira e o masoquismo. E ainda, no momento da delação, o medo de Cristina (diante das suas duas amigas e da mãe delas) adquire outra nuance, “a chamada dor moral (leia-se desgosto ou pena)” contra qual “a defesa primordial [...], além do consolo, é o esquecimento” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 27). Claro está que Cristina não tem escolha: precisa esquecer, pois é o que lhe resta ante duas amigas sádicas sem intenção de a consolar. Está tão intensamente ligada a essa relação medrosa que se tornou dependente dela, submetendo-se mais vezes à moléstia do seu ser e à privação de suas humanidades (pois é relação reificadora e escravista).

O irmão de “Jason” apresenta semelhante estrutura do medo. Não sabendo como é o mundo feminino, ou o sabendo precariamente devido à sua tenra idade de adolescente (catorze anos), ele crê poder entender este signo e resolve travar relações com a namorada do irmão mais. A mitificação do signo feminino acontece ainda que não tão intensa como a mitificação do “Sexo” pelas crianças no conto anterior. Isto é facilmente percebido em sentenças de exaltação encoberta, das quais esta exalta mais claramente: “o porteiro, vendo Ângela, deixou-a passar com suas asas. Anjo, Anja, Ângela!” (p. 50). Neste conto, trata-se de um dos medos mais ancestrais da humanidade: o medo do segundo sexo, perante a mulher, porque esta detém o “mistério da fecundidade e da maternidade, ‘santuário estranho’, fonte de tabus, ritos e terrores” (CHAUÍ, 1987: 38). A interdição do signo feminino, proferida em sentenças incisivas, aumenta o medo do irmão de Jason ante a garota. A violência de Ângela na proibição de qualquer sentido erótico produz no garoto um efeito nocivo, ainda que ele não o sinta conscientemente. Frases como “Larga, garoto!” (p. 50); “derrotado, pirralho e burro”; “Me penteando, idiota” (p. 51) ajudam a construir o signo da mulher-perigo, a “vagina dentada”, milenarmente relatada em mitos como “Lilith, transgressora lua negra, liberdade vermelha nos véus de Salambô. [...] Perigosa portadora de todos os males, Eva e Pandora; devoradora dos filhos paridos de sua carne, Medeia e Amazona” (CHAUÍ, *op. cit.*, p. 38), mitos estes intuídos nas atitudes mais agressivas do que as falas: “ela me empurrou e eu caí pra trás batendo com a cabeça nos tacos”; “levantou-se rindo, batendo os punhos na minha cabeça”; “então, me puxando pelos cabelos, virou minha cabeça pra trás, ameaçando pôr uma das pedras na minha boca” (p. 51). O medo é notório na narrativa quando o irmão de Jason confessa: “eu estremeci antes dela dizer” (p. 52).

Em outro conto, escrevendo uma “Carta para Mamãe”, a menina identifica a mãe, afastada do seio familiar, como uma confidente de toda a “conspiração” que julga instruir o comportamento radicalmente modificado dos parentes e da empregada (modificação esta ocorrida, evidentemente, pela ausência da mãe). A criança pretende ver a extensão desse “complot” pessoal no afastamento da própria mãe, e por isso o conto começa com uma pergunta cabal: “mamãe, por que *levaram* você para o hospital?” (p.57). A indeterminação nesse uso verbal, longe de apenas omitir a identidade do sujeito/agente, extrapola as matrizes gramaticais, numa análise semântica, e indica, dentro do contexto, que o objeto “você” – a mamãe – sofre uma ação de forças que a superam. A partir do enunciado, não é certo que a criança pense num sequestro, mas esse signo a perturba quase se instaurando como verdade, posto que “levaram você” sugere que o indivíduo tenha sido deslocado a contragosto. Tudo isto é realçado por outra confissão: “não sei se você vai ler esta carta, porque não sei como mandá-la” (p. 57). Essa afirmativa demonstra que a menina não tem confiança suficiente na família para que sua carta chegue até a mamãe até porque ela se queixa de que “não apareceu ninguém para me levar aonde você está” (p. 57); por isso, para a criança, a família desempenha a função de impedir a convivência com a mãe, induzindo-a ainda mais a crer num sequestro, de modo que, ao final do conto, ela torna a elaborar a mesma compreensão da situação: “não sei quem deu ordem para você ir parar nesse hospital” (p. 59). Mas em todo caso, a possibilidade do sequestro da mãe realizado pela própria família com o único propósito de afastá-la de si não alcança uma estruturação sólida, até porque ela ainda entrega a sua guarda à família; ela não entende a família como um perigo para si, talvez pensando todo o passado de conforto e confiança que agora sofre um abalo. Por isto surge um medo em estado de desconfiança, também chamado “estado da concentração”, no qual “aumenta[m] o interesse, a atenção expectante e o anseio de assegurar o domínio da situação, mas simultaneamente surge a dúvida de que isso seja conseguido” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 41; sem o grifo do autor). O medo dela é tão intenso que a leva a ações extremadas, periféricas e inúteis, como descarga de suas volições, como, por exemplo, quando ela diz: “decorei a bula de um remédio, quer ver?” (p. 58). Segundo Mira y Lopes, este comportamento é típico do medo em estado de concentração/ de desconfiança: “uma nuvem de pessimismo invade o ânimo e, para superá-la, o indivíduo concentra e reconcentra sua coragem e energias, enquanto que, exteriormente, aparenta tranquilidade, graças a seus recursos de dissimulação e reserva – tais como empreender atos secundários” (*op. cit.*, p. 41). E a menina até confessa que seu “ato secundário” foi determinado pelo me-

do: “fiquei tanto tempo escondida no banheiro que decorei” (p. 58). Devido à própria natureza desse tipo de medo, um medo atrelado à desconfiança, sua estrutura é densamente camuflada, e o indivíduo “já não está em paz, [...] nem sua prospecção é nítida” (MIRA Y LOPES, 1980, p. 41). É claro que esse medo sob a insígnia da dúvida vai se correlacionar muito bem aos estímulos de medo sobre o signo ante o qual o indivíduo possui mais dúvidas: a morte. Tão disfarçado está esse medo que seu objeto só aparece no fim do conto: “quando a mãe da minha amiga morreu, cobriram a casa dela com panos pretos e apagaram todas as luzes. Nunca vai acontecer isso aqui, não é? Volta, mãe!” (p. 59). A menina nega tão peremptoriamente a possibilidade de a mãe estar morta que nem admite, no discurso, essa sentença, vetando a referencialidade com o real. Esta reação é própria de um indivíduo em estado de medo porque, como explica Marilena Chauí:

[...] a frágil montagem imaginária, porque nascida de afetos e alimentada por paixões, desemboca em duas alternativas contrárias quando ameaçada por acontecimentos que a negam. Ora pode desfazer-se, produzindo absoluto desamparo e aumento do medo diante do inexplicável que supúnhamos explicado e conhecido. Ora pode manter-se, apesar de todas as provas empíricas de suas falhas, como se assim erguesse fortaleza inexpugnável contra o medo [lembre-se o compromisso da filha em manter o controle da situação, recusando tenazmente a ideia da morte da mãe] (CHAUÍ, 1987: 58).

A estrutura psicológica da esposa de Harry em “Restou o Cão” – conto que dá título ao livro – desenvolve a do Vicente em “Saco”; porém a repressão se manifesta através da personalidade do próprio medroso desta vez: a esposa de Harry. Ambos apresentam o medo sob o disfarce não habitual do tédio, que na verdade é medo de ficar sozinho. A diferença está em que Vicente ainda é uma criança, enquanto que a esposa de Harry já se fez adulta; e Vicente é reprimido, enquanto ela é repressora. Está sempre focalizando Harry, vigiando seus passos, para em seguida reclamar. Os sinais de repressão oscilam entre duas categorias: imperativos e indagações convidativas, para sugerir as ações imediatas e assim comandar e dominar o outro. Os exemplos são fartos: “que cara é essa?”; “entra”; “fecha a porta”; “olha o ar-condicionado”; “senta”; “cuidado com o pé, Harry”; “transeu com muitas?”; “veio dizer o quê?”; “olha a cinza do cigarro, Harry!” (p. 67); “está cagando, não e, Harry?”; “você embolou todo o paninho do sofá; estica de novo” (p. 68); “você está caolho?”; “você está com uma palidez fúnebre”; “como vai a vida nova? Vida velha, não é mesmo?”. Estas perguntas e ordens desempenham uma função sugestiva, cooptando o que Harry pode fazer, induzindo-o inclusive a ter, sobre os fatos, um ponto de vista conveniente à esposa ciumenta, que provavelmente por isto viu a relação desfeita. Sua voracidade em direcionar as ações de Harry revela

quanto ela está dominada pelo tédio, o medo de ficar sozinha consigo mesma. Na iminência de voltar à sua solidão habitual e a provável inabilidade em lidar consigo, a mulher continua indagando com tom de censura (por meio da reiteração da mensagem) que tenta esconder o desespero, finalizando o conto: “por que você se levantou? Já vai? Hein? Vai embora? Não pode me ver alegre, não é, Harry?” (p. 69).

Já “Bambino d’oro” é escravo do medo da mãe em ficar sozinha. Aos cinquenta anos, Antônio está preso a essa relação medrosa com a mãe dominadora, que tão cegamente deseja seu filho perto de si que é capaz de manipular sua própria cognição: Julieta vai à casa de Antônio visitá-lo e a mãe “obriga”, pelo menos em seu ponto de vista já desconexo com a realidade, a que ela seja Romeu, um amigo fictício que jamais existiu, mas que não se erige figura tão ameaçadora como Julieta. A cegueira da mãe é completamente descartada porque ela consegue ler algumas anotações que faz para tentar driblar a caduquice (já que ela não é capaz de lembrar uma sucessão simples de fatos, ainda que mais da metade dos eventos já tenham sido lembrados). Sua objeção a qualquer relacionamento erótico do filho é tão radical que a mãe pensa num propósito para uma saída impessoal do Antônio, como por motivo de saúde: “será que hoje é dia de dentista?” (p. 82). A negação continua mesmo ao perceber um anel na mão direita da moça, provavelmente de noivado: “meu filho tem um igual. Os moços agora estão usando, não é mesmo?” (p. 83). Ainda é o tédio, como o é em “Restou o Cão”, subjugando a mãe temerosa e o filho adoecido por essa relação insalubre.

“Miss Jacqueline” repete o mesmo medo da esposa de Harry em “Restou o Cão” – o tédio –, mas as ações controladoras, antes no discurso da medrosa esposa, agora são desencadeadas pelo marido sobre ela, daí adquirirem um contorno masoquista, por parte de quem as aceita. Nesse sentido, recupera o problema de Vicente (do conto “Saco”) de forma mais contundente. Isso justifica por que Jacqueline se deixa subjugar de forma tão servil ao marido – Jarbas – dominador e repressor: O discurso do marido se articula em dois modos de fala, lembrando o discurso da esposa de Harry: indagações censórias e imperativos controladores. Ambos os modos discursivos anulam a manifestação da personalidade de Jacqueline e ao mesmo tempo interferem ou até mesmo determinam suas ações a partir das necessidades do marido – trata-se de um caso de anulação/reificação de um sujeito passivo por outro tirano. Eis os exemplos de perguntas e ordens dirigidas à Jacqueline: “está rindo de quê?”; “não, volta!”; “por que essa cara de retardada?”; “olha a contabilidade, Jacqueline!”; “vê se não demora!”

(p. 75); “não responde”; “fica toda contente quando se entope, não é?”; “isso, fica acertando com o pessoal”; “você está me atrapalhando, Jacqueline.”; “é pra provocar, não é?”; sai, Jacqueline.” (p. 76); “que barulheira é esta ‘que você está fazendo?’”; “que esporro é esse lá dentro?”; “não sabe fazer as coisas sozinha?”; “chega, Jacqueline”; “por que demorou a responder?”; “que maneiras são essas de você falar comigo?” (p. 78). De todas estas frases, uma é substancial para o entendimento de Jacqueline: “não sabe fazer as coisas sozinha?” – porque tem como resposta um não que a faz refém de um relacionamento. Ela não consegue abrir mão do casamento, pois terá que encarar a vida sozinha: “– o que tá acontecendo, mãe?/ – Nada. Vai guardar a bicicleta” (p. 78). E assim, também terá que se ver: é o mesmo tédio – medo de estar sozinho – entrevisto em Vicente do conto “Saco” porque, segundo Mira y Lopes, “ sempre nos desconhecemos um pouco, e tememos surpresas ao rebuscar os nossos recônditos anímicos” (*op. cit.*, p. 48). Esse sentença autopunitiva da personagem parece abraçar dois motivos: primeiro, a renúncia dos foros pessoais e interesses individuais em favor da filha (que, sob uma hipótese plausível, pode representar a família); depois, a automutilação como castigo de seus defeitos, num denso complexo de culpa (articulando estados melancólicos avizinados aos tédios).

Pode-se perceber que, em todos esses contos do livro *Restou o Cão*, o medo se configura como eixo central das narrativas, pois está no âmago do personagem principal, medo este matizado de diversas tonalidades e intensidades, correspondendo aos graus, motivos e objetos, todos de extensa variabilidade. No entanto, como se trata de flagrantes de cotidiano, ainda que as narrativas ganhem perfil de contos pela densidade psicológica e estruturação complexa da trama, não perdem o aspecto crônicaresco (sobre o fato corriqueiro), atrelado com o medo sob o disfarce do tédio – afinal, o presente (flagrante do cotidiano) é nossa própria consciência (medo de nós mesmos). A teoria sobre o medo articula outra nítida semelhança porque, segundo Marilena Chauí, “ainda que o conhecimento do verdadeiro não o suprima [o medo] e que a ignorância não o cause, é nela e dela que ele [o medo] vive e prospera” (CHAUÍ, 1987, p. 57).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAUÍ, Marilena. Sobre o Medo. In: CARDOSO, Sérgio Cardoso (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GARCIA-ROZA, Livia. *Restou o cão e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

MIRA Y LOPES, [Emilio]. O Medo. In: _____. *Os quatro gigantes da alma: o medo – a ira – o amor – o dever*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.