UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

LUCIANA MARQUES FERRAZ

A infância e a velhice:
percursos em *Manuelzão e Miguilim*

São Paulo

2010

LUCIANA MARQUES FERRAZ

**A infância e a velhice:
percursos em *Manuelzão e Miguilim***

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora:
Prof^a Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos

São Paulo

2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE SEJA CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ferraz, Luciana Marques.

A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e
Miguilim / Luciana Marques Ferraz ; orientadora Cleusa
Rios Pinheiro Passos. -- São Paulo, 2010.
185 f.

Tese (Doutorado)--Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Literatura comparada. 2. Literatura brasileira 3.
Novela. 4. Infância. 5. Velhice. 6. Teoria psicanalítica.
I. Título. II. Passos, Cleusa Rios Pinheiro.

CDD 869.8992

Folha de aprovação

Luciana Marques Ferraz

A infância e a velhice: percursos em *Manuelzão e Miguilim*

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada.

APROVADA EM: _____/_____/_____

Banca Examinadora

Para a família

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Cleusa Rios Pinheiro Passos, pela escuta atenta e cuidadosa e, em especial, pela liberdade com que permitiu que eu fosse construindo meu caminho de leitura.

À professora e amiga Yudith Rosenbaum, pela leitura do trabalho desde o projeto, pelas preciosas sugestões e pelo estímulo constante, e também à professora Adélia Bezerra de Meneses pela cuidadosa arguição no exame de qualificação.

Agradeço ainda ao amigo Orlando Joia, pela leitura atenta, pelas sugestões e pelo incansável apoio técnico, e às amigas Cássia da Silveira e Rita Jover-Faleiros, pela proximidade e ajuda.

Agradeço também aos colegas do grupo de estudos de Crítica Literária e Psicanálise, pelas leituras e discussões que enriqueceram este estudo, e aos professores e diretores do Colégio Santa Cruz, que acompanharam o processo e concederam uma produtiva licença para a realização do trabalho.

Às amigas de longa data Bethânia Galas, Cláudia Vóvio, Cristina Casadei, Heloísa Moreira, Leda Lucas, Paula Corrêa, Rosie Mehoudar, Suely Tonarque, Tônia Frochtengarten, Vivian Huszar e Viviana Bosi pela presença e amizade. E ao René Lenard pelo cuidado e acolhimento.

Aos irmãos Luis Paulo e Flávia Marques Ferraz pelo apoio.

À Capes, pelo financiamento.

À querida Clélia Pastorello, presença ímpar nos momentos de alegria e de aflição, e a Léon Bonaventure, pela proximidade e trabalho de tantos anos.

Finalmente, aos filhos Daniel, Jonas e Nícolas, e ao meu marido Carlos, pelo apoio incondicional, mais uma vez.

Resumo

FERRAZ, L. M. *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim*. 2010. 185 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Este trabalho é um estudo das novelas *Campo geral* e *Uma estória de amor* (Festa de Manuelzão), de Guimarães Rosa, que compõem o livro *Manuelzão e Miguilim*, um dos três volumes da obra *Corpo de baile*, desmembrada pelo autor na terceira edição. O intento aqui é articular aspectos da teoria psicanalítica, especialmente a partir dos estudos de Freud e Lacan, à análise estilística das novelas, na tentativa de desvendar as marcas que indicam a constituição do sujeito das personagens Miguilim e Manuelzão. Tais personagens, que desenham um percurso de começo e de fim de vida, são observadas não só em “rituais de iniciação” — que marcam a passagem da infância para a vida adulta, em Miguilim, e da vida adulta para a velhice, em Manuelzão —, mas também em pistas deixadas, literariamente, sobre o processo de constituição do sujeito estudado pela psicanálise. Em ambas as histórias, são observados os *processos identificatórios*, fundamentais para a constituição de um eu, articulados ao processo de descoberta dos sentidos da existência, um dos temas centrais na obra do autor. Nesse recorte, as relações familiares, as figuras da mãe e do pai, as marcas da infância carregadas ao longo da vida, as relações entre o mundo interno e externo, os sentidos que se *aprendem* tanto na infância quanto na velhice são aspectos centrais no estudo. Os conceitos de sujeito, identificação, desejo, ordem simbólica, condensação e deslocamento, memória e imaginário, tão caros à psicanálise, são instrumentos teóricos importantes para a compreensão desses jogos do inconsciente e das sutilezas do discurso do sujeito e seus desejos. Aponta-se, por fim, a força das estruturas psíquicas que, nascidas na infância, se reeditam na vida adulta, a exemplo dos ecos da vivência da trama edípica. A escolha deste viés metodológico não se constitui como psicanálise da obra ou do autor, nem migra conceitos indevidamente do campo psicanalítico ao campo literário e vice-versa, mas busca centrar-se no entroncamento entre as disciplinas e em disparadores de leitura que permitam novas entradas no texto — especificamente sob o ponto de vista da configuração do sujeito, da aprendizagem que nele se opera via linguagem, de seus mecanismos de identificação com a imagem poética e dos enlaces íntimos entre seu mundo interno e o contexto em que vive.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Manuelzão e Miguilim. Constituição do sujeito. Psicanálise. Literatura brasileira.

Abstract

FERRAZ, L. M. *Childhood and old age: pathways in Manuelzão e Miguilim*. São Paulo, 2010. 185 p. Doctoral Dissertation – School of Philosophy, Literature and Human Sciences of the University of São Paulo, São Paulo, 2010.

This work is a study of the novellas *Campo geral* and *Uma estória de amor* (Festa de Manuelzão), by Guimarães Rosa, that compose the book *Manuelzão e Miguilim*, one of the three volumes of *Corpo de baile*, which the author partitioned in the third edition. The dissertation seeks to articulate aspects of psychoanalytic theory, especially those stemming from the studies of Freud and Lacan, with a stylistic analysis of the novellas, and attempts to unravel the features that enable the constitution of the subject in Miguilim and in Manuelzão. Both characters, who delineate pathways of the onset and the end of life, are observed not only through “rites of initiation” – marking the passage from childhood into adulthood in Miguilim, and from adulthood into old age in Manuelzão –, but also through literary clues that bear upon the process of formation of the subject studied by psychoanalysis. The *identification processes* that are crucial for the constitution of the self are examined in both stories and thread together with the process of discovering the meanings of existence, a central theme in the author’s works. From this stance, family relationships, mother and father figures, the marks of childhood one carries throughout life, the relationship between the internal and the external worlds, and the meanings that are *learned* in childhood and in old age, are all central to the study. The concepts of subject, identification, desire, symbolic order, condensation and displacement, memory and imagery, so dear to psychoanalysis, are important theoretical tools for understanding the ploys of the unconscious and the subtleties of a subject’s discourse and desires. Finally, the work also points to the power of the psychic structures that, emerging in childhood, are reenacted in adult life, such as the echoes of the oedipal struggle. The choice of this methodological approach does not imply a psychoanalysis of the work or of the author, nor does it improperly migrate concepts from the psychoanalytic to the literary domain and vice versa, but is rather an attempt to find a fulcrum in the intersection between the disciplines and in modes of reading that provide new entry points into the text – specifically, the viewpoint of the configuration of the subject, the learning made possible through language, the mechanisms of identification with the poetic image and the intimate entwinement between the subject’s inner world and the outer context.

Keywords: Guimarães Rosa. Manuelzão e Miguilim. Constitution of the subject. Psychoanalysis. Brazilian literature.

Sumário

A infância e a velhice: percursos em *Manuelzão e Miguilim*

Introdução	11
------------------	----

Capítulo 1. Noções teóricas

1.1 O sujeito, uma invenção da linguagem.....	15
1.2 A contribuição de Lacan.....	17

Capítulo 2. *Corpo de baile* e o jogo de espelhos

2.1 Percursos da crítica	23
2.2 A letra em Rosa e Freud	30
2.3 O arranjo de <i>Corpo de baile</i>	34

Capítulo 3. Leituras de Miguilim: o adolescer

3.1 A vida e a letra: os olhos livres da infância	43
3.1.1 Brinquedos e brincadeiras	48
3.2 A narrativa: marcas de indefinição do narrador, do espaço e do tempo.....	52
3.2.1 Chegada ao Mutúm e o retorno de reminiscências	57
3.2.2 Um retorno à teoria	59
3.2.3 Perdas e histórias	69
3.2.4 Miguilim e o Pai: desencontros.....	72
3.2.5 A dor e o medo da morte.....	79
3.2.6 A morte de Dito e o papel da fantasia	91
3.2.7 A briga final e as mortes do pai e de Luisaltino.....	93
3.3 A miopia: percursos de um olhar.....	96
3.3.1 A entrada no mundo do trabalho e o novo olhar: perda e reparação...98	
3.4 Miguilim e Miguel: <i>Buriti</i>	102

Capítulo 4. Leituras de Manuelzão: o envelhecer	105
4.1 Origens: o núcleo familiar, o espaço e o tempo	109
4.2 A casa e a capela: inscrição do nome	114
4.3 A imagem de si, a constatação da falta e o desejo da mãe	118
4.4 A constituição da família e o retorno de lembranças.....	121
4.5 O desejo em curso.....	124
4.6 Outras figuras de identificação: João Urugem e Vilamão	128
4.7 Joana e Camilo: portadores de estórias.....	133
4.8 O desejo na linguagem	137
4.9 A identificação com Camilo	140
4.10 O teatro das palavras.....	145
4.11 Os rios do discurso	151
4.12 O sujeito do discurso amoroso ou Os amores em <i>Uma estória de amor</i>	154
 Considerações finais	 160
 Referências bibliográficas	 168

Nessa estrada, salvou-me a palavra.

A infância e a velhice: percursos em *Manuelzão e Miguilim*

Só com amor, sei, é que uma tarefa desta se faz.

Guimarães Rosa (2003)

Introdução

A intenção deste trabalho é estudar traços da *constituição do sujeito* das personagens *Manuelzão e Miguilim*, em seus desejos e processos identificatórios, na obra homônima de Guimarães Rosa, à luz de alguns referenciais teóricos da psicanálise.

Nosso eixo será o de observar o jogo das muitas vozes narrativas que interferem na configuração dessas personagens e perseguir o processo de constituição de cada uma vinculado a um percurso singular de aprendizagem. Acompanharemos, por exemplo, o modo pelo qual se revelam a relação do sujeito com o significante, os processos de identificação na constituição da subjetividade das personagens – a passagem da infância para o começo da vida adulta em Miguilim, a vivência da velhice em Manuelzão – e a função simbólica manifesta na linguagem que as conformam.

Em *Campo geral*, interessa investigar trajetória do menino em suas descobertas, em sua dolorosa travessia do mundo infantil para o adulto, nas fronteiras pouco nítidas entre a fantasia e a realidade referencial. Miguilim, uma criança de oito anos, vive identificado com um mundo de sonho, de magia, de maneira análoga à forma difusa com que sua percepção de míope permite-lhe ver o mundo: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele [o morro] acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...” (p. 6). Identifica-se seja com as histórias que ouve e conta, “aquilo para ele era o entendimento maior”, seja com a mãe e com o irmão Dito, além de sofrer com os medos da morte, da noite, do pai, das almas: “sempre cismava assim de adoecer”. Nesse percurso, embora não soubesse “o rumo nenhum do que estava sentindo”, Miguilim pouco a pouco “bebe um golinho de velhice...”.

Em *Uma estória de amor*, que acompanha as lidas de alguém já velho que busca sentido para a sua vida, é significativo observar as linhas narrativas que se sobrepõem: na primeira, o relato da preparação de uma festa em homenagem à mãe morta, a chegada dos

convidados, as estórias que modelam uma espécie de rito inaugural da capela construída por Manuelzão; na outra, o fluir de suas angústias e pensamentos. A festa é narrada da perspectiva de um narrador onisciente, que muitas vezes se funde com o discurso interior da personagem, a qual, ao rememorar, desencadeia uma elaboração imaginária – e é nesse jogo de vozes narrativas que poderemos apreender o modo pelo qual se configura o sujeito.

Em ambas as histórias, os *processos identificatórios*, fundamentais para a constituição de um *eu*, articulam-se ao processo de descoberta dos sentidos da existência, um dos temas centrais na obra do autor. Nesse recorte, as relações familiares, a figura da mãe e do pai, as marcas da infância carregadas ao longo da vida, as relações entre o mundo interno e externo, os sentidos que se *aprendem* tanto na infância como na velhice são aspectos que nos interessam de modo especial. Os conceitos de sujeito, identificação, desejo, ordem simbólica, condensação e deslocamento, memória e imaginário, tão caros à psicanálise, serão fundamentais para compreendermos de algum modo os jogos do inconsciente e captarmos as sutilezas do discurso do sujeito e seus desejos.

A escolha deste viés metodológico não pretende constituir uma psicanálise da obra ou do autor, nem migrar conceitos indevidamente do campo literário ao campo psicanalítico e vice-versa; busca o entroncamento entre as disciplinas e os disparadores de leitura que permitam novas entradas no texto – especificamente sob o ponto de vista da constituição do sujeito, da aprendizagem que nele se opera via linguagem, de seus mecanismos de identificação com a imagem poética e dos enlaces íntimos entre seu mundo interno e o contexto em que vive.

Vale lembrar ainda se tratar de uma obra que não recebeu da crítica merecida atenção, mas que encerra uma riqueza de sentidos a requerer pesquisa.

*

*Descrever os princípios e o leque de meios que a psicanálise colocou
à nossa disposição para nos permitir ler melhor a literatura.*

Jean Bellemin-Noël (1983)

No capítulo 1, *Noções teóricas*, explicitam-se conceitos balizadores oriundos da psicanálise (constituição do sujeito, o estágio do espelho e a configuração do *eu*, os processos identificatórios, a vivência do Édipo) que podem funcionar como disparadores de leitura do texto literário e ajudar no deslindamento das possíveis linhas interpretativas.

As perguntas de fundo teórico que orientam nosso olhar estruturam-se no entroncamento das duas disciplinas: que saberes sobre *Manuelzão e Miguilim* a psicanálise e a literatura ajudam a construir? Que possibilidades significativas o instrumental psicanalítico traz e amplia na leitura do texto? Que relações poderíamos pensar entre a constituição da subjetividade das personagens e o encontro delas com a própria palavra? Como se constrói o jogo de identificações intrínsecas às personagens? Como o percurso das personagens pode tocar a questão da linguagem do desejo inconsciente?

No capítulo 2, *Corpo de baile e o jogo de espelhos*, apontaremos brevemente os caminhos da crítica sobre a obra, abordaremos algumas concepções do autor sobre seu processo de escrita e de criação literária e observaremos a maneira pela qual tais concepções reverberam e organizam as novelas de *Corpo de baile*, das quais *Manuelzão e Miguilim* fazem parte. Nesta perspectiva, daremos especial atenção ao estudo das epígrafes que anunciam, metonimicamente, a estrutura da obra em estudo.

Nos capítulos 3 e 4, *Leituras de Miguilim: o adolescer* e *Leituras de Manuelzão: o envelhecer*, respectivamente, reconstruiremos passo a passo o enredo das narrativas a partir dos aspectos interpretativos apresentados no primeiro capítulo, tentando mostrar que, sob o nível factual e linear da narrativa, há um outro, que nela se entretece, revelador de outra “realidade”: as representações simbólicas de Miguilim e de Manuelzão, que ordenarão a busca pelo sentido da vida e a compreensão de sua condição no mundo.

Entrecruzar as duas narrativas, cuidar do estudo da relação entre os significantes, das formas de construção/elaboração da língua – marcas da singularidade da escritura –, e privilegiar a concepção de texto como “tecido”, rede, não como mero depósito de significados sobre as fases da infância e da velhice, são as estratégias de que pretendemos lançar mão para chegar a interpretações possíveis.

Aqui se poderia dizer, com Roland Barthes, que

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens (Barthes, 2004, p.19).

Do ponto de vista analítico, enfocaremos cada novela separadamente, considerando a sua unidade e independência, ao mesmo tempo em que apontaremos as ligações que foram se

impondo, mostrando o modo pelo qual ambas se complementam ao se constituírem como histórias de um começo e de um fim de vida.

Recorrendo a leituras da crítica, das cartas do autor a seus tradutores e do referencial psicanalítico, reconstruiremos a leitura do texto. Mas como descortinar o desejo inconsciente fora do trabalho clínico? Como trabalhar sem um interlocutor presente, sem seus sonhos e associações? Observando, quando possível, o jogo entre as forças inconscientes e conscientes que operam no tecido das palavras, apontando as ambiguidades, a polissemia, os detalhes aparentemente insignificantes, os ecos, os não-ditos, as várias vozes que deslizam pelos significantes, as nuances que poderiam passar despercebidas, mas que também falam, revelam, conforme mostrou Freud.

Se as imagens e estímulos diurnos aliam-se aos desejos inconscientes para construir o sonho de modo distorcido, forças inconscientes também agem no processo de escritura sob os mesmos mecanismos. Para sua elaboração, procedimentos de condensação e de deslocamento, como os do sonho, operam na construção da metonímia e da metáfora. Desse modo, é na observação atenta dos detalhes manifestos que poderemos perceber as delicadas manifestações do desejo.

No entender de Perrone-Moisés (1990, p.90),

A palavra não presentifica as coisas, ela as torna irremediavelmente ausentes. Mas, nessa ausência, pode-se ler o desejo de uma outra realidade, desejo suficientemente forte para repercutir num real insatisfatório e, indiretamente, colaborar para sua transformação. A crítica literária, portanto, só pode ser um trabalho sobre significantes (os da obra) e com significantes (os do texto crítico), sem o que ela perde a particularidade do fenômeno literário e sua própria identidade como discurso estético, como uma outra *escritura*, o que, no melhor dos casos, o texto crítico consegue ser (grifo da autora).

Capítulo 1. Noções teóricas

1.1 O sujeito, uma invenção da linguagem

Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias.

Guimarães Rosa (1965)

Para Freud, a literatura é um tipo de sonho, significativa via de acesso ao inconsciente, mas, ao mesmo tempo, um artesanato que possibilita a constituição da subjetividade. Para ele, a realidade interna só existe pela linguagem. É ela que produz um *eu*, que institui a “realidade”.

Ou seja, só é possível dar-se conta desse real¹, disso que se antecipa e constitui o sujeito, pela palavra. A palavra é a única via de acesso a uma construção subjetiva e, além disso, segundo Bakhtin (1995, p. 36), é também “o modo mais puro e sensível de relação social”. Mas de que palavra falamos?

Tradicionalmente, a noção de *palavra* se confunde com a de representação. Ela é algo “exterior” ao sujeito, algo que nomeia a realidade e a representa, cuja função básica é servir de suporte para a comunicação. Sujeito e objeto seriam entidades independentes: o objeto só ganha sentido e existência quando representado por um sujeito; a realidade só existe enquanto tal quando uma consciência lhe atribui sentido.

Que dificuldades estão implicadas em tal concepção? Nela, a ideia de representação não admite contradição, porque pressupõe que o entendimento obedeça cegamente ao princípio da identidade – em que significante e significado mantêm estreita relação – e impere o desejo de transparência.

Como o real é constituído por forças que se contradizem e se opõem – o que vale dizer que a contradição é um elemento constitutivo do movimento do real –, a noção de *palavra*

¹ Para abarcar o campo das experiências subjetivas, Lacan descreve três instâncias: Imaginário, Simbólico e Real. Para o autor, a palavra *Real*, em maiúscula, refere-se à instância que designa tudo o que é inapreensível e incomunicável, o “sem-sentido” na experiência humana. Aqui, o sentido da palavra *real*, em minúscula, designa a realidade referencial. Muito sucintamente, podemos dizer que o Simbólico é o lugar da palavra e o Imaginário o registro que comporta os fenômenos da ilusão e do logro (Lacan, 1996a).

distancia-se também da concepção de representação: ela não representa a realidade, não é dela somente um espelho, mas é a própria realidade instaurada – uma forma de ação que constitui ou modifica tanto o enunciador quanto o objeto da enunciação, não havendo relação de exterioridade entre eles. Desse modo, a separação entre sujeito e objeto perde a razão de ser.

Daí a necessidade de tratarmos a produção literária da perspectiva de um *discurso*, resultado dos efeitos de sentido da palavra a partir de determinadas condições de produção. Para Foucault (1997, p. 32), o discurso “é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente”, porque está ligado, de um lado, ao gesto de escritura ou de articulação da palavra; de outro, traz o remanescente da memória; de outro, ainda, é sempre um evento único, embora sujeito a repetições e transformações ligadas não só às situações de produção, mas aos enunciados que o precedem e o seguem.

Nessa perspectiva, a literatura é um objeto que não pertence a um campo de estudo em particular: nem a linguística, nem a psicologia, nem a sociologia podem dar conta de sua multiplicidade, pois estão implicados, em seu próprio “tecido”, o enunciado e as circunstâncias de sua enunciação.

Desse modo, é impossível analisar um discurso enquanto superfície fechada em si mesma ou tentar explicar o modo pelo qual as condições de produção se espelham no indivíduo ou na estrutura social e vice-versa, como se tratássemos de puro efeito ideológico de causa e efeito. É preciso compreender o enunciado em sua singularidade, determinar as condições de sua existência, estabelecer relações com os demais enunciados e verificar o lugar que tal discurso ocupa, no meio de outros e relacionados a ele, “que nenhum outro poderia ocupar” (Foucault, 1997, p. 31).

A noção de discurso exposta acima obriga-nos a rever a noção de *sujeito*. Se, como foi apontado, o discurso é um trabalho entre discursos, se o aspecto dialógico é de fato constitutivo da linguagem, se vemos o discurso sempre atravessado por outros discursos, não podemos mais considerá-lo simplesmente resultado da projeção de uma consciência, nem definir uma exterioridade entre os sujeitos e seus discursos. Nesta perspectiva, a linguagem não é mais concebida como expressão de uma subjetividade individual, particular e produzida por um “si mesmo” único e singular, mas de “posicionamentos” do sujeito. A ilusão de que a linguagem é transparente é também um efeito ideológico – um modo de fazer o “eu” e o “tu” parecerem entidades distintas e criar a ilusão de que o homem é “senhor da sua própria casa”.

A noção de sujeito “descentrado”, elaborada por Foucault, mas já anteriormente esboçada nos estudos de Freud, adquire novos contornos com Lacan: o *sujeito* aqui não designa concretamente substância alguma, mas se refere a uma instância que se mostra na

capacidade de a linguagem dizer mais do que diz. Trata-se de um sujeito que não pode ser apreendido pelos recursos racionais da consciência e que requer interpretação de suas determinações inconscientes.

1.2 A contribuição de Lacan

A linguagem é energia, é produção intersubjetiva, na qual se enlaçam e se traduzem as vozes do “eu” e do “tu”, em contraste com o mundo dos objetos ilhados nos seus limites físicos.

Alfredo Bosi (2003)

Se adotarmos o sentido de “discurso” tal como elaborado por Foucault – o de produção de saberes –, a concepção de Lacan, para quem o discurso é o modo de o sujeito organizar-se no campo simbólico, adquire composição mais ampla, pois se o simbólico é constituído pelos discursos e saberes dominantes e recalcados do passado, Lacan propõe que percebamos o modo pelo qual esses discursos dispõem lugares e constroem sentidos para a constituição do sujeito – que percebamos, em outras palavras, o modo pelo qual o sujeito busca um significante que designe o seu desejo, o qual ainda não está constituído no universo da língua.

Como nosso eixo de análise é a ideia de *constituição do sujeito*, temos de precisar melhor esse termo, cuja conceituação tem variado no uso corrente, quer em seu significado dicionarizado e de senso comum (ser individual, “real”), quer nas múltiplas acepções trabalhadas no campo da filosofia, como vimos em Foucault (o sujeito da lógica, o sujeito da consciência, o sujeito resultante de efeitos ideológicos). Freud mesmo não utilizou o termo, embora o tenha abordado no conceito de *Das Ich* para se referir ao sujeito da experiência. Será Lacan quem abordará a noção de sujeito com a qual trabalharemos: o *sujeito do inconsciente*, instância onde se encontra o desejo (*Je*), o *sujeito do desejo*, e seu corolário, o eu (*moi*), produzido pela imagem do corpo e resultado de processos de socialização/identificação (Lacan, 1998, p. 188).

Em termos psicanalíticos, o sujeito não tem uma “origem”. Antes mesmo de nascer, o bebê já é objeto do desejo, do discurso e das fantasias de seus genitores, os quais, por sua vez, também estão assujeitados às leis da linguagem e das organizações histórico-sociais que as

engendram. Em outras palavras, o “novo ser” vem ao mundo instalado em uma rede, *objeto do desejo do Outro*.

As formações de linguagem que se dão antes mesmo do nascimento inserem a criança em determinadas posições na ordem simbólica. Ser “menino” ou “menina”, por exemplo, é o primeiro significante que designa o bebê, embora não se configure como garantia de uma identidade. É a partir desse lugar, determinado pela anatomia, que o bebê terá de se haver com o desejo, com os objetos em direção ao quais o desejo se voltará, com a posição a partir da qual deseja e com o discurso a partir do qual aprenderá a dizer “eu” e se posicionar no mundo. Somente a partir da travessia da trama edípica é possível compor o “gênero” masculino ou feminino, que abrange as identificações que estruturam o *eu* e as estratégias singulares com que cada sujeito se organiza diante do falo, da falta e do desejo (Lacan, 1998).

Desse modo, enquanto organismo, a criança se assemelha a qualquer outro animal. Entretanto, para fazer-se viva, precisará do olhar desiderativo desse Outro que a pulsione a viver. Sem tal olhar, a criança pode sucumbir, como atestam os muitos casos descritos por Spitz de crianças com variadas formas de “morte subjetiva” ou autismo em instituições hospitalares.

Contudo, como se dão as primeiras inscrições psíquicas que originarão a subjetividade? Em *Projeto para uma psicologia científica* (1895), Freud desenvolve a sua teoria, apoiada inicialmente em hipóteses neurológicas, e apresenta como exemplo paradigmático a criança lactente. Trata-se, em nosso entender, de uma explicação mítica que abre novas vias de compreensão para se conceber a constituição da subjetividade. Em linhas bastante gerais, podemos dizer que o bebê, ao nascer, está em estado de desamparo e experimenta uma *necessidade*, o que instala no organismo uma tensão. O organismo grita, então, e a mãe, ou quem quer que venha acudi-lo, transforma essa manifestação de “descarga sem intenção” (o primeiro choro) numa demanda e o acolhe. A *vivência de satisfação* dessa “fome primeira” inscreve o seio/mãe/Outro no núcleo do seu ser. O gesto da mãe recorta e significa, portanto, o que antes era pura indiferenciação orgânica e a marca deixada toma forma de um traço mnêmico, o estado embrionário do psiquismo.

Assim que outra *necessidade/tensão* aparece, o grito retorna como demanda, mas agora o Outro já não responde da mesma maneira. A diferença entre a satisfação primeira e as necessidades seguintes, que nunca mais poderão ser satisfeitas do mesmo modo, deixa o sujeito para sempre com uma *falta*. Esse estado de “falta” chama-se *desejo* (*Wunsch*) e o objeto que o causa chama-se *a coisa* (*das Ding*) para Freud e *objeto “a”* para Lacan.

O desejo é uma relação do ser com a falta. Esta falta é falta de ser, propriamente falando. Não é falta disto ou daquilo, porém falta de ser através do que o ser existe (...). O ser se põe a existir em função mesma desta falta. É em função desta falta na experiência do desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser. É do encaixe deste para-além, que não é nada, que ele volta ao sentimento de um ser consciente de si, que é apenas seu próprio reflexo no mundo das coisas (Lacan, 1996a, p. 281).

Motivo de confusão, os termos *objeto* e *desejo* estão longe de significar “objeto do desejo”: o desejo não tem objeto que o sacie, visto que é um impulso em busca de um reencontro com um objeto para sempre perdido. Todos os objetos o satisfazem somente em parte, pois o único objeto total de que nós, humanos, dispomos é a morte.

O termo *desejo* expressa, portanto, a busca do sujeito “em falta” (ou que “sustenta essa falta”) para reencontrar o objeto irremediavelmente perdido (o traço inscrito no momento da “primeira mamada”). Assim, o desejo não é nem o apetite da satisfação nem da demanda de amor, mas a diferença que resulta de subtrair o primeiro da segunda, a fenda (*Spaltung*) (Lacan, 1998, p. 640). O desejo se esboça “na margem em que a demanda se rasga da necessidade” (Lacan, 1998, p. 828) e é “causado” pelo desejo do Outro. É para não ter de suportar a falta que o sujeito cria o que Lacan denominou *fantasma*: um modo de articular o objeto “a” em troca da demanda do Outro, como explicaremos em seguida.

Desse momento inaugural, Lacan desenvolverá sua teoria sobre a constituição do sujeito a partir da dinâmica de identificações que se inicia no núcleo familiar e que se constitui pela vivência de dois outros processos fundamentais para o desenvolvimento infantil: o *estádio do espelho* e o *complexo de Édipo*. Por ora, nos ateremos aos desdobramentos do primeiro processo, explicitados em seu conhecido ensaio *O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica* (Lacan, 1998, p. 96).

Lacan procurou compreender o modo pelo qual se forma a função do *eu*, ressaltando a importância do momento em que a criança se torna capaz de reconhecer a imagem do seu próprio corpo no espelho. Trata-se de um momento transformador, “matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (1998, p. 97). Tomado por pulsões contraditórias, o bebê, em torno do sexto e do 18º mês de vida,

que até então se percebia como um corpo descontínuo, fragmentado e ainda sem independência motora, vê-se agora como unidade no espelho.

Entretanto, a forma total do corpo, a *gestalt* que permite à criança assumir uma imagem de si mesmo “inteira”, só lhe será dada na presença de um Outro – o conjunto de efeitos de palavras e atos vindos do exterior. É neste sentido que Lacan aponta o *eu*, nome da “sensação de unidade”, como lugar de alienação e desconhecimento do desejo: ao identificar-se com a imagem do Outro, a criança desloca seu desejo, atribui-lhe contornos que não são seus e se protege daquilo que não está em consonância com o desejo do Outro. Tal processo provoca, assim, uma cisão entre o *eu* imaginário e o sujeito do inconsciente, marcando-se aí a cisão da subjetividade.

Para Lacan, o termo *sujeito* designa, portanto, o sujeito do inconsciente – incontrolável, desconhecido ao *eu*, que age de modo independente e é regido por mecanismos que seguem leis específicas e próprias da linguagem. Do sujeito podemos apreender somente suas manifestações, conhecidas como formações do inconsciente – lapsos, atos falhos, sonhos, sintomas e chistes, assim como as pistas deixadas por reminiscências e associações, conforme veremos na análise da obra em estudo.

[É] pelo deciframento desse material [as formações do inconsciente] que o sujeito recupera, com a disposição do conflito que determina seus sintomas, a rememoração de sua história (Lacan, 1998, p. 335).

Desse momento primeiro de inscrição, vemos seguir o trabalho sinuoso do desejo em busca do “objeto perdido primordial”. A explicitação desse processo não se faz necessária aqui. Entretanto, será em *Além do princípio do prazer* (1920) que Freud lançará as bases para a compreensão do papel/funcionamento da linguagem: o autor descreve a brincadeira do *Fort-da*, o jogo de lançar o carretel e acompanhar esse movimento com a pronúncia das sílabas *Fort* (que em alemão significa “foi-se”) e *da* (“aqui está”). Nesse jogo, a criança elabora simbolicamente as idas e vindas da mãe e pode “sustentar-se” na ausência real dela a partir de palavras que evocam sua imagem: o caminho se abre à simbolização, ao nascimento do “ser de linguagem”.

Se pensarmos que um *nome* funciona como substituto da presença da mãe, podemos pensar também no caminho que se delineia, com a entrada do ser na linguagem, para o universo da segunda vivência descrita por Lacan como estruturante do psiquismo: a vivência do Édipo: o Outro/pai, como as sílabas repetidas do jogo, vem quebrar a *relação fusional*

mãe/filho, o que equivale a dizer que o sujeito sai do “lugar de objeto”, *único que pode satisfazer o desejo da mãe*, para que o outro possa “existir” (Mehoudar, 2006). Escreve Lacan: “Eu me identifico na linguagem, mas só por me perder como um objeto.” De certa maneira, o sujeito precisa separar-se e esquecer-se de si mesmo enquanto se envolve com a linguagem e será via resolução da dialética edipiana, em que se “encerra” essa estrutura “eu-objeto do desejo materno” (o seu “falo”), que se configurará uma “outra unidade do sujeito”: ele é levado a abandonar a posição do *ser* (ser o falo) para aceder à do *ter*, abrindo-se a possibilidade de simbolização (Lacan, 1998). Deslocar o “olhar para a mãe” para “o olhar para o mundo” é o movimento que virá preencher a falta que se abre pelo fato de a criança justamente não mais “completar a mãe”, não fazer *um* com ela. Graças à presença da metáfora paterna, portanto, a criança pode ter acesso ao simbólico, função central na sua estruturação psíquica.

Lacan chama de Nome-do-Pai esse significante que faz o sujeito largar a representação de si mesmo e identificar-se com a lei social ordenadora representada pela função paterna. O Nome-do-Pai se apresenta como o desenraizador da energia do confinamento no corpo próprio e propicia a sublimação. Ao castrar simbolicamente o desejo da mãe e, ao mesmo tempo, privar a criança do objeto desejado, o Nome-do-Pai produz a falta e o seu significante: o falo. Desse modo, é graças à castração e à falta que se dá a entrada do sujeito no simbólico.

Mas poderíamos perguntar: por que se trata do Nome-do-Pai e não do Nome-da-Mãe? Sob a égide da mãe, se não houver função paterna, a criança pode submergir, perdendo-se — fusionada como está — numa estrutura psicótica, por exemplo. O significante Nome-do-Pai é uma função fundamental para a ordenação das funções psíquicas da criança na qualidade de *sujeito*.

Daí compreendermos também a noção de Lacan de que é na proibição do incesto que reside o nascimento do desejo. Ou ainda, com Levi-Strauss (2008), perceber que é na proibição do incesto que reside a condição da civilização.

*

Na perspectiva aqui esboçada, vimos que o trabalho de análise e de interpretação está fundamentalmente ligado à exigência de *reconhecimento* desse desejo na estrutura, isto é, ao sistema de regras, normas e leis que determina a forma do inconsciente e organiza toda a experiência. Por se tratar de uma cadeia de significantes, marcada por “distinções e oposições de uma gramática particular ao sujeito”, dizemos que o sujeito do inconsciente não tem

conteúdos mentais, “não conhece tempo nem idade” e é regido pelas leis do simbólico (Miller, 1997, p. 297). Conforme Lacan, o inconsciente está estruturado como linguagem, o sujeito do inconsciente decorre do significante e é o que representa um significante para outro significante (Lacan, 1998, p. 833).

Os aspectos da teoria psicanalítica aqui expostos obedecerão sempre a um olhar analógico, já que estamos diante do trabalho literário que, sem dúvida, ultrapassa tal teoria, pois incorpora traços da tradição e da realidade social.

O trabalho de interpretação pela palavra dá “vazão”, portanto, a uma função simbolizadora. Seja na análise de um paciente, seja nos percursos das personagens Manuelzão e Miguilim, ou na leitura da palavra feita pelo leitor, está em jogo a capacidade de simbolizar desejos que até então não tinham lugar de representação na consciência. É esse desejo do sujeito do inconsciente que se desenha na cadeia significante e por meio dela. A operação de “deciframento” de tal arranjo, sempre insuficiente porque nunca totalmente realizada, é a parte do texto que pode ser trazida à luz. Será, pois, na estrutura de linguagem sugerida por Guimarães Rosa – observando aquilo que se diz e a maneira pela qual se diz – que procuraremos vislumbrar algumas pistas do *sujeito* nas tramas da infância de Miguilim e da velhice de Manuelzão. O desejo poderá “realizar-se” se encontrar sua expressão (Lacan, 1996a).

[Trata-se de buscar] não uma realidade desejada e representada pelas palavras, mas a realidade processual do desejo, inscrita e ocultada nas palavras e em seus interstícios, desejo tornado letra; não a arqueologia desse desejo (na história pessoal do escritor), mas o *aqui e agora* de sua inscrição no discurso. (Perrone-Moisés, 1990, p. 112).

Capítulo 2. *Corpo de baile* e o jogo de espelhos

Como os grandes poemas clássicos, Corpo de baile está cheio de segredos que só gradualmente se revelam ao olhar atento.

Paulo Rónai (2001)

*Ou ele mesmo era
A parte de gente
Servindo de ponte
Entre o sub e o sobre*

Carlos Drummond de Andrade (2001)

2.1 Percursos da crítica

Na invenção do texto enfrentam-se pulsões vitais profundas (que nomeamos com os termos aproximativos de desejo, medo, princípio do prazer, princípio de morte) e correntes culturais não menos ativas que orientam os valores ideológicos, os padrões de gosto e os modelos de desempenho formal.

Alfredo Bosi (2003)

O objetivo deste capítulo é desenhar um breve levantamento crítico da obra do autor, o modo pelo qual Rosa concebe seu processo criativo, de que lugar ele “fala”, “as condições de enunciação” das novelas em estudo e apontar, ainda que de modo panorâmico, a posição que ocupam em *Corpo de baile* como um todo.

A obra de Guimarães Rosa, desde a publicação de *Sagarana* (1946) e de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* (1956), conta com vastíssima quantidade de estudos críticos, que têm percorrido variados caminhos de interpretação. Segundo Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, citado por Willi Bolle (2004, p. 19), só *Grande sertão: veredas* já mereceu mais de 1,5 mil trabalhos¹, todos eles empenhados em apontar o precioso cuidado do autor com a

¹ Em seu levantamento, Willi Bole (2004) elenca: 1. Os estudos linguísticos e estilísticos, como os de Mary L. Daniel (1968) e Teresinha Souto Ward (1984), junto com as compilações lexicais de Nei Leandro de Castro (1970) e Nilce Sant’Anna Martins (2001); 2. As análises de estrutura, composição e gênero, como as de Roberto Schwarz (1965a e 1965b), Eduardo Coutinho (1980, 1983, 1991 e 1993), Benedito Nunes (1985), Rosemary Arrojo (1985) e Davi Arrigucci Jr. (1994), que tecem relações intertextuais e situam a obra de Rosa no universo geral da literatura; 3. A crítica genética, com contribuições de Maria Célia Leonel (1985 e 1990), Lenira Covizzi e Maria Neuma Cavalcante (1990), Walnice Galvão (1990), Edna dos Santos Nascimento (1990), Elizabeth Hazin

linguagem, a riqueza na descrição dos ambientes, suas inovações formais – não só com a diversidade de sentidos de uma mesma palavra, mas com sua textura, sua sonoridade, seu lugar na frase, além de operar com vocábulos e símbolos de diversas tradições. Ressaltam ainda em sua obra a importância dada ao homem simples e, especialmente, a agudeza com que constrói os conflitos psíquicos de suas personagens.

Trata-se de uma fortuna crítica que pode ser classificada em diferentes linhas: quer marcada pelo viés historiográfico ou regionalista, quer por uma visão mais antropológica ou sociológica; quer numa perspectiva metafísica, filosófica e religiosa ou ainda por estudos da análise filológica e estruturalista. Para Heloisa Starling (1999, p. 14), por exemplo, a crítica rosiana abrange três perspectivas: leitura com foco na linguagem e na estrutura narrativa; estudos que abordam uma linha de interpretação histórica e sociológica e estudos voltados para o esotérico e o metafísico da obra. Já Luiz Roncari (2004, p. 18) não faz tal divisão, mas vê também três camadas de abordagem: uma vinculada à experiência do escritor nos temas sertão, homem sertanejo e boiada; outra fundada na leitura da cultura filosófica em que se “elabora a dimensão simbólica, universal e mítica das obras” e uma alegórico-histórica.

Em linhas gerais, para muitos críticos, a escrita de Rosa traz uma visão de inspiração platônica, para quem a realidade concreta é somente sombra de uma outra realidade maior, transcendente. Para outros, o autor, a partir do universo sertanejo, procura captar a poesia do mundo, uma realidade metafísica em que os problemas existenciais articulam-se com problemas sociais, econômicos e psíquicos². Na visão do escritor, sua tarefa seria a de um tradutor de “algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo” (Rosa, 1981, p. 63). [grifo do autor].

(1991 e 2000), Cecília de Lara (1993, 1995 e 1998) e Ana Luiza Martins Costa (1997-98 e 2002) e os estudos onomásticos (Ana Maria Machado, 1976), bibliográficos (Suzi Frankl Sperber, 1976), folclóricos (Leonardo Arroyo, 1984), cartográficos (Alan Viggiano, 1974; Marcelo de Almeida Toledo, 1982); 4. As interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas — representadas por Consuelo Albergaria (1977), Francis Utéza (1994), Kathrin H. Rosenfield (1993) e Heloísa Vilhena de Araújo (1996); 5. Interpretações sociológicas, históricas e políticas: Walnice Galvão (1972), Heloisa Starling (1999) e Willi Bolle (1990, 1994-95, 1997-8 e 2000), autor que distingue análises “estritamente formais”, “histórico-sociológicas” e “esotérico-metafísicas”. Acrescentamos a existência, hoje, dos trabalhos que seguem a linha dos estudos culturais, como os de Marli Fantini, e os de abordagem psicanalítica, nos estudos de Cleusa Rios P. Passos, Adélia Bezerra de Meneses, Yudith Rosenbaum, Tania Rivera, Deise Dantas Lima, Márcia Marques de Moraes, José Miguel Wisnik, entre outros.

² Para um levantamento recente da variedade de estudos rosianos e seus desdobramentos, quer na irradiação da multiplicidade de leituras, quer no espraio das obras para outras áreas artísticas, sugerimos o artigo *Ler Guimarães Rosa hoje: um balanço*, de Walnice Nogueira Galvão (2009).

A linha interpretativa de viés psicanalítico desenvolvida nesse estudo, porém, não é farta como gostaríamos. Conforme veremos no início dos capítulos seguintes, até o levantamento dos estudos críticos para cada uma das histórias aqui trabalhadas é restrito, pois mesmo a crítica para *Corpo de baile* como um todo não se configurou tão densa, provavelmente ofuscada pela presença de *Grande sertão: veredas*, lançado no mesmo ano.

Embora tenha sido só a partir da década de 70 que se pôde observar a ampliação do enfoque psicanalítico, vemos que é possível identificar a presença de ideias e conceitos anteriores (ou posteriores) a Freud, que são convergentes em termos de abordagem do discurso e que estabelecem diálogo com a produção de sentidos do texto.

O crítico Alfredo Bosi, por exemplo, em seu livro *Céu, inferno*, compara personagens de Guimarães Rosa e de Graciliano Ramos à luz de conceitos psicanalíticos como inconsciente, sonho, desejo, recalcamento, fantasia, realidade, linguagem e símbolo: “a esfera de seu imaginário dá-se em retalhos de sonho e em desejos de um tempo melhor” (2003, p. 20); “são os desejos de Fabiano que se projetam ali” (2003, p. 21); “o sonho, decifrado como ilusão, acorda na história meridiana do novo proletariado e revela a sua essência de cativo” (2003, p. 23).

Embora alguns desses conceitos apenas esbarrem no sentido proposto pela psicanálise, o crítico aponta sua afinidade com esse campo em outros momentos:

As páginas da *Interpretação dos sonhos* que apontam a condensação e o deslocamento como processos do sonho representam um esforço para mostrar que a imagem não se reduz a um sulco riscado pelo desejo, mas que ela trabalha com outras imagens, perfazendo um jogo de alianças e negações que lhe dá aparência de mobilidade. A imagem assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão. A imaginação ativa, a *imagination* que Coleridge opunha à passiva *fancy*, é o nome dessa mobilidade. É a fantasia, ou produção de novos fantasmas. Freud realçou a *vis* combinatória do devaneio como passo inicial da criação poética. *Traumerie*, *rêverie*, *daydream*, *ensueño*: são todos termos que designam o momento de sonhar acordado, a zona crepuscular da vigília fluindo para o sono. Em nossa língua, o dado posto em relevo é outro: *devaneio* diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vazio, no nada. Devanear é comprazer-se em que o espírito erre à toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos. É o “maginá” do

caboclo, sinônimo às vezes de “cismar”, desde que sobrevenha a notação de estranheza ou de receio (Bosi, 1977, p. 20) [grifos do autor].

Ainda segundo o autor, “a vontade do prazer, o medo à dor, as redes de afeto que se tecem com os fios do desejo vão saturando a imaginação de um pesado lastro que garante a consistência e a persistência de seu produto, a imagem” (Bosi, 1977, p. 18).

Há outros estudos que, mesmo distantes de uma abordagem psicanalítica, também tocam temas caros a essa disciplina. Ana Maria Machado (2003), por exemplo, mostra, em seu livro *Recado do nome*, as nítidas implicações psicanalíticas no fato de Zé Bebelo, personagem de *Grande sertão: veredas*, negar o Nome do pai ou de Segisberto Saturnino Jéia Velho ser chamado por tantos nomes diversos. A autora revela, nesse trabalho, como o processo de nomear implica um arbítrio criador que “‘quer’ as personagens com tais ou quais características”. E acrescenta: “sem falar da arqueologia desse “querer”, a qual, num passe de mágica, por uma psicologia profunda, ou por uma desvelação do simbólico, pode mostrar que esse ‘querer’ é inescapável, por ser um ‘dever’” (p. 12). Além disso, ela aponta o modo pelo qual o processo de nomeação, mesmo que não seja consciente, põe em funcionamento os mecanismos de condensação e de deslocamento a que Freud se refere ao trabalhar com a formação dos sonhos.

Kathrin Rosenfield (2006) descreve, por exemplo, a maneira pela qual, em Rosa, a mente dos jagunços é profundamente marcada pelo espírito de obediência a um chefe idealizado, funcionamento muito estudado por Freud em *Psicologia de grupo e análise do ego* (1921).

José Miguel Wisnik (2002), em “O famigerado”, estuda as implicações e ambivalências condensadas no sentido da palavra “famigerado” e explica tratar-se de palavra pertencente a uma família de vocábulos “que se caracterizam por dizer algo e ao mesmo tempo o seu contrário, palavras em cujo duplo sentido antitético Freud (1910) chegou a ver uma vinculação primordial da linguagem com o inconsciente, na medida em que tocam o núcleo ambivalente em que forças opostas coexistem sem se negar”.

João Alexandre Barbosa, na introdução ao livro de Vera Novis (1989, p. 14), faz uso de conceitos psicanalíticos: “Entre o *ego* e o *ego scriptor*, como queria Paul Valéry, a linguagem da ficcionalidade abre o espaço para que se crie o intervalo vertiginoso da criação literária”. Bento Prado Jr., em seu texto *O destino decifrado* (1985), aponta como a trama da

estória³ de “Cara-de-bronze” consiste na decifração da mensagem. Para ele, o que importa não é o que o sujeito diz, “mas aquilo que ele cala, discurso secreto e absoluto que está na raiz de todo e qualquer discurso explícito”. Antônio Houaiss, no prefácio do livro *Recado do nome* (Machado, 2003, p. 16), destaca o “artifício” que escritores como Guimarães Rosa lançam mão: exploram a “memória” da palavra e fazem “uma incessante arqueologia, uma incessante paleocultura de cada palavra, de cada morfema, de cada semantema”.

Já Antonio Candido (2004, p. 177), ao comentar os efeitos da obra literária em sua função ordenadora da visão que temos do mundo, sugere processos que escapam à razão: seu conteúdo pode trazer conhecimento consciente “de noções, emoções, sugestões, inculcamentos; mas na maior parte se processa nas camadas do subconsciente e do inconsciente, incorporando-se em profundidade como enriquecimento difícil de avaliar”. Para o autor (2000, xi), em Guimarães Rosa “o que reponta é a velha Sombra, o lado negativo, a projeção suprema do Eu conturbado, que a criação ficcional suscita para encarnar ‘os crespos do homem, o homem dos avessos’”.

*

Dos críticos de Guimarães Rosa que se orientam pela psicanálise, os mais significativos para a abordagem aqui em estudo são Adélia Bezerra de Meneses, Cleusa Rios P. Passos, Leyla Perrone-Moisés, Márcia Marques de Moraes, Tânia Rivera e Yudith Rosenbaum.

Adélia Bezerra de Meneses (1997), em seu artigo “A hora e a vez de Augusto Matraga ou de como alguém se torna o que é”, estabelece relações entre a literatura e o inconsciente. Em “O homem do pinguelo: uma leitura aristotélico-psicanalítica” (1998), mostra como somente em contato com o outro as personagens reconhecem sua própria identidade, aferindo a *anagnorisis* aristotélica (reconhecimento) e a *peripécia* (reversão da situação), respectivamente *identidade* e *destino*: “A alteridade dá consciência da própria identidade”, diz a autora (Meneses, 1998, p. 19). Em perspectiva semelhante, em “Grande sertão: veredas e a psicanálise” (Meneses, 2002a, p. 23), a autora destaca o modo pelo qual o narrar se configura como possibilidade de reorganização do mundo interior da personagem Riobaldo: “É como se

³ Em seu primeiro prefácio de *Tutaméia*, Guimarães Rosa (1967b, p.3) diz: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História”. O autor não quer confundir a realidade histórica com a ficcional, embora aponte a importância da arte literária como desconstrutora do discurso histórico que se constituiu como verdade. Sendo assim, apesar do desuso do termo “estória”, respeitaremos o desejo do autor de marcar a antiga distinção entre estória e história.

a escuta do interlocutor fornecesse um continente a essa ‘matéria vertente’ que jorra, infinita e desorganizada, e lhe dá um curso, margens, delimitações, um leito no qual correr”.

Cleusa Rios P. Passos (1998), em “A função materna em Guimarães Rosa: renúncia e dom”, apoia-se na psicanálise para apontar algumas manifestações da função materna nas narrativas *A benfazeja* (Rosa, 1967b) e *Sinhá Secada* (1967b), indicando elos entre as pulsões de vida e de morte, que, vinculadas ao desejo, são elaboradas mediante redes simbólicas. Em “Os roteiros de *Corpo de Baile*: travessias do sertão e do devaneio” (2002, p. 78), a autora estuda o tema da viagem, especialmente em *Cara-de-bronze*, e mostra o modo pelo qual a paisagem é entrelaçada ao devaneio, criando um universo próprio, efeito do imaginário: “Associada a cenas oníricas, responsáveis por parte importante do perfil de seus seres ficcionais, a viagem ganha configurações a partir do jogo de “roteiros” imaginários que estabelece paralelos e tensões constitutivos de traços fundamentais no conjunto dos escritos – sempre ambivalentes entre a norma e o *desvio*, o arcaico e o moderno, o espaço referencial e o *fantasmático*”. Em “Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar...” (2005), Passos descreve alguns processos de reinvenção vinculados a traços mnêmicos em episódios de *Sagarana* (Rosa, 2001b), *Grande sertão: veredas* (1965) e *Primeiras estórias* (1967b). Além dessas, a autora traz em *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* (2000) outros trabalhos que perscrutam a força da configuração do universo feminino na literatura rosiana balizada por questões teóricas da psicanálise.

Leyla Perrone-Moisés, em “Nenhum, nenhuma” (1990), demonstra que há um lugar que é “nenhum lugar” que poderíamos chamar de inconsciente: “lugar” de onde vêm as pulsões, as lembranças, e que determinam modos de viver futuros. Em “Nenhues 2: ‘Lá, nas campinas’” (1998), a autora destaca o papel da *rememoração*, termo lacaniano para a repetição inconsciente em oposição à memória, e o poder da falta, do desejo e da palavra: “desejo sem objeto palpável é o que move a personagem [Drijimiro] ao longo de toda a sua vida, e faz dela um ser em busca” (Perrone-Moisés, 1998, p. 180). Em “Para trás da Serra do mim” (2002a, p. 210), a autora retoma a ideia do “lugar nenhum” e analisa a “tópica da loucura” nos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A terceira margem do rio” e “Darandina”, todos de *Primeiras estórias* (Rosa, 1967c), em que a loucura e a sanidade mostram-se estados psíquicos intercambiáveis.

Márcia Marques de Moraes (2001a), em seu *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*, acompanha os percursos do sujeito e do desejo ao longo da narrativa. Em “Do nome-da-mãe ao nome-do-pai: figuração de identidades no ‘Grande Sertão’” (2002), a autora analisa as metáforas paternas e mostra a importância do

conceito lacaniano de “nome-do-pai” na constituição do sujeito. Em “Encontros de Riobaldo: travessias do sujeito” (1998b), Moraes mostra os encontros do narrador – com o Menino, com o bando e a canção e com o Moço Reinaldo – como representações da busca da sua identidade via linguagem.

Tânia Rivera (2005), em seu livro *Guimarães Rosa e a psicanálise*, dialoga com alguns dos contos mais conhecidos do autor, como “A terceira margem do rio”, “O espelho” e “A menina de lá”, a partir de questões oriundas de sua prática clínica como psicanalista. Embora distante de um estudo propriamente literário, sua análise lança luz sobre a constituição do sujeito na modernidade.

Yudith Rosenbaum trata do universo rosiano no ensaio “A batalha final: Riobaldo na encruzilhada dos fantasmas” (2007), em que discute a constituição do sujeito, relacionando a personagem principal à tragédia de Hamlet e ao pacto de Fausto. E em “Guimarães Rosa e Freud: o chiste e o desejo” (2006), a autora analisa o conto *Desenredo*, apontando os jogos com a linguagem como meio de subverter a realidade concreta.

Exemplos como os esboçados sucintamente acima mostram que a abordagem psicanalítica pode ocupar um lugar muito menos marginal aos olhos da crítica, visto que há conceitos e preocupações da psicanálise e da crítica literária que não são próprias nem de uma nem de outra disciplina, pois são preocupações que intrigam e instigam os homens desde sempre. Não nos interessa aprofundar aqui as amplitudes ou limitações teóricas desse diálogo, mas reforçar o fato de ambas as disciplinas se ocuparem do trabalho com e pela palavra e buscarem, de algum modo, criar sentidos e aproximar-se do Real.

A grande obra literária, portadora de múltiplos saberes, oferece à crítica muitas entradas e nenhuma saída definitiva. A leitura psicanalítica é apenas uma entre muitas, e a crítica ideal permanece sendo aquela capaz de integrar o maior número possível de níveis de leitura. E nunca é demais lembrar que o risco das interpretações fundadas num único tipo de saber é o da redução da obra à teoria ou ao método. Entretanto, alguns textos parecem solicitar, por sua temática ou projeto, uma visada crítica particular, que se revela mais rentável do que outras (Perrone-Moisés, 1998, p. 178).

2.2 A letra em Rosa e Freud

Observando o modo pelo qual Guimarães Rosa pensa seu trabalho, especialmente nas cartas a seus tradutores, podemos observar “concepções e intenções” na lida com a palavra muito próximas as de Freud.

Primeiramente, é importante notar o apreço que o próprio autor revela pelo psicanalista quando, em sua entrevista a Günther Lorenz, afirma (Lorenz, 1983, p. 88): “Eu amo Goethe, venero e admiro Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, a musicalidade de pensamento de Rilke, a importância monstruosa, espantosa de Freud”.

Depois, identificamos verdadeiras conversas com o texto psicanalítico quando Rosa, em seu prefácio “Aletria e hermenêutica” a *Tutaméia* (Rosa, 1967b, p. 3) diz: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”.

Ou, ainda, quando relata a Emir Rodriguez Monegal (Rosa, 1983, p. 49) seu processo de escrita: primeiro, “escreve muito”; depois, “deixa descansar o escrito e volta mais tarde a revisar, fazendo muitas correções, cortando sem piedade”. Em outro momento, Monegal explica o dizer do autor: “para enganar o subconsciente, costuma dizer para si mesmo que esse material rejeitado não vai morrer na cesta de papéis. Ao contrário, será copiado cuidadosamente, em um caderno especial que intitula *Rejectas* e assim fica destinado a posteriores e talvez inexistentes obras. Desse modo o subconsciente cala e aceita”.

No plano manifesto, portanto, não só Rosa conheceu os trabalhos de Freud, como acreditava nas forças do inconsciente. Essas percepções/intuições “similares” se evidenciam também na maneira pela qual Rosa considera centrais as primeiras experiências infantis na constituição do sujeito. Nesse sentido, vemos o autor ressaltar, em entrevistas ou na correspondência com seus tradutores, a importância de fatos vividos por ele na infância, como sua miopia, recriada em Miguilim, ou o “peso” das origens, o lastro de onde emanam forças estruturantes do psiquismo. Ao explicar a origem de seu nome, por exemplo, Rosa cita a história dos suevos, um povo que emigrou para muitos lugares sem criar raízes. Daí viria a explicação sobre seu destino, sobre o porquê de seus antepassados apegarem-se “com tanto desespero àquele pedaço de terra que se chama sertão. Eu também estou apegado a ele”. E sintetiza (Lorenz, 1983, p. 66): “Portanto, pela minha origem, estou voltado para o remoto, o estranho”.

Em Rosa, observamos também a obsessão pelo deciframento de algo que não se vê, mas que é motor e centro em torno ao qual giram todas as ações e sentimentos humanos, e a

percepção apurada dos meios para atingi-lo. Para isso, Rosa pesquisa as palavras com minúcia, mas quer mostrar-se um escritor que se deixa levar pela intuição. Em entrevista a Lorenz, entretanto, deixa “escapar”: “Eu procedo assim, como um cientista” (Lorenz, 1983, p. 83). Nesse processo, incorpora saberes de diversas áreas e recria palavras dos tantos idiomas que conhece: “não cito, mas absorvo”, diz.

Os jogos de escrita usados para nomear suas personagens lembram os procedimentos de condensação e deslocamento que Freud identificou na elaboração e interpretação do sonho⁴. Rosa parece reconhecer que há uma palavra que “falha”, que não dá conta de nomear o Real, e daí empreende a tarefa da busca pela palavra exata, daquela que ajude a superar as falhas que intui em sua língua materna. Em suas palavras (Lorenz, 1983):

Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original. [...] Cada língua guarda em si uma verdade que não pode ser traduzida (p. 87).

Para Rosa, o campo da literatura, do sonho e da infância são muito similares. “Os sonhos são ainda rabiscos de crianças desatordoadas”, afirma em um de seus prefácios a *Tutaméia* (1967b, p. 151) e considera o ato de escrever semelhante ao gesto do menino que brinca de imaginar. Quanto à estrutura narrativa, as estórias também podem condensar e deslocar imagens, de maneira similar ao sonho. Os processos de associação, condensação e deslocamento aproximariam o trabalho do texto com o trabalho do sonho, portanto.

Freud, por sua vez, investiu inúmeras vezes no universo literário, pois sabia o quanto o escritor era capaz de presentificar o inconsciente⁵. Para o autor,

⁴ Os mecanismos de deslocamento e condensação teorizados por Freud foram reelaborados por Lacan, especialmente em textos como “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde de Freud” (1998). Lacan aponta (1998, p. 515): “a *Verdichtung* é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta. A *Verschiebung* ou deslocamento é, mais próxima do termo alemão, o transporte da significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentado como o meio mais adequado para despistar a censura”.

⁵ Freud trabalhou com Édipo Rei e Hamlet em *A interpretação dos sonhos* (1900), *Dostoiévski e o parricídio* (1927) e *Delírios e sonhos na “Gradiva”* de Jensen (1906); com *o Rei Lear*, de Shakespeare, em *O tema dos três escrínios* (1913); e com *Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann, em *O estranho* (1919).

[...] os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar (Freud, 1907, p. 20).

Sobre o papel específico da literatura, sugere:

a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma liberação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devido à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha (Freud, 1907, p. 158).

Tanto em Rosa quanto em Freud a interpretação se impõe por conta da polissemia da palavra. Bento Prado Júnior (1985, p. 222), em seu estudo sobre *Dão-lalalão* e *O recado do morro*, descreve com propriedade os “efeitos da linguagem rosiana” e nos ajuda a perceber peculiaridades ainda mais delicadas na escrita de Rosa e aproximações com temas preciosos à psicanálise. Em suas palavras, a linguagem de Rosa

não é somente sistema de signos que permite a comunicação entre os sujeitos, nem uma *maneira de dizer* indiferente e exterior àquilo que é dito. (...) Essa linguagem, que desconhece a codificação estrita de uma gramática que visa à eficácia operacional, é privilegiada para quem quer retornar àquele brilho das palavras que precede toda ação e prefigura as nervuras do imaginário. [grifo do autor].

E conclui: “Aquém da escrita é que se pode encontrar uma experiência da linguagem semelhante àquela que a literatura procura restituir: esperança de captar, no puro movimento das palavras, no domínio exíguo que instauram, a verdade do mundo e da experiência” (Prado Júnior, 1985, p. 222).

Tal como o psicanalista, Rosa não procura revelar ou desvelar um sentido, mas constrói “uma densa trama de imagens nas quais a verdade, a essência, o Nome ora *se ocultam* ora *se desvelam*” (Rosenfield, 2006, p. 203), unindo aspectos aparentemente descontínuos, aparentemente insignificantes, na construção de uma palavra que pede para ser

interpretada: “Mas o *Corpo de Baile* tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade” (Rosa, 2003, p. 238). “Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo” (Lorenz, 1983, p. 83).

Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento. Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Aussseres sind nicht mehr zu trennen*, segundo o *Westöstlicher Divan*⁶ (Lorenz, 1983, p. 86).
[grifos do autor].

Esse “saber que não se sabe” que orienta nossas ações e a elaboração interior que ocorre no processo de “narrar sua própria estória” são conceitos próprios da psicanálise que aparecem escancarados inúmeras vezes nas palavras das personagens de Rosa. Em *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1965), por exemplo, Riobaldo narra:

Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. (p. 175).

Tudo isto, para o senhor, meussenhor, não faz razão, nem adianta. Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava (p. 401).

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (p. 79).

É curioso observar também quantas são as aproximações possíveis entre o que consideram importante no fazer do escritor e no do psicanalista. O papel que o primeiro designa à palavra associa-se ao intento desse último: “Meditando sobre a palavra, ele [o leitor] se descobre a si mesmo.” (Lorenz, 1983, p. 83). Da mesma maneira, ambos valorizam a

⁶ “O interior e o exterior já não podem ser separados” (tradução do próprio Guimarães Rosa).

observação atenta aos detalhes: “E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm” (Carta a Harriet de Onís, apud Martins, 2001, p. ix) e participam de anseios semelhantes: “O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor” (idem, *ibidem*). Assim como Freud, Rosa acredita numa realidade outra que não a do mundo dos objetos, aproximando-se, nesse sentido, do conceito de Real para Lacan.

Tanto a literatura como a psicanálise contribuem para que o homem possa presentificar o passado, reordenar a memória, ressignificá-la pela via da fantasia. Tanto para Freud como para Guimarães Rosa impera a aceitação inequívoca das forças do inconsciente – às quais somente vez ou outra temos acesso – e do poder da palavra capaz de instaurar sentidos nunca esgotáveis. Rosa, entretanto, crê numa força superior que nos ultrapassa. Rosa é religioso; Freud, cético.

2.3 O arranjo de *Corpo de baile*

Na primeira edição as sete narrativas de *Corpo de Baile* foram publicadas em dois volumes, em 1956, dez anos depois de *Sagarana*, primeiro livro do autor. Em 1960, saiu a segunda edição num único volume e, a partir da terceira edição, tais novelas foram desmembradas em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, composto por “Campo Geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, contendo “O recado do morro”, “Carade-bronze” e “A estória de Lélío e Lina” e *Noites do sertão*, com “Dão-lalalão” e “Buriti”. O motivo para tal separação foi uma necessidade editorial: o tamanho do livro criava dificuldades comerciais⁷

Diante da variação da ordem na sequência das estórias de uma edição para a outra, Rosa deixa claro que a ordenação delas é flexível, assim como o subtítulo que as acompanha. Afora o subtítulo, Rosa organiza as estórias em índices que também variam, anunciando⁸: “sete novelas”, “poemas”, “romances”, “contos” ou ainda “parábases”⁹.

⁷ Em carta de 26 de novembro de 1962, o tradutor Curt Meyer-Clason (Rosa, 2003, p. 92) expõe os problemas da organização física da obra: “Se devemos começar com estas 822 páginas, é impossível fazer um volume só; em três volumes, iguais à Du Seuil, não convém à Kiepenheuer und Witsch; de forma que pedimos ao amigo indicar-nos a maneira como deve ser dividido o conteúdo das 822 páginas em duas partes mais ou menos iguais que sejam um convite ao apetite do leitor”. Dois anos depois, em carta enviada ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, é o próprio Rosa quem diz: “a 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz” (Rosa, 1981, p. 79).

⁸ Trabalhamos aqui com a 3ª edição da Editora José Olympio, de 1964, considerada definitiva pelo autor. As citações dos textos de Guimarães Rosa neste trabalho respeitam a ortografia dessa edição,

Já a presença de *Manuelzão e Miguilim* no início de *Corpo de baile* em todas as edições reitera a idéia de tratar-se de um princípio, da “infância” da narração do “baile”. Em suas palavras:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro). (Rosa, 1981, p. 58).

Na carta que escreveu a seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, em 12 de fevereiro de 1962, comentando a ordem de publicação das novelas, Guimarães Rosa determina também que “em qualquer caso, o Primeiro Volume se inicie com a novela ‘CAMPO GERAL’, por ser a de um menino, a mais abrangedora de aspectos, revelando logo melhor a região e compediando (sic) a temática profunda do livro, de certo modo.” (Rosa, 2003, p. 95).

O princípio compositivo de *Manuelzão e Miguilim* parece fotografar as ambições do escritor: tentar “rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico (...), que é a chamada

pois, como sabemos, manter grafias em desuso ou criar algum detalhe ortográfico desviante da norma oficial vigente no momento da publicação era prática comum do autor – lembremos que, para criar o efeito que desejava, debruçava-se não só sobre o sentido, mas também sobre o aspecto sonoro e visual das palavras. Portanto, mantivemos inalteradas palavras da 3ª edição cuja ortografia já estava em desuso em 1964, por julgarmos ter sido uma escolha intencional do autor. No entanto, para facilitar a leitura, fizemos algumas alterações em conformidade com a reforma ortográfica de 1971 e com o acordo de 2009, posteriores à morte do autor. Para tanto, cotejamos a 3ª com a 11ª edição publicada pela editora Nova Fronteira e fizemos as seguintes alterações: excluímos o trema, o acento diferencial nas letras *e* e *o* da sílaba tônica de palavras homógrafas e o acento grave com que se assinalava a sílaba subtônica em vocábulos derivados com o sufixo *-mente* e *-zinho*. Para ilustrar o uso não-oficial da ortografia, lembremos o vocábulo “dansa”, tantas vezes repetido e grafado com “s”. Alguns críticos apontam para o movimento que a letra S suscita, reforçando, como num ideograma, o movimento da dança.

⁹ *Campo geral* fora classificada como romance e *Uma estória de amor* como conto ou parábase. A parábase é um termo indicativo do momento em que o coro, na tragédia grega, retira suas vestes e fala com a audiência em nome do autor. Rosa explica ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzari (Rosa, 1981, p.58): “No ‘Índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte (Como escreveu Paulo Rónai, no livro ‘ENCONTROS COM O BRASIL’ (1958): ‘A linha simbólica é predominante nos ‘contos’, onde o enredo, propriamente dito serve antes de acompanhamento’.)”. O fato de Rosa nomear *Uma estória de amor* como parábase é considerado por Paulo Rónai (2001, p.20) uma advertência do autor de que “é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal”.

‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida” (2003, p. 238). O tema da infância e da velhice, a mescla de referências místicas e bíblicas às questões da modernidade, como a solidão e o desenraizamento, e seu estilo tão singular materializam na palavra o desejo do escritor:

Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar; a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliteraões ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade (Carta a Harriet de Onís, apud Martins, 2001, p. ix).

O efeito que Rosa consegue é o de criar um tal estranhamento que permite ao leitor perceber quão precários são nossos padrões de julgamento e maneiras de ver o mundo. Ao brincar com as palavras, as grafias, os sons e as imagens “propositadamente” justapostas, desarma as defesas com as quais nos cristalizamos em nosso cotidiano. Em suas palavras:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das experiências domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crazy de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor (Carta de J. G. Rosa a Harriet de Onís, de 2 de maio de 1959).

Se, como quer Alexandre Barbosa (1989, p. 15), o anseio de Guimarães Rosa é exigir do leitor que vá desvendando os mistérios de uma totalidade que se mostra nos fragmentos, a

escolha das epígrafes, que reverberam ao longo de todas as histórias de *Corpo de Baile*, funciona como metáfora desse processo criativo e aponta para o modo pelo qual se opera a configuração dos sujeitos em suas personagens: de maneira semelhante ao sujeito lacaniano, que só se deixa “ver” nos “entre-lugares” e em momentos evanescentes de “revelação” e de “ocultamento”, as epígrafes são fragmentos que criam um difícil enigma para o leitor, algo semelhante à esfinge que a Miguilim interroga: decifra-me ou devoro-te.

Mesmo com o desmembramento das novelas em três volumes e a independência que há entre elas, observamos fragmentos de personagens que reaparecem aqui e ali. O retorno de Miguilim como Miguel em *Buriti* é o exemplo mais evidente¹⁰.

*

Nas duas primeiras edições de *Corpo de baile*, sete epígrafes, de caráter filosófico, aparecem juntas na folha de rosto. No verso, em separado, há uma epígrafe chamada “Coco de festa”, uma cantiga popular. A partir da terceira edição (1964), no primeiro dos três volumes, aparecem duas epígrafes em *Campo geral*, uma de Plotino, fundador da Escola de Alexandria no século III, e outra de Ruysbroeck, dito o Admirável, teólogo cristão do século XI. Em *Uma história de amor*, há uma cantiga.

A imagem da dança em torno de um centro, como o “deus imóvel” de Plotino¹¹ na primeira, ou de Cristo, como pressupõe Ruysbroeck, na segunda, encerra o tema da narrativa em *Campo geral*:

Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso. (Plotino).

¹⁰ Em *A história de Lélío e Lina*, reaparecem as personagens Tomé, Drelina e Chica. Além disso, Miguilim é citado, agora com seu nome completo: Miguel Cessim Cássio. Tomé aparece na fala de um vaqueiro em *Cara-de-Bronze*. “Lélío é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior (Rosa, 1981, p. 59).

¹¹ No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Rosa reitera seu interesse por Plotino: “Descobrisse, como Plotino, que ‘a ação é um enfraquecimento da contemplação’; e assim Camus, que ‘viver é o contrário de amar’. Não que a fé seja inimiga da vida. Mas o que o homem é, depois de tudo, é a soma das vezes em que pôde dominar, em si mesmo, a natureza. Sobre o incompleto feito que a existência lhe impôs, a forma que ele tentou dar ao próprio e dorido rascunho. (Rosa, V., 1983, p. 510).

Na segunda epígrafe, a pedra brilhante de Ruysbroeck também pode servir de metáfora ao espelho de Lacan: só me constituo quando, frente ao espelho, não vejo mais as partes desconexas e fragmentadas ali refletidas. Tenho o conjunto, o corpo uno a partir de uma visão globalizante que se opera com a ajuda do Outro.

Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe. (Ruysbroeck o Admirável).

Se na primeira epígrafe o autor reitera a ideia de algo fixo, uno, e sua relação com o múltiplo, na segunda, parece associá-lo à pedra filosfal do hermetismo do Ocidente. A imagem da pedra reaparecerá em duas outras epígrafes de Plotino, a saber, em *Noites do sertão* e *No Urubuquaquá, no Pinhém*, e ali também apontam para os mesmos aspectos das epígrafes anteriores – o sólido e o fluido, o uno e o múltiplo, o central e o periférico. Tal composição, por sua vez, reitera o enlace da vida do homem à dança, imagem sugerida pelo título geral *Corpo de baile* e, em particular, pela epígrafe de *Noites do sertão*:

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos, a vida age semelhantemente com o vivente.

Miguilim, por exemplo, está em busca de seu desejo, daquilo que é “resistente”, como quer a epígrafe de *No Urubuquaquá, no Pinhém* e, em suas vivências, chama a atenção o modo pelo qual as primeiras lembranças do menino reaparecem mais tarde em fatos de natureza semelhante: a descrição inicial de sua primeira doença e o aparecimento de dores corporais no futuro; o sofrimento pela pedrada “recebida de um menino-grande” na primeira infância e a pedra, em formato de bala, que recebe de Patorí; a lembrança do banho de sangue, dado pelos pais como tratamento para os males do corpo, que retorna com força na cena da matança dos tatus. Do mesmo modo, retornam, no final da narrativa, a importância fundamental dada às histórias e à lição sobre o papel da alegria – ambas associadas à imagem das moças no jardim narradas no início. Tais lembranças funcionam, portanto, como núcleos que se refletem em outros momentos da vida do menino.

Nas duas primeiras edições de *Corpo de baile*, quando a novela *Manuelzão* ainda aparece agrupada com as demais, há, além das sete epígrafes de caráter filosófico, uma outra intitulada “Coco de Festa”¹², que é uma cantiga de autoria de Chico Barbós.

Da mandioca quero a massa e o beijú,
do mundéu quero a paca e o tatu;
da mulher quero o sapato, quero o pé!
– quero a paca, quero tatú, quero mundé...
Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:
Também quero casar na família.
Quero o galo, quero a galinha do terreiro,
Quero o menino da capanga do dinheiro.
Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo;
Do cumbuco do balaio quero o tampo.
Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho!
– eu do guampo quero o chifre, quero o boi.
Qu’ê dele, o doido, qu’ê dele, o maluco?
Eu quero o tampo do balaio do cumbuco...

Além das diversas explicações para o nome do autor da cantiga (“Côco de festa, do Chico Barbós, dito Chico Rebeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita, – na Sirga, Rancharia da Sirga. Vereda da Sirga. Baixio da Sirga. Sertão da Sirga”). chama a atenção também a presença do nome do local da autoria da cantiga, a Sirga. Guimarães Rosa relata ao seu tradutor italiano, em carta de 3 de janeiro de 1964:

Você sabe, por exemplo, que a SIRGA existe, mesmo; mas escolhi-a também pela beleza que achei no nome, pouco comumente usado (sirga = corda com que se puxa embarcação, ao longo da margem). Já, na própria estória “UMA ESTÓRIA DE AMOR”, troquei-o pelo de SAMARRA, que

¹² Afirma Guimarães Rosa em sua correspondência com Edoardo Bizzari (Rosa, 1981, p.24), a respeito do Coco de festa: “Ouvi esse coco, no sertão, e, justamente pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente. Não escaparão a V. os requintes, absolutamente imprevisos: o ‘pé’ da mulher, o ‘sapato’ – toque anacreântico. Mas, principalmente, traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, *eternas*. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora – até a sua tampa! – e seja ela o que for: balaio ou cumbuco...”.

ainda me pareceu mais sugestivo. Você, na explicação do “Coco”, pode fazer o mesmo. Enfim. Agora, depois disso, a outra “explicação”, como já disse, podia figurar como nota (esclarecendo que é um “coco”), como pé-de-página, ou no “Elucidário”. Assim, acho que pegávamos o *optimum* (Rosa, 1981, p. 82).

Vemos aqui a estreita relação entre a escolha da epígrafe e o texto narrado. Mais que isso, delineia-se uma fresta por onde vemos o jogo empreendido pelo autor para a escolha das palavras, a partir do som e do sentido que carregam, e constatamos seu prazer em brincar com as referências do mundo concreto – o que parece revelar o desejo de afastar-se de qualquer caráter documental que seus textos possam sugerir (Fantini, 2003, p. 241).

Já na terceira edição, de *Uma estória de amor* (Festa de Manuelzão), temos, como epígrafe, uma cantiga:

O tear
o tear
o tear
o tear

quando pega
a tecer,
vai até ao
amanhecer... (*Batuque dos Gerais*)

Tal cantiga pode remeter aos tecidos de uma estória, mimetiza o bater de um tear que enovela as estórias da tradição oral e constróem “uma estória de amor”. A imagem da narrativa como um tecido que se fia será reiterada noutros momentos pelo autor. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, o narrador diz: “O senhor fia? Pudesse tirar de si esse medo-de-errar, a gente estava salva. O senhor tece? Entenda meu figurado. Conforme lhe conto”. (Rosa, 1965, p. 142). “Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto” (p. 234). “Fiar”, nesse contexto, remete também ao sentido de “confiar”.

Marli Fantini (2003, p. 253) lembra que um dos contextos emblemáticos de aquisição e transmissão de narrativas orais é o universo arcaico dos tecelões. Enquanto estes fiam ou

tecem, o ritmo do trabalho se apodera deles de tal forma que se esquecem de si mesmos e podem gravar profundamente o que ouvem. Adélia Bezerra de Meneses, em seu livro *As portas do sonho* (2002c), lembra também a tradição de serem mulheres as fiandeiras¹³ e cita um estudo sobre a feminilidade em que Freud cria uma engenhosa explicação para esse fato: a arte da tecelagem teria sido inspirada pelo pudor feminino, como finalidade primitiva de dissimular seus órgãos genitais¹⁴.

Na obra em estudo, as histórias, contadas e reelaboradas da tradição oral não só pela personagem feminina Joana Xaviel, mas também pelo velho Camilo, irmão “tecer” uma rede que trama narrador e ouvinte num tempo distendido: uma música que vai “até o amanhecer”, como anuncia a epígrafe.

Em seu conjunto, a constituição dessa “música” se dará pelo contato com o Outro – nas e pelas viagens, nas “idas e vindas” –, que, como explica Márcia Morais (2008), é elemento central em *Corpo de baile*: no princípio das novelas, a viagem de ida de Miguilim, em *Campo geral*; no final, a viagem de volta de Miguel, em *Buriti*; durante o percurso, Manuelzão, em *Uma história de amor* e Grivo, em *Cara-de-Bronze*, partem em busca do “quem” das coisas; e em *A história de Lélío e Lina* e *Dão-Lalalão*, a viagem se vincula à experiência da dor dos amores, mas também ao prazer da aventura.

Tal figuração é reiterada por Heloísa Vilhena de Araújo, em seu *A raiz da alma* (1992). A autora demonstra uma sequência lógica na ordenação das sete histórias de *Corpo de baile* e estabelece uma correspondência entre cada uma delas com um planeta do sistema solar. Para a autora, “O Recado do Morro” seria o centro, circundada pelas seis outras histórias, tal como os sete planetas do Timeu descritos por Platão. A autora alicerça seu

¹³ “E nessa linha de astúcias, e de fios, e de tramas, há toda uma tradição, na Grécia, de mulheres fiandeiras. Penso em Pandora (a primeira mulher), tecelã, que aprendeu a arte das fiandeiras com a deusa Atena, cujo epíteto é exatamente Atena Penitis, a “tecelã”. Mas há também Aracnê, que desafia a deusa Atena na arte da tapeçaria e acaba transformada em aranha; e Ariadne, que fornece a Teseu o fio com que ele enfrenta o labirinto. E há as Parcas, que tecem a trama dos destinos humanos. Todas, mulheres. Por que é sempre feminina a personagem que lida com o fio?” (Meneses, 2002c, p. 75).

¹⁴ Nas palavras de Freud (1933): “Parece que as mulheres fizeram poucas contribuições para as descobertas e invenções na história da civilização; no entanto há uma técnica que podem ter inventado – trançar e tecer. Sendo assim, sentir-nos-íamos tentados a imaginar o motivo que essa realização imita, causando o crescimento, na maturidade, dos pêlos pubianos que escondem os genitais. O passo que faltava dar era enlaçar os fios, enquanto, no corpo, eles estão fixos à pele e só se emaranham.”

trabalho a partir do relato que o próprio Guimarães Rosa faz ao seu tradutor italiano Edoardo Bizarri¹⁵ e assim desenha a obra:

Num dos extremos da obra, no começo, encontramos o conto “Campo Geral”, estória de Miguilim, menino, em que surge o seo Aristeu, “uma das personificações de Apollo” (Rosa, 1981, p. 21), deus solar, das belas formas, da visão, da luz, do olhar. (...) No outro extremo do livro, no fim, encontramos o conto “Buriti”, (...) encontramos a idade adulta de Miguilim, Miguel. Entre estes dois extremos, entre o começo e o fim do livro, entre o dia e a noite, entre o Sol e a Lua, agrupam-se cinco contos. (...) Em “Uma Estória de Amor” é introduzido o tema do audível e do inaudível: de repente, durante a noite, seca e silencia um riachinho. (Araújo, 1992, p. 18).

O estudo aprofundado do papel das epígrafes em *Manuelzão e Miguilim* foge dos propósitos deste estudo. Entretanto, se de um lado o conjunto das epígrafes que aqui aparecem ilustram a já bastante apontada hibridização da cultura erudita e popular em Guimarães Rosa, de outro constroem uma cadeia de significantes semelhante à imagem do menino que se vê num espelho pela primeira vez: cacos que “dançam” e precisam ser integrados para que a configuração da obra se dê. Nas palavras de Rosa,

Não foi à toa aquelas epígrafes de Plotino ou de Ruysbroeck, o Admirável para o meu *Corpo de baile*. São um complemento da minha obra (Rosa, 2006b, p. 25).

¹⁵ “Quanto a ‘*O recado do morro*’, gostaria de apontar a Você um certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico” (Rosa, 1981, p. 55).

Capítulo 3. Leituras de Miguilim: o adolescer

*Lá longe, fora de mim, na mata verde e ouro,
entre galhos trêmulos, canta o desconhecido.
Ele chama por mim.*

Octavio Paz (1982)

Para iniciar a análise de *Campo geral* – lembrando que nossa perspectiva é a de quem acompanha a configuração do sujeito em Miguilim – escolhemos mapear as impressões do autor sobre essa obra e as marcas descritivas que desenham a estrutura econômica e social onde a personagem vive, seus *brinquedos e brincadeiras*, fundamentais para o desenvolvimento infantil, e os *rituais*, também centrais para marcar a passagem de uma fase à outra da vida. Se o sujeito do inconsciente está submetido à ordem simbólica que pré-existe à sua constituição, como quer Lacan, se a existência de um sujeito é própria à sua época, é temporalizada e mutante em função da mudança dos saberes, nossa tentativa aqui será a de desenhar as “condições de produção” do discurso do menino e compor a paisagem em que se dá a constituição desse sujeito.

3.1 A vida e a letra: os olhos livres da infância

Não é intenção aqui buscar fatos biográficos que expliquem a obra do autor, ainda que suas vivências marquem sua produção literária. Sabemos quão infrutífera é essa tarefa, pois como bem lembrou Perrone-Moisés (1990, p. 111), um grande escritor “é como o navegante de Fernando Pessoa: ‘Aqui ao leme sou mais do que eu’”. Entretanto, em Miguilim, há fronteiras entre a ficção e a vida que não podemos desprezar e que talvez justifiquem a preferência do autor por esta obra.

Em sua conhecida entrevista a Lorenz (1983, p. 63), Rosa apresenta a estória de Miguilim como sua criação predileta e aponta ao menos uma semelhança entre autor e personagem: ambos tinham o mesmo apelido e sofriam do mesmo mal, a miopia. Em resposta à carta de uma prima (Guimarães, 2006, p. 168), Rosa assim relata: “Posso dizer sinceramente que, de tudo o que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim... Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas, o porquê, mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo.”

Tal predileção aparece também em carta a seu tradutor alemão Meyer-Clason (Rosa, 2003, p. 187): “(...) gostaria de pedir-lhe, com muito empenho, que desse prioridade, doravante, à tradução das novelas *Campo geral*, *A estória de Lélío e Lina* e *Cara-de-bronze*. Não só porque são as minhas prediletas, mas também porque (...) convém aproveitar, em favor delas, a feliz presença, aí, do nosso Cônsul Mário Calábria”.

Noutro momento, em carta a Paulo Dantas (1975, p. 27), diz o autor: “Aquele miopia foi minha. Escrevi aquela novela, em quinze dias, em lágrimas. Chorava muito enquanto a escrevia. Lágrimas sentidas, grossas, descidas do fundo do coração”. E relata: “[a estória de *Campo geral*] foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes”. (Rosa, 1967b, p. 157).

Em julho de 1967, em depoimento para a revista *Realidade*, Rosa (1967a) diz o seguinte sobre a estória de Miguilim: “Nela acho tudo o que já escrevi até agora e talvez mesmo tudo o que venha a escrever na minha vida. Nessa história está o germe, a semente de tudo.”

Autor e personagem criam histórias e fazem uso de estratégias de construção que associam, à linguagem carregada da sensibilidade, a visão infantil carregada de fantasia. Mas a infância, para o autor, não é o espaço idílico que muitos escritores tentam desenhar. Em suas palavras, em entrevista a Ascendino Leite:

Não gosto de falar de infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope, e nem mesmo eu, ninguém sabia disto. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque – como muita gente compreendeu e já falou – a vida não passa de histórias mal arrançadas, de espetáculo fora de foco. A arte e o céu

serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade... (Lima, 1997, p. 39).

Em *Miguilim*, o relacionamento da personagem com os adultos também é conflituoso, mescla de medo e incompreensão. Miguilim ficava assustado com a maldade dos adultos, com a forma dura de eles verem o mundo: “Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro” (p. 42), “Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas” (p. 25).

Há outros elementos biográficos, possíveis matrizes da narrativa, que merecem ser apontados. Sabemos que Rosa perdeu uma irmã com a mesma idade de Dito; o autor também formou-se em medicina, era um doutor, como o Dr. José Lourenço. Além disso, sabemos, por relato da filha Vilma no livro *Relembraimentos* (Rosa, V., 1983), o seu fascínio pelas crianças. E, em depoimento de Mônica Meyer (1997, p. 7), recuperamos alguns retratos de sua experiência da infância:

Em Cordisburgo, (...) colecionava insetos, apanhava passarinhos com alçapão para sentir a alegria de soltá-los, observava atento o embarque do gado na estação ferroviária. Ele criou gatos, cachorros, veados, micos, carneiros, numa convivência próxima com toda espécie de animais domésticos.

O afeto do autor pelas crianças e pelos animais, suas dificuldades no relacionamento com os adultos e sua infância no meio rural podem ser percebidos na obra em estudo. No entanto, como Freud diz em *A interpretação dos sonhos* (1914), “(...) toda autêntica criação poética deve decorrer de mais de um motivo, mais de um impulso no pensamento do poeta, e deve admitir mais de uma interpretação”.

*

A leitura da ficção de Guimarães Rosa leva-nos a conhecer uma série de crianças. Delas se ressaltam as peculiaridades de seu olhar, mais livre, mais curioso e mais perspicaz para questionar e perceber as belezas e mistérios do mundo. Nas palavras de Dante Moreira

Leite (2002, p. 278), a perspectiva do narrador revela que “a verdade está com a criança, como se esta dispusesse de recursos que o adulto já perdeu”.

O estudo da presença da infância ou do ponto de vista infantil na obra de Guimarães Rosa não é novo, e merecem destaque os trabalhos pioneiros de Henriqueta Lisboa (1983) e Vânia Maria Resende (1987). Além de Dito e Miguilim, muitas outras crianças percorrem as estórias do autor, como o menino Tiãozinho, de *Conversa de bois* (Rosa, 1977); Nhinhinha, de *A menina de lá* (1967c), e as crianças de *Pirlimpisquice* (1967c). O ponto de vista infantil é retratado também em *Os cimos*, *As margens da alegria*, *Partido do audaz navegante* e *Nenhum, nenhuma* (1967c). Em todas elas, como bem apontou Paulo Rónai (2001, p. 23), as crianças “ainda tropeçam nos pedregulhos da palavra ou já se deslumbram com a sua cintilação, embrenham-se com olhos virgens nos mistérios do mundo e voltam com excitantes descobertas”.

Entretanto, *Miguilim* parece condensar em grau máximo as nuances do olhar infantil que perpassa a obra do autor. No presente estudo, procuraremos esmiuçar essa “delicadeza do ver” e mostrar o modo pelo qual ele ressignifica o mundo, penetrando progressivamente “no universo turvo dos adultos” (Rónai, 2001, p. 23), seus espantos e descobertas.

*

Se, como dissemos anteriormente, o sujeito do inconsciente está submetido à ordem simbólica que pré-existe à sua constituição, de que modo se configura, então, a infância no sertão recriada pelo autor? Em outras palavras, poderíamos indagar: qual o contexto social de que trata a narrativa em estudo?

A estória de *Campo geral* é a história de uma família de poucas posses do meio rural. É nesse contexto que se insere Miguilim: “Só tinha um par de sapatos, se crismara com ele; tinha também um par de alpercatinhas de couro-cru, o par de sapatos devia de ficar guardado”. A região onde habita é constituída por pequenos roceiros que vivem do trabalho braçal com a terra. Nas palavras de seo Deográcias, é um lugar de “más brenhas, donde só se vê falta tudo, muita míngua, ninguém não olha p’ra este sertão dos pobres...” (p. 28).

A situação econômica da família é precária: além da falta de sapatos, a casa onde moram é pequena, velha e ameaça desabar em dias de tempestade. As filhas dormem com os pais, os meninos dividem o mesmo catre. Tirar o sustento da família em uma terra inóspita não é tarefa fácil, como revela o trecho abaixo:

Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para sustento de comida da família. (p. 39)

A infância no meio rural onde vive Miguilim não pode ser pensada como a infância que concebemos hoje no meio urbano: não há menção de Miguilim ter frequentado escola e o trabalho, agora concebido como uma atividade adulta, já aparece realizado por ele como forma de participação no grupo e fruto da exigência do pai. “Miguilim já estava no ponto de aprender a ler, de ajudar em qualquer serviço fosse”.

Alguns autores descreveriam essa idade como a do início da saída da infância para a fase da adolescência. No meio rural, entretanto, termos como *infância* e *adolescência* são marcas temporais diversas. Crianças trabalham arduamente no roçado, e têm seu período da infância reduzido, e a ideia de adolescência não existe, pois se passa diretamente de uma curta infância para a vida adulta.

São diversas as nomenclaturas e divisões que delineiam as fases de desenvolvimento humano, como esmiúça Phillipe Ariès (1981) em *História social da criança e da família*, ao relatar, por exemplo, que do final da Idade Média até o século XVIII a adolescência confundia-se com a infância e só a partir da Primeira Guerra o período “adolescência” passou a ser descrito e caracterizado como fase diferenciada – as modificações no cuidado às crianças e a caracterização da fase da adolescência surgiram como consequência da necessidade de isolamento prolongado dos jovens na família e na escola.

Miguilim, com seus oito anos, está, portanto, saindo da fase a que chamamos “infância” para entrar no mundo adulto, ou, tal como modernamente nomeamos, para entrar na fase da “adolescência”. Veremos, dispersos ao longo da narrativa, alguns rituais que marcam a passagem de uma fase a outra, descritos pela fala do narrador e do próprio Miguilim. O que vale marcar aqui, entretanto, é a ideia de que Miguilim terá de “arder”, de “queimar num sacrifício”, para viver a travessia ao mundo adulto¹.

O ritual de iniciação da crisma apresentado no início da narrativa, o sacrifício a que Miguilim é submetido com a morte do irmão e o gesto simbólico da colocação de óculos

¹ A etimologia do termo *adolescência* remonta aos termos latinos *adolens*, ardente, ou *adoleo*, queimar num sacrifício. Por influência do verbo *adolesco* (ou *adolescere*) significa também crescer (Azevedo, 1963).

podem ser vistos como exemplos de ritos iniciáticos, de cuja vivência Miguilim sai transformado: ele vai amadurecendo e configura forças interiores que lhe permitem tomar as rédeas do viver. Se muitos ritos de passagem são marcados pela mudança de nome, não será à toa que Miguilim retorna em *Buriti* como Miguel. A meninice do garoto vem anunciada pelo significativo, que reitera seu caráter “pequenino”, conforme veremos.

Outros momentos de caráter ritualístico poderiam ser lembrados: a morte de Pingo-de-Ouro, a fala do papagaio, a doação dos brinquedos, o “enterro” das coisas do Dito. Nesse último, foi o rito que reuniu Dito, Miguilim e Mãitina e trouxe aconchego para o desamparo da falta.

O tema da viagem, tão recorrente em Guimarães Rosa, aparece aqui como elemento de ritual: o início e o fim da narrativa se enredam com chegada e partida. No início, Miguilim volta de uma viagem com tio Terêz; no final, há a saída para o mundo, agora com outros olhos. É no percurso entre as duas viagens que veremos momentos de configuração de um sujeito.

Candido (2000), em ensaio sobre *Grande sertão: veredas*, mostra a contaminação dos padrões medievais de convivência no sertão, como o costume de as famílias enviarem seus filhos para receber educação mais adequada em cidades maiores, já que em regiões de pobreza as dificuldades para continuar os estudos são marcantes. Na viagem de Miguilim repete-se a história de muitos outros em mesma condição.

3.1.1 Brinquedos e brincadeiras

Sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase o ‘sovrassenso’ é avante – solução poética ou metafísica. O terra-a-terra serve só como pretexto.

Guimarães Rosa (2003)

Mencionadas as condições socioeconômicas da personagem, passemos para as marcas da infância nas atividades que Miguilim realiza em seu cotidiano. Não esqueçamos que, na configuração do sujeito, os processos de desenvolvimento e transformação do aparelho psíquico operam na interface entre a cultura e as exigências pulsionais do menino. A intenção aqui é delinear o modo pelo qual brinquedos e brincadeiras, tão importantes para a constituição da subjetividade da criança, fazem parte de sua vida.

Embora no dia-a-dia Miguilim e os irmãos realizem várias atividades conjuntas com a família, “cada um lidando em suas miúdas obrigações, no usozinho” (as crianças ajudam debulhando milho, recolhendo gravetos para o fogo, acompanhando vaqueiros no pasto), é a existência lúdica que prepondera: os elementos mais presentes na narrativa são os brinquedos construídos a partir de materiais fornecidos pela natureza e as brincadeiras associadas à interação com os animais da fauna local (as crianças brincam com os cachorros, pegam vagalumes, divertem-se com os animais no pasto etc.). Miguilim, por exemplo, gostava de observar o caminho das formigas² e “via as formiguinhas entrando e saindo e trançando, os caramujinhos rodeando as folhas, no sol e na sombra”. Com o irmão Dito, brincava de “derrubar, acertando com uma ferradura velha, de distância” e construía brinquedos: um brinquedo de rodinha-d’água, alçapões de pegar passarinhos, coisas guardadas: “os tentos de olho-de-boi e maria-preta, a pedra de cristal preto, uma carretilha de cisterna, um besouro verde com chifres, outro grande, dourado, uma folha de mica tigrada, a garrafinha vazia, o couro de cobra-pinima, a caixinha de madeira de cedro, a tesourinha quebrada, os carretéis, a caixa de papelão, os barbantes, o pedaço de chumbo, e outras coisas, que nem quis espiar” (p. 98).

Outras atividades lúdicas também podem ser elencadas: Chica brinca com bonecas fabricadas com palha de milho: “vinha passando, com a boneca – nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada nos trapos, dizia que era filhinha dela, punha até nome, abraçava, beijava, dava de mamar”; Dito constrói seu brinquedo: “O Dito, por uma aguinha branca como nem que ele não se importava. Saiu brincando de carrinho-de-boi, com os sabucos. Um sabuco roxo era boi roxo, outros o Dito pedia à Rosa para no fogo tostar, viraram sendo boizinhos amarelos, pretos, pintados de preto-e-branco. Era o brinquedo mais bonito de todos.”; os meninos brincam com cavalinho de pau e pega-pega: “Tomezinho e o Dito corriam, no pátio, cada um com uma vara de pau, eram cavalinhos que tinham até nomes dados.”

Há brincadeiras de roda, como as sugeridas por Chica, e, apesar do meio essencialmente ágrafo, Miguilim entra em contato com histórias da literatura infantil: além de João e Maria, Miguilim ouve histórias de Siàrlinda, como a “da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borralheira, do Rei do Mato. [Siàrlinda] contou histórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer.”

² Guimarães Rosa, segundo descreve o tio Vicente Guimarães, também gostava dessa brincadeira (Guimarães, 2006).

Como vimos, a infância de Miguilim foi claramente carregada de atividades lúdicas. Sabemos que, por meio delas, especialmente “imitando em seus jogos aquilo que conhecem da vida dos mais velhos” (Freud, 1908, p. 137), as crianças podem elaborar seu desenvolvimento afetivo, intelectual e social³. Em *Escritores criativos e devaneios* (1907), Freud, compara a capacidade de criação literária do escritor adulto com o brincar da criança: ao brincar, a criança cria um mundo próprio e ajusta, conforme seus desejos, os elementos de seu mundo interno à realidade concreta.

Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de *brincar*, ela agora *fantasia*. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de *devaneios*. (Freud, 1907, p. 136).

Para elaborar a passagem da infância para a vida adulta em *Miguilim*, veremos adiante o importante papel da criação de estórias e a cessação paulatina da descrição de atividades propriamente lúdicas, como o jogo. Por ora, vale reforçar que, na ausência de escola, as formas de aprendizagem são o brincar espontâneo e as atividades de cooperação com os adultos. Balizadas pela cultura da comunidade, as crianças devem obedecer aos mais velhos e, para que submetam-se às regras, é comum que sofram castigos ou intimidações orais que envolvem elementos mágicos cruéis e aterradores. As ameaças da avó Izidra ou de Mãitina quanto à presença do demônio e à existência do inferno são exemplos desse tipo de coerção. “Mãitina disse que tudo que há que acontece é feitiço...”

*

³ Para Winnicott (1975, p.79), “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou adulto fruem sua liberdade de criação”.

Em *Miguilim*, vemos coexistir dois níveis de elaboração, talvez reflexos da maturidade imposta pelo mundo do trabalho e pela não-categorização da infância como fase específica. Ao longo da narrativa, ressalta-se a maneira pela qual Miguilim traz, de um lado, os pensamentos mágicos típicos de uma criança e, de outro, as reflexões de denso substrato simbólico que caracterizam o pensamento hipotético-dedutivo do adulto, debatendo-se com questões dilacerantes sobre o bem e o mal, a vida e a morte e a adequação da sua conduta perante as questões que se coloca sobre a vida. Esses planos compõem um movimento de tensão entre o dentro e o fora, um jogo que espelha as vicissitudes do crescer e mostra as distinções pouco nítidas entre sujeito e objeto, menino e mundo.

Do pensamento mágico, poderíamos salientar a leitura que Miguilim faz dos elementos da natureza e de alguns fatos vividos em família – como seu temor de que, ao ter as letras ensinadas por seo Deográcias, adquiriria as características “desagradáveis” do mestre. Teorias desse tipo nascem da consonância entre suas crenças internas e aquelas adquiridas sob influência da comunidade. O medo da morte, por exemplo, é dominado pelas crenças no Juízo Final, na salvação, na reencarnação, ou na ida ao céu ou ao inferno – marcas do Imaginário que impregnam a visão de mundo de comunidades pequenas como a do Mutúm. Miguilim recebe do meio uma variedade incrível de crenças e superstições, que redefinem seus medos.⁴

Vale também mencionar o medo que o garoto tinha de que à noite alguém viesse puxar seus pés ou de que algumas estórias pudessem se concretizar: “Entre chuva e outra, o arco-da-velha aparecia bonito, bebedor; quem atravessasse debaixo dele – fú! menino virava menina, menina virava menino: será que depois desvirava?”. Ou ainda: “Se não cortassem [a árvore], era tanto perigo, de agouro, ela crescia solerte, de repente uma noite despassava mais alta do que o telhado, então alguém da família tinha de morrer, então era que ele Miguilim morria” (p. 39).

Miguilim, aos oito anos, está deixando de lado uma estrutura de pensar infantil, concreta, para apresentar processos mais maduros de simbolização, abstração e reversibilidade do pensamento. A recorrência de sua preocupação com o sentido do mal, por exemplo, sugere apurada sensibilidade, carregada de inflexões metacognitivas e linguísticas.

⁴ Freud, em *Totem e tabu* (1912), afirma que tais influências são fundantes, pois “nenhuma geração possui a capacidade de ocultar à que a sucede processos psíquicos de certa importância. A psicanálise nos tem ensinado, de fato, que o homem possui em sua atividade espiritual inconsciente um aparelho que lhe permite interpretar as reações dos demais; isto é, retificar e corrigir as deformações que seus semelhantes imprimem à expressão de seus impulsos afetivos. Graças a essa compreensão inconsciente de todos os costumes, cerimônias e prescrições, a atitude primitiva em relação ao pai permaneceu e talvez tenha sido como as gerações posteriores puderam assimilar a herança afetiva das que a precederam”. (Freud, 1912).

A morte – como a do irmão Dito, a do pai e até o medo da sua própria – parece ser o significante escolhido para representar essa passagem. Ela é o fio condutor de suas reflexões, da luta entre os aspectos pulsionais do indivíduo e as exigências sociais de seu meio: “– Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?” “– Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...” (p. 54).

O que é relevante no trabalho freudiano para auxiliar o entendimento do processo de configuração do sujeito em Miguilim? Segundo Freud, todo ser humano é mobilizado pela necessidade de construir sua identidade e de inserir-se socialmente. Tal movimento ocorre por meio de vários processos de identificação e se, de um lado, representa um laço afetivo importante, de outro, é uma realização do *eu* com vistas a atender ao desejo pulsional (ao transformar-se em objeto de desejo, o sujeito identificado permite ao indivíduo representar para si o desejo). Desse modo, e com ajuda de outros referenciais teóricos da psicanálise, poderemos buscar, no texto, marcas de aspectos da vida pulsional do menino: certos mecanismos defensivos do *eu*, do luto, da reelaboração de conflitos edípicos e narcísicos; algumas de suas escolhas objetais; e certas marcas simbólicas de seus desejos – aproximando-nos, assim, da elaboração edípica do seu adolecer.

Mesmo que em outro contexto, talvez possamos pensar Miguilim num movimento que se aproxima de Riobaldo: o de tentar manipular o mal para atingir o bem⁵: só depois de um longo período de sofrimento é que esse embate parecerá sossegar e trazer um quê de alegria e superação do medo que tanto atormenta Miguilim. Vamos ao texto.

3.2 A narrativa: marcas de indefinição do narrador, do espaço e do tempo

A narrativa começa como em um conto de fadas – “Um certo Miguilim...” – e recupera, nessa construção, a fórmula tradicional do conto maravilhoso. O que reverbera de tal construção? Para Rosenfield (2006, p. 145), seria a reativação de uma experiência ancestral que “nos extrairia do hábito, das regularidades e contingências cotidianas” e,

⁵ Inquiria Riobaldo (Rosa, 1965, p. 169): “Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...” Ou ainda: “pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca brava, que mata?... Tudo.”.

segundo Moraes (2001a, p. 63), remeteria ao mito, campo privilegiado que permite “ler a busca da decifração do quem-sou-eu, eterno enigma do sujeito” (Moraes, 2001a, p. 11).

Em carta a seu tradutor alemão, Rosa (2003, p. 243) enfatiza a importância das primeiras frases em suas novelas:

Trata-se de frase importante – como todas as que iniciam as novelas: porque, como uma composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons. Por isto mesmo, têm de ser vertidas com ‘agulha fina’, com o mais sutil cuidado. Não dão (essas frases iniciais) margens para transbordamentos ou manobras laterais. Nelas, nada foi deixado ao acaso.

Mas de que maneira modos iniciais de representação da linguagem permitem articulações com as forças inconscientes que orientam a configuração do sujeito Miguilim?

Observemos, então, que ao lado de um tempo vago, “um tempo sem tempo”, constatamos também a imprecisão das fronteiras regionais. Trata-se de um lugar longe, pouco conhecido, distante: “morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra” (p. 5).

A palavra “Mutúm”, em latim, significa “mudo, silencioso, obscuro” (Azevedo, 1963). É também o nome de uma região no norte mineiro e de uma ave que canta apenas à noite. Sobre essa palavra chamam a atenção aspectos já ressaltados por comentadores: trata-se de um palíndromo em que a própria grafia da palavra desenha a região, já que é uma palavra fechada em si mesma.⁶ No livro, o Mutúm divide o mundo em dois: para alguém e além dele, para o interior – onde aparecem as tensões familiares, o olhar nebuloso, o escuro, a morte, o triste – e para o exterior – onde está a perspectiva do claro, do nítido, da abertura, num passeio entre o que o menino vê da paisagem e o que sente, entre o que vê e o que intui. O significante Mutúm é simultaneamente o pássaro que voa e se expande, o que vê para fora e o que contém o mundo interior. Em *Buriti*, quando Miguel fala sobre suas origens a Maria da Glória, a

⁶ Carvalho (2006, p. 66) transcreve a seguinte anotação das cadernetas do escritor, para quem a escolha do som u tinha muita importância: “U – Motivos 1 – O mistério Noite, escuro, coruja, a Mata, a cafua-Tapera, Buracos, Poço da Cisterna, o Raio, a Mulher velha, A Sombra.”

palavra *Mutúm* é descrita como pássaro⁷. Assim como os vários sentidos da palavra que nomeia, aquele espaço também adquire sentidos diversos para Miguilim: indica o soturno e o preso e, contraditoriamente, a liberdade e o voo. É um lugar feio e belo.

Chama a atenção a posição do narrador no trecho mencionado: ao usar o advérbio “daqui” – “morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui” –, estabelece cumplicidade com o leitor e o convida a uma adesão: sabemos o lugar de onde fala e essa proximidade mostra como ele desvenda o dentro das sensações e sentimentos narrados e faz ver o funcionamento de um jogo de espelhos. O leitor se projeta nesse lugar de onde o narrador fala; Miguilim se projeta na fala de quem o narra; o narrador se projeta na fala de Miguilim e conta com o olhar do leitor.

Um boa ilustração desse movimento é o momento em que Miguilim constata que o pai tinha dado sua cachorra Pingo-de-Ouro. O narrador diz:

Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa. Então ele tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato. Até de noite, pensava fosse ela, quando um cão repuxava latidos. Quem ia abrir a porta para ela entrar? Devia de estar cansada, com sede, com fome. – “Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...” Então, se ela já estava quase cega, por que o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro? Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. (p. 11).

⁷ “– De minha terra?” “– Lá tinha pássaros cantando de noite?” “– Sério. O mutúm. De dia, ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. Chega dá as horas. É grande e formoso, como as penas dele brilham, feito um pavão.” “– E como canta?” “– No meio do mato, de madrugada, ele geme: – *Hu-hum... Uhu-hum...* Não se parece com nenhum.” “– Aqui não tem.” “– É um pássaro tristonho...” “– Você teve namorada, lá, em sua terra?” (...) “– Não tive. De lá saí muito menino...” – respondi. “– E que mais?” “– É um lugar que nem sei se ainda existe, lá. Minha gente se mudou...” (Rosa, 2006a, p. 634). Interessante apontar aqui também um exemplo de como o autor aproveita as anotações que fez em suas cadernetas durante viagem pelo sertão de Minas Gerais. Em 1952, Rosa acompanhou uma boiada chefiada por Manuel Nardy, o Manuelzão. Tais anotações foram denominadas pelo autor como *Boiada 1* e *Boiada 2* e estão organizadas nas pastas 28 e 29 do Estudo para a Obra, no Arquivo Guimarães Rosa, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiro da Universidade de São Paulo. Aí vemos: “... Mutúm – no meio do mato, de madrugada, ele geme: *hum... Uhum...*” (B1, p. 23). (Transcrição do diário de Rosa feita por Mônica Meyer (2008, p.148).

Vemos aqui um jogo de vozes que revela as estratégias do narrador e que não afasta o leitor do ponto de vista da criança. Embora predomine a terceira pessoa – “Miguilim chorou de bruços” –, podemos ouvir não só a sua voz – “Quem ia abrir a porta para ela entrar?” –, mas também as vozes de um outro – “Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...” – e, em seguida, a provável voz de reflexão do pai: “Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava”.

Construções polifônicas dessa natureza se repetem. Quando Miguilim deve levar comida ao pai, por exemplo, o narrador fala pela voz do menino ao mesmo tempo em que reproduz conselhos da mãe:

Mas depois Mãe e a Rosa arrumavam bem a comida, no tabuleirinho de pau com aqueles buracos diferentes – nem não se carecia de prato nenhum, nem travessa, nenhuma vasilha nenhuma –; ele Miguilim podia ir cauteloso, levar para o pai. Em mal que o Dito não acompanhava de vir junto, porque dois meninos nunca que dá certo, fazem arte. (p. 48).

Nesse jogo espelhado, não só espaço e tempo são indefinidos, como também, na medida em que se identifica completamente com a personagem, o narrador ocupa uma posição indefinida: ele está na posição de um “eu” e de um “outro” simultaneamente – e aí articula o maravilhoso (o “era uma vez”) à paisagem. O efeito final, resultante dos momentos extremamente líricos em que a paisagem e os fatos se mesclam, é a impressão de uma narrativa “fora do tempo”, análoga a dos mitos. Não há fronteiras entre o sujeito que vê e o objeto que se dá a ver, entre o presente e o passado, porque os fatos vão sendo narrados sem definições e linearidade.

Para Dante Moreira Leite (2002, p. 263), o fato de o narrador em terceira pessoa apreender a perspectiva do menino é uma estratégia necessária, pois “a história não poderia ser narrada pelo herói, a não ser como evocação, e isso (...) destruiria seu núcleo fundamental, que é a perspectiva da criança. A narrativa por meio do romancista onisciente também destruiria o elemento básico da novela, pois fatalmente eliminaria o fato de as pessoas e as coisas serem vistas e compreendidas pelo menino”.

A posição desse narrador é, portanto, privilegiada, pois permite ao leitor vislumbrar os desejos de Miguilim, seus pensamentos e as angústias projetadas em personagens e paisagens que refletem sua própria voz. Além disso, o efeito de aproximação do narrador também se faz ver pelo uso repetido da expressão “a gente”, que camufla o distanciamento *narrador* e

personagem ao mesmo tempo em que enreda o leitor, aproximando-o de modo íntimo ao fato narrado: “a gente não tinha tempo de ver, mas que de joelhos se beijava”, “Quem sabe é pecado a gente ter saudade de cachorro?”, “lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava”. Noutra perspectiva, podemos ver, nessa estratégia, a presença de um *eu* que ainda não assume a primeira pessoa do discurso.

Assim como o tempo, o espaço, também indefinido, revela os conflitos do menino que cresce, e o Mutúm, com sua mata escura e enigmática, poderia estar vinculado à representação da infância. A paisagem desenha, à semelhança de um espelho, o mundo interior da personagem, que, nesse momento, especialmente em função de todos os sentimentos conflitantes com o pai, apresenta desejos e pulsões que lhe são desconhecidos. Só mais tarde, quando seus “olhos se abrem” com o uso dos óculos, perceberemos que não há mais condição de ele permanecer ali.

O espaço do Mutúm percorre toda a narrativa e podemos acompanhar a importância do significante *mata*, que se repete e ecoa em outro significante, *mato*. Em torno deles ramificam inúmeras expressões que jogam com o sentido de *mato* e *mata*, como em “num covoão em trecho de *matas*”; “Entretanto, a *mata*, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo”; “Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de *mato*”; “amarrado em árvore, na beirada do *mato*. (...) Do *mato* de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do *mato*?”. Exemplos como esses se desdobram: “matavam”, “matinho”, “matar a sede”, “matar um cão”, “matar a onça pintada”, “matar galinha”, “matar o pai”, “matar a cobra”, “matar os macacos”, matar, matéria. As relações entre o sentido que desliza entre tantos significantes serão apontados ao longo desta análise. Por ora, deixemos registradas as possíveis relações entre a mata escura, sombria e assustadora, e o medo da morte e o sentimento de desamparo.

3.2.1 Chegada ao Mutúm e o retorno de reminiscências

O homem do Sertão se retira na memória e tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas e dos sentimentos.

Antonio Candido (2000)

A narração começa com a cena em que Miguilim volta com tio Terêz de uma viagem que fez ao Sucurijú para ser crismado. A crisma, sacramento de confirmação do batismo, deve ser realizada por um bispo e é o momento em que se confirma o nome.

Não nos deteremos num aspecto já muito trabalhado pela crítica, que é a importância dos nomes próprios nos textos do autor (Machado, 2003). Entretanto, vale ressaltar a ausência do sobrenome na apresentação de Miguilim. Não há linhagem, um pertencimento direto a um pai, mas em seu nome reverbera o sobrenome da mãe: Cessim. O sufixo *-im*, que indica diminutivo carregado de afetividade, serve tanto para o feminino quanto para o masculino e expressa algo que nos é familiar. Seria possível estabelecer alguma dúvida quanto a sua paternidade, como querem alguns comentadores? Tal hipótese não se sustenta textualmente. Embora se destaquem as descrições físicas da mãe, em consonância com as suas, não podemos esquecer de que a sensibilidade delicada do menino e sua perspectiva de mundo estão totalmente identificadas com a mãe. Daí ver-se mais parecido com ela.

Chama ainda a atenção o modo pelo qual a doçura do sufixo reforça características da infância, de algo pequenino e frágil, ao mesmo tempo em que ecoam as rimas que reverberam na sucessão de significantes terminados em *im*: *pertim*, *sim*, *fim*, *assim*, *jardim*, *mim*, *Cessim*, *ruim*, *Julim*, *bruxotim*, *sozim*, *Caim*, *direitim*, *durim* e *xadrezim*, entre muitas outras ocorrências. Tais vocábulos alinhavam e dão o tom sugestivo dessa fase infantil, como acontece com o uso de hipocorísticos e apelidos. O aproveitamento desses efeitos irá adquirindo sentido ao longo da leitura.

Observemos também que, se Miguilim é apresentado como “*um Miguilim*”, o irmão Dito, que também aparece sem sobrenome, é referido pelo narrador sempre como “o Dito”, aquele que deixou marcas profundas no irmão pelas palavras que disse (vale lembrar que Dito é o único irmão citado por Miguel em *Buriti*). Tal apresentação revela-nos mais uma marca: o espaço, o tempo e o uso do artigo indefinido dão pistas da opacidade da subjetividade do menino.

Afora as palavras presentes no texto, o nome Miguilim remete a outros significantes. *Miguilim* é a forma infantilizada do nome Miguel. Miguilim é o pequeno, o frágil, a nota musical mi. E remete também a mio, mim, me, eu; ou a miguim, de origem indígena, que quer dizer “príncipe”, mini, pequeno, mirim, miúdo. Miguilim adulto chama-se Miguel, nome de um arcanjo, “aquele que é como Deus”, ou ainda, em hebraico, “ninguém é como Deus”. Como todo anjo, remete a *mensageiro* (Houaiss, 2001). Se, para Rosa, a escolha do nome é extremamente significativa, para Freud não era diferente: em *Totem e tabu* (1974), diz: “O nome de um homem é um componente principal de sua personalidade, talvez uma parte de sua alma” (p. 138). “Os povos ‘primitivos, os selvagens modernos e até as civilizações contemporâneas’ não encaram os nomes como algo indiferente e convencional, e sim como significativos e essenciais” (p. 104).

Retomando o fio narrativo, é a família de Miguilim, nuclear e central, que rege esse Mutúm. Curiosamente, sua família é uma das poucas de estrutura estável em *Corpo de baile*⁸ e, tal como muitas famílias sertanejas, é regida por um código bastante fechado, que regula as relações de parentesco, a hierarquia patriacal e a religiosidade. As condições de vida se espelham em seus integrantes. Pai, mãe, tio e cinco irmãos aparecem como o núcleo dos acontecimentos, seguidos pela negra Maitina e pela avó. Descreve-se aqui a posição dos lugares: a família é o centro, assim como, para Freud, é a fonte da estruturação psíquica primordial.

No início, pois, Miguilim viaja com o tio porque não há, na região, um bispo que possa crismá-lo. Com essa cena, ficamos sabendo que tanto a confirmação da entrada de Miguilim no mundo cristão quanto sua primeira saída do Mutúm ocorrem pelas mãos do tio. O caminho, seco, árido e isolado mostra o Mutúm como um lugar distante da cidade. A sensação de sufocamento e de angústia do menino durante o percurso é aliviada pela proteção e cuidado do tio.

Para a psicanálise, a Lei do Pai, exercida pelo pai concreto ou por quem ocupe esse lugar, é fundamental como referência para a internalização de valores, normas e interdições estruturadoras do desenvolvimento psíquico infantil. Bernardo Caz, pai de Miguilim, desde o início, não se coloca nem como referência nem como interlocutor para o filho⁹. Saltam aos

⁸ Roncari (2001) aponta esse fato como uma exceção no sertão: as adversidades do meio gerador de mobilidade não condiziriam com a estabilidade exigida pela organização familiar.

⁹ O pai é agricultor. Segundo Soares (2002, p. 105), seu nome remete à revolta popular ocorrida em Braga, no século XIX, a “Maria Bernarda”. O termo abreviado, “bernarda”, acabou por estender seu campo semântico, passando a significar *revolta popular* e *desordem* em geral (Ferreira, 1986).

olhos a falta de afetividade, o medo, a precariedade de uma relação tão fundante para a entrada do sujeito no mundo da sociedade e da linguagem. Daí a falta de identificação com o pai, que justifica, também, o fato de não se ver “parecido” com ele. Nesse cenário de indeterminação, quais seriam os processos de identificação centrais na construção da subjetividade do menino? Em outras palavras, como acontecem as construções subjetivas que a personagem faz em seu contato com a alteridade?

3.2.2 Um retorno à teoria

Na construção da subjetividade humana, se seguirmos os passos de Freud, saberemos que todos sentimos o desejo de cometer parricídio e incesto. O processo ocorre desde os momentos iniciais de existência do bebê no mundo, quando se desenham momentos fusionais com a mãe. Os limites entre o próprio corpo e o corpo da mãe não são claros e é ela o objeto para o qual se direcionam as pulsões: ela é seu objeto de amor.

À medida que se dá o desenvolvimento das primeiras estruturas do pensar e dos afetos, a criança tem sua sexualidade voltada para o objeto-mãe e o pai é visto como obstáculo à conquista desse amor. Como não podem ser vivenciados em sua forma primeira, tais sentimentos são afastados da consciência, mas se mantêm como desejos ativos no inconsciente e reaparecem em nossas atitudes diárias, em nossos sonhos e reminiscências – disfarçados e distorcidos. Constituem um enigma que requer ser decifrado pela via da interpretação, cujos efeitos são sentidos por toda a vida.

Quando o bebê nasce, ele tem um corpo, mas de tal modo ligado à mãe que não podemos pensar na configuração de um *eu* ou um *outro*. Desse momento de indiferenciação mãe/bebê até o de socialização e formação do *eu*, há, para Lacan e para Freud, processos intensos de identificação – movimento em que a criança “elege” tipos (pais, irmãos ou qualquer outra figura de autoridade) que servem de parâmetros para o seu modo de desejar e agir sobre o mundo. Além disso, e concomitantemente, a criança estabelece uma outra forma de identificação, que se dá com a lei ordenadora representada pela função paterna.

Para Lacan, a constituição de um *eu* é forjada nessa introjeção de imagens vindas de fora, de um Outro: “o Eu é um objeto feito como uma cebola, podemos descascá-lo e encontraremos as identificações sucessivas que o constituíram” (Lacan, 1996a). Dessa forma, se considerarmos que o *eu* se constrói a partir de processos sociais de identificação, temos de

Segundo Santos (1971, p. 126), o nome Bernardo origina-se do germânico *bern*, variante de *ber*, urso; e ardo, de *hart*, forte.

considerar também a existência de uma “essência íntima” que precisa ser recalcada para que esse *eu* se configure – o que vale dizer, portanto, que o processo de socialização é também um processo de alienação de si mesmo. Nesse “si mesmo” estranho ao *Eu*, que Lacan chama de sujeito, encontramos o desejo.

Mas em que interessa para nós a história de Édipo na configuração de um sujeito? Certamente a configuração desse processo: se a Édipo fosse contada a história de seu pai tão logo tivesse assassinado Laio, possivelmente não aceitaria tal verdade. No entanto, ela estava ali, oculta para ele, perdida para sua memória consciente. Assim como Édipo desconhecia seus atos de parricídio e incesto, o desejo inconsciente também não se revela ao sujeito. É pela palavra que podemos “alcançá-lo”, produzindo, no momento mesmo em que a pronunciamos, a verdade do desejo, cujo acesso até então só se dava a partir de seus efeitos.

O que justificaria a leitura de Miguilim pelo viés psicanalítico do mito de Édipo? Nossa hipótese de trabalho é que a personagem precisou analogicamente viver e ultrapassar o Édipo e seus fantasmas para constituir-se como sujeito. Diversos indícios permitem tal aproximação: o mito de Édipo, à semelhança da estória de Miguilim, remete a uma cena originária num tempo sem tempo; a ausência do olhar da mãe (que quer estar para “além do Mutúm”) parece ter paralelo no abandono vivido por Édipo; o ódio ao pai e a futura morte deste são algo próximas nas duas personagens; em ambas as estórias há um mesmo enigma que precisa ser decifrado (a traição da mãe). Há ainda intensa recorrência do número três, apontando para o triângulo; a cegueira de Miguilim e a de Édipo. A presença de tio Terêz, por sua vez, poderia lembrar Creonte, “uma figuração encarnada do tio materno que duplica e completa o pai num hipotético átomo de parentesco” (Green, 1994, p. 113)¹⁰.

Além das analogias apontadas com a teoria psicanalítica, a semelhança entre os dois heróis não parece ser gratuita. No mito, o nome *Oidipus* deriva de *oideo* (inchar) e *pous* (pés), referência ao defeito físico que Édipo adquire em seus primeiros dias de vida. Entretanto, o nome do herói também se associa a *oida* (“saber”), sugerindo a condição ambígua de Édipo: se mostra sabedoria ao solucionar o enigma da esfinge, revela ignorância quanto à própria identidade (Vieira, 2001, p. 25): “‘Édipo, o que nada sabe’, conforme a tradução literal da expressão grega *ho mêden eidôs Oidipus* (...) em que *eidôs* (particípio de *oida*: “o que sabe”) repercute em *Oidi-pous*”. Assim como o de Miguilim, o percurso do herói trágico, mesmo que em fase distinta de vida e em outro contexto, aborda, essencialmente, a falta da compreensão

¹⁰ Márcia Marques de Moraes (2001a, p. 43) chama a atenção para esse aspecto em seu livro *A travessia dos fantasmas*.

de quem se é e a cegueira em face a seu destino. Não são, pois, poucas as referências ao mito de Édipo.

*

Voltemos à narrativa. A chegada da viagem com tio Terêz e o descaso que demonstra ao reencontrar o pai indicam, pela primeira vez, o centro dos conflitos de Miguilim: uma forte identificação afetiva com a mãe e problemas de relacionamento com o pai.

Durante a viagem, Miguilim ouve um homem falar que o Mutúm “era um lugar bonito” e anseia por levar para a mãe, Nhãnina, este presente, a saber, o de que não havia razão de ser triste por morar ali: “a ideia de poder trazê-lo desse jeito de cor, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas”. Ao oferecer esse pequeno depoimento como presente, ouve, pela primeira vez, “assunto tão sério” da mãe, sua tristeza por viver naquele lugar: “– Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver ...” (p. 6).¹¹

Até esse momento, o desenho narrativo poderia ser esboçado da seguinte maneira: a mãe, bonita e infeliz, tem os olhos melancólicos voltados para fora do Mutúm. Para ela, o Mutúm é triste, distante, sem mar. Miguilim, identificando-se com essa tristeza, está enredado na demanda materna, de tal modo que, ao viajar com o tio, o que ele vê é o desejo da mãe: busca saber de lugares bonitos e quer, nessa busca, o lugar do objeto de amor da mãe. A mãe Nhãnina é filha de Benvinda, uma prostituta, e aos olhos do narrador é uma mulher “linda e com cabelos pretos e compridos”. Sabe ler (como descobrimos na visita de seo Deográcias) e demonstra maior contato com o mundo não rural: conhece, por exemplo, o teatro e o circo.

Nhãnina é uma mulher melancólica: além de não gostar de viver no Mutúm, podemos intuir, a partir da fala de Luisaltino, que não tivera muita opção na escolha de Bernardo como marido: “que judiação do mal era por causa que os pais casavam as filhas muito meninas, nem deixavam que elas escolhessem os noivos”¹².

¹¹ Essa imagem de um além, algo que está distante de um “mim”, é recorrente em Rosa. No conto “A menina de lá”, a ação se passa num lugar designado como “para trás da Serra do Mim”. Tal “lugar”, segundo Perrone-Moisés (2002, p. 211), serviria para designar o “mim” das personagens, que “está às voltas com um “lugar” enevoado, de acesso difícil ou interdito: “de modo recorrente, quando o escritor se refere a esse “lugar” psíquico, onde agem a memória involuntária e o desejo, ele o qualifica como “nenhum”, e usa, como metáfora, o outro lado de uma paisagem montanhosa. Em “Nenhum, nenhuma”, as lembranças estão “fugindo, atrás de serras e serras”. Em “Lá, nas campinas...”, o lugar sonhado está “na infinção, a serra de atrás da serra”.

¹² Sobre esse costume das famílias, diz Antonio Candido: “Os padrões ideais atribuíam ao pai a iniciativa de escolher os cônjuges para os filhos de ambos os sexos, e os mais velhos contam por

Sem ver atrativos no marido, o tédio toma conta de seu relacionamento e se espelha em suspiros quando fala do Mutúm. Como o marido não personifica o amor que ela gostaria de ter, a vida é tédio, insatisfação, desânimo, vazio. A passividade é a marca de seu estar no mundo¹³.

A identificação com a mãe é muito marcada ao longo da narrativa: “Mãe abaixava a cabeça, ela era tão bonita, nada não respondia”, “Mãe, tão bonita, só para se gostar dela, todo o mundo”, “Miguilim gostava pudesse abraçar e beijar a Mãezinha, muito, demais muito, aquela hora mesma”. A melancolia dos olhos da mãe “contamina” os do menino. Ele quer ver o que a mãe deseja, como o mar: “mas às vezes eu queria avistar o mar, só para não ter uma tristeza...” (p. 70).

O desejo de Miguilim é fazer a mãe feliz com esse presente: como toda criança, Miguilim quer que a mãe o olhe, quer ser seu objeto de amor. As palavras do homem “estranho”, que se tornam “presente”, trazem novos sentidos para o Mutúm: ao ser nomeado como lugar bonito, o Mutúm assim se torna aos olhos do menino, até então, como dissemos, identificado com os olhos da mãe.

O fato de viver em um espaço sem horizontes, a relação infeliz com Bernardo e a angústia suscitada pela possibilidade do filho conhecer seu caso com Terêz parecem ser a origem do olhar melancólico da mãe.

Miguilim intui um problema que talvez explique o “calundú da mãe”¹⁴. Ele não sabe o porquê do estado dela, não consegue verbalizar, mas sabe que “no começo de tudo”, no começo da sua vida e da vida de sua família, “tinha um erro”. Este saber está na esfera do “desconhecido”, do encoberto, e o movimento de Miguilim será o de buscar

vezes que conhecem a esposa ao pé do altar – mesmo quando isso não é verdade. Mas é fora de dúvida que rapazes e moças mantinham pouco contato, prevalecendo a união por ajuste entre os pais” (Candido, 1997, p. 230).

¹³ Segundo Santos (1971, p.122), o nome de Nhãnina traz efeitos de reverberação timbrística “pela utilização, em tom afetivo, de composição com o fonema /n/”. Para a autora, usar composições baseadas na nasal palatal é um recurso muito usado por Miguilim e, em outros trabalhos, por Guimarães Rosa. “Um exemplo disto é o fato de ter Miguilim batizado um passarinho que ele achava muito bonito (um nhambu) de Nhá Nhambuzinha, e o fato de se notar da parte de Guimarães Rosa uma certa ternura pelos personagens que batiza com formas semelhantes (cf. Nhinhinha, Nhorinhá...).” Além disso, seu nome é composto de nhá, corruptela de senhora, sinhá; e nina, de menina. Veremos adiante o modo como esse nome se casa com o seu jeito de ser.

¹⁴ Segundo *O léxico de Guimarães Rosa*, organizado por Martins (2001, p.94), a expressão significa “tristeza, mau-humor, enfado, amuo”. E tem sua origem na língua africana quimbundo, de onde designava Kilundu, “ente sobrenatural que dirige os destinos humanos e, entrando no corpo de uma pessoa a torna triste, nostálgica, mal-humorada”.

“conhecimento”¹⁵. Mas o que Miguilim intui? A traição da mãe? As relações extraconjugais incestuosas dos avós? Como tais intuições regulam as relações imaginárias entre o menino e sua família?

Muitos indícios vão sendo mostrados pelos olhos do menino sobre a constituição da família e a causa intuída por ele desse “erro”: “entendeu tudo tão depressa que custou para entender”. Miguilim não conhece as questões da sexualidade, por isso não compreende a relação da mãe com o tio Terêz, a relação da mãe com Luisaltino, as informações sobre a avó Benvinda: “Um vaqueiro contou ao Dito, de segredo, Vó Benvinda quando moça tinha sido mulher-atôa. Mulher-atôa é que os homens vão em casa dela e ela quando morre vai para o inferno” (p. 22).

Na chegada ao Mutúm, corre para dar a notícia à mãe e passa pelo pai sem lhe dar atenção. O pai, para castigá-lo, leva os outros filhos, mas não ele, para a pescaria no córrego. Miguilim não queria magoar o pai, queria o seu perdão, mas ele “de nada, que o pai se crescia, raivava”. Aos olhos do pai, o filho era um “mal agradecido”. Parece que “nem tinha estima” por ele, “não quer saber da gente”.

Mas se o pai suspeitava da traição da mulher com o irmão, por que teria permitido que Terêz o levasse para a crisma? Por que ele mesmo não o fez? Se Bernardo Caz de fato vislumbrava as traições, o que justificaria atitudes como essa? Ingenuidade? Amor incondicional à esposa? Se o adultério de Nhãnina funciona como uma forma de burlar a lei da comunidade, não parece haver certa complacência de Bernardo e também do narrador, já que em nenhum momento, exceto pela voz de Vó Izidra¹⁶, recriminam a atitude da mulher?

¹⁵ Freud, Melanie Klein, Winnicott e psicanalistas posteriores enfocam esse saber das crianças que não passa pela palavra (inúmeras são as descrições, por exemplo, de crianças que relatam a gravidez da mãe antes mesmo desta conhecer seu estado).

¹⁶ Vovó Izidra é a avó que “enxergava no escuro”: é católica e preocupada com a lei, a ordem, a manutenção da família: “riscada magra, e seca, não parava nunca de zangar com todos, por conta de tudo. Com o calor que fizesse, não tirava o fichú preto. (...) Vovó Izidra pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava; Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro”.

Ela é, na verdade, tia de Nhãnina e tia-avó das crianças. Segundo Roncari (2001), a origem de seu nome parece vir de *zygía*, “a que une” e remeteria ao seu papel de protetora e mantenedora da ordem familiar. “Sem Vovó Izidra a casa ainda ficava mais alegrada.”

É a avó Izidra que Guimarães Rosa se refere quando explica a seu tradutor italiano a frase: “– *Mais antes um que mal procede, mas que ensina pelo direito a regra dos usos!*”. Para o autor (1981, p. 25), “É preferível alguém que proceda mal, mas que ensina ou fala defendendo (aconselhando) corretamente as boas normas tradicionais. (Aqui, Vovó Izidra faz a apologia, ingênua, da hipocrisia convencional, convencionalista)”.

Tio Terêz, descrito como “de bom coração”, aparece para consolar Miguilim: leva-o para caçar passarinhos, numa atitude que desautoriza a do pai. Se o menino não pôde sair para pescar porque estava de castigo, por que, então, poderia sair para caçar com o tio?

Durante esse passeio, quando o tio pergunta em que estaria pensando, ele diz: “Em Pai.” Curiosa a presença da letra maiúscula na palavra Pai, uso que se repetirá ao longo da narrativa. Poderíamos pensar na figura de um pai genérico, o grande Outro de Lacan, se o lugar da figura paterna aqui é ocupada pelo tio? Miguilim, porém, diz que essa resposta saiu-lhe da boca, “sem pensar” e que pensava no sentimento dos sanhaços ao se aperceberem presos. Miguilim projeta nos sanhaços o que sente: “ele não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam de sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles”.

Além da triangulação mãe, pai e tio, é preciso desenhar os conflitos que rondam a família e que, mais uma vez, refletem-se na descrição do espaço: tempestade e trovões acompanham as aflições do menino. Nesse momento, Miguilim, na tentativa de elaborar essas intuições para significar o presente, mostra-se um enunciador que rompe com a linearidade: com suas reminiscências, procurará decifrar o próprio enigma reinventando o seu passado. Para Freud (1900), a reprodução das impressões da infância é, em si mesma, uma realização do desejo.

Pela voz do narrador, Miguilim conta não ter nascido ali e narra cenas de sua primeiríssima infância, lembranças antigas e a viagem de mudança para o Mutúm.

Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Roxo, na beira do Saririnhém. De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam (p. 7).

Nessa descrição da primeiríssima infância saltam aos olhos palavras que marcam o isolamento, o medo e a distância: “mais longe”, “buraco”, “separadamente”. As lembranças que retornam aqui são fundamentais para entendermos a etiologia de seus sofrimentos posteriores.

Da viagem, em que vieram para o Mutúm, muitos quadros cabiam certos na memória. A mãe, ele e os irmãozinhos, num carro-de-bois com toldo de couro e esteira de buriti, cheio de trouxas, sacos, tanta coisa – ali a gente brincava de esconder. Vez em quando, comiam, de sal, ou cocadas de buriti,

doce de leite, queijo descascado. Um dos irmãos, mal lembrava qual, tomava leite de cabra, por isso a cabrita branca vinha, caminhando, presa por um cambão à traseira do carro. Os cabritinhos viajavam dentro, junto com a gente, berravam pela mãe deles, toda a vida. A coitada da cabrita – então ela por fim não ficava cansada? – “A bem, está com os peitos cheios, de derramar ...” – alguém falava. Mas, então, pobrezinhos de todos, queriam deixar o leite dela ir judiado derramando no caminho, nas pedras, nas poeiras? O pai estava a cavalo, ladeante (p. 8).

Miguilim recorda dessa viagem que o irmão menor tomava leite de cabra e que, por causa disso, havia uma cabra que os seguia com seus cabritinhos. O olhar de Miguilim para a relação da mãe-cabra com seus filhotes mais uma vez ressalta o relacionamento mãe-filho, revelando o quanto eram perturbadoras, em seu mundo interno, as relações que ele estabelecia com os pais e o quanto se identificava com o sentimento de desamparo que percebia em alguns animais (“os cabritinhos berravam pela mãe deles...”). Ao recordar-se dessa viagem, o narrador ressalta ainda: “Tio Terêz devia de ter vindo também, mas disso Miguilim não se lembrava”, apontando a presença do tio como foco de interesse, possível intuição de seu relacionamento com a mãe.

Das demais lembranças de Miguilim apresentadas no início da narrativa, a seguinte merece ser reproduzida:

Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória – e o meninão grande dizia: – “É meu! ...” E: – “É meu ...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande. E aí o Menino Grande levantava com as duas mãos uma pedra, fazia uma careta pior: – “Aãã! ...” Depois, era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: – “Acabaram com o meu filho!...” – e Miguilim não podia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos. Mas a lembrança se misturava com outra, de uma vez em que ele estava nu, dentro da bacia, e seu pai, sua mãe, Vovó Izidra e Vó Benvinda em volta; o pai mandava: – “Traz o trem ...” Traziam o tatu, que guinchava, e com a faca matavam o tatu, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia. – “Foi de verdade, Mamãe?” – ele indagava, muito

tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que ele tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatu fora para ele poder vingar. Do Pau-Roxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho.¹⁷ (p. 7).

A visão do peru e do sangue que lhe tapa os olhos, a violência do menino-grande, a nudez e o sangue do tatu que cobre seu corpo evocam alguns crenças folclóricas que requerem atenção: o peru – descrito em registro onomatopaico (“pufo-pufo”) que reproduz um tipo de expressão infantil cujo significante reverbera como movimento e som da ave – e a figura do tatu remetem a aspectos ritualísticos. Câmara Cascudo (s.d.), em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, por exemplo, fala da tradição de se curar doenças, como a hanseníase, ou de se purificar a alma com um banho de sangue. Além disso, a figura do peru remeterá o menino às estórias. Essa será a primeira vez que Miguilim menciona a importância delas: “O peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória”.

É da lembrança do peru que surge a imagem de um menino-grande com uma pedra e de “uma coisa quente e peguenta [que] escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos”, a qual, por associação, remete ao banho com sangue de tatu. A imagem do sangue, ligado ao ferimento (pedrada) e à morte (do tatu), realiza um movimento metonímico singular de condensação: se o sangue remete à morte, remete também à vida, pois é através do banho de sangue que Miguilim estará preparado para a vida.

A figura do tatu, enigmaticamente colocado no início e no fim da narrativa, poderia ser interpretada como aquele que mergulha, que cava a terra até suas profundezas. O significante *tatu* – que aparece mais de uma dezena de vezes – torna-se um animal-signo que se aproxima das profundezas escuras e cujo sangue purifica. Ressaltemos a cena em que o pai se regozija matando um, em que Miguilim se vê mais uma vez em contato com a “maldade das pessoas grandes”:

Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atôa, de matar tatu e os outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela

¹⁷ A importância das reminiscências aparece em vários momentos da obra do autor, especialmente em *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1965), ou em contos como “Nenhum, nenhuma” (Rosa, 1967c, p. 51): “Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e o real, já havido. Infância é coisa, coisa?”

alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? (p. 42).

A figura do tatu é aqui um receptáculo das aflições do menino.

É provável que as lembranças do banho com o sangue, do derramamento do leite da cabrita no caminho para o Mutúm e do sangue que escorre da pedrada, embebidas nos ecos de outras histórias, sejam reminiscências que funcionem como parte do processo de elaborar a morte e o luto, pois remetem, em última instância, a processos de purificação e a ritos de passagem para um “renascer”.

Do banho purificador do tatu, as lembranças de Miguilim deslizam para uma alusão visivelmente erótica e alegre: o jardim. Lá, a natureza preparada pelas mãos do homem compõe um espaço que traz no nome a união entre o alto e o baixo, o terreno e o divino: as Pindaíbas-debaixo-e-de-cima¹⁸:

Umas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. As frutas que a gente comia. Mas a mãe explicava que aquilo não havia sido no Pau-Roxo, e bem nas Pindaíbas-de-Baixo-e-de-Cima, a fazenda grande dos Barbóz¹⁹, aonde tinham ido de passeio (p. 8).

Adjetivos que expressam leveza estão presentes nessa cena: “moças *cheirosas*” com “*claros risos*”, bem como metáforas que aproximam experiências sensoriais diversas, como o paladar (de um “de-beber quente”) associado a um olfativo “olhar” (“cheirava à claridade”). Nesse jogo, o cheiro das frutinhas vermelhas é “o mais lindo” e seus efeitos culminam em

¹⁸ Em seu estudo sobre *O amor na obra de Guimarães Rosa*, Benedito Nunes (1976) entende a erotização dessa cena noutra direção. Para o autor, a idéia platônica do amor, especialmente desenhada em *O banquete* (que apresenta o movimento “do mais baixo” ao mais alto, do corpo à alma, do sensível ao inteligível), orienta a perspectiva de Rosa.

¹⁹ Barbóz reaparece em *Uma história de amor* como violeiro e remete ao auto *Chico Barbós* do coco de festa que funciona como epígrafe.

cheiros carregados da função poética: “cheiro pingado, respingado, cheiro risonho, cheiro de alegriazinha”. O sentido do cheiro não é despertado só pela visão do real (frutinhas), mas pelo sentimento de alegria que esse real evoca. O sentido desperto ganhou forma a partir de uma sensação interna. O Imaginário desfez as fronteiras entre os mundos externo e interno.²⁰

Dessas reminiscências primeiras, muito ainda há de ser observado: o medo “das sumidas coisas” que “ainda hoje o assustavam” – doença, morte, estória, contato com a natureza e a sensualidade estão aí presentes anunciando elementos que virão: a doença de Miguilim, a morte do Dito, a perda da cachorra Pingo-de-Ouro, a lição de alegria de Dito e seo Aristeu.

Na cena das frutinhas, por exemplo, já surge a cor vermelha, que aparecerá no banho de sangue e também na matança dos tatus, quando vê no rosto do pai, a “alegria avermelhada” de prazer ao produzir sofrimento. A imagem das moças será retomada adiante – quando Miguilim trabalhar com seu pai e começar a sentir-se mal – e é apresentada como lembrança de um lugar idílico ao qual Miguilim acredita nunca ter acesso: “aquilo! ah, então nunca ia poder ter um lugar assim, permanecia só aquele fulgorzinho na memória, e a enxada capinando, se suava, e o Pai ali tomando conta? Nunca mais. O corpo pesava, a cabeça ardendo, Miguilim nem ia poder cumprir promessa, agora ele desanimava de tudo. Doía” (p. 100).

Como vimos, o retorno de Miguilim ao Mutúm com tio Terêz suscita no menino associações aparentemente sem importância e desvinculadas entre si, mas que serão reelaboradas e revividas mais tarde. A cena é entremeada com a narração de reminiscências e nela estão condensados os elementos centrais na configuração subjetiva do menino: a família, as estórias, o medo da morte, a sexualidade. O peru no quintal da casa da infância, que anuncia a importância das estórias para Miguilim (“a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória”); a pedrada do menino-grande, que anuncia sua dificuldade em “ver” (“Miguilim não poderia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos”); o banho de sangue do tatu (que anuncia seus questionamentos sobre a

²⁰ Mônica Meyer (2008, p. 128) conta-nos que, em suas leituras dos cadernos de viagem do autor, a visão é um dos sentidos mais em evidência quando descreve a natureza. Mas não só: “Guimarães Rosa vê o mundo animadamente e faz uso da audição, do olfato, do tato e do paladar para captar a intensidade do momento vivido. A natureza se revela em múltiplas sensações experimentadas”. O elemento dominante na descrição da natureza é a cor, captada e registrada com um multiplicidade de tons (*amarela, doiradas, amarelim, amarelinhas, amarelecedo, amarelo-frio*): “O capim com florinhas, amarelas. 1h45’ – A forquilha florida (ramo) de pau-doce, que ficou presa no pescoço da rês!... (doiradas flores, em cacho). Florinhas roxas do cai-na-lama (B2, p. 3). No trecho acima vemos com que maestria o autor faz uso de suas vivências...”

vida e a morte); a cena das moças e do jardim; a viagem de saída do Pau-Roxo em direção ao Mutúm...

3.2.3 Perdas e estórias

Na literatura, a fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do cotidiano, onde se tecem os fios da nossa treva e da nossa luz, no destino que nos cabe.

Antonio Candido (2000)

Se a beleza das estórias é comparada ao peru na cena já citada, a importância delas para Miguilim fica demonstrada quando ele encontra os irmãos ao voltar do Sucurijú. Quando eles lhe perguntam o que trouxera de presente da viagem, começa a tecer uma estória: o embrulho em que trazia os presentes caíra no rio e tinha um jacaré grande... O único presente que Miguilim trouxera de fato fora uma figura de moça recortada do jornal, que ele julgara ser um santinho. Pela reação da mãe, que a tomou e rasgou, dizendo que “não era santo, só, que era pecado...”, entramos em contato com as primeiras manifestações de sexualidade do menino: a figura recortada certamente era de uma mulher seminua, ou em trajes ou posições insinuantes, que chamara sua atenção. O despertar da sexualidade começa a se manifestar no interesse do menino por essa imagem (ainda que, no nível manifesto, ele ali não visse “nada além de um santinho”, como confirma a tranquilidade com que a mostrou para os irmãos), mas é a reação da mãe que nos revela o que poderia estar latente na escolha daquela figura.

Frente à angústia de ver-se ligado afetivamente ao tio, e tendo presenciado a melancolia e a raiva do pai, Miguilim é enredado por uma culpa à qual se vem aliar o temor da morte. Alimentado pela palavra ilusória que comporta o seu desejo, Miguilim desrespeita a lei, refugia-se num mundo de devaneios, o mundo das estórias, e a partir delas tece os fios de uma roupagem que lhe protegerá de suas pulsões. Assim, esquece-se das interdições e preserva o prazer, pois em suas fantasias as sensações são tomadas como verdadeiras e ele se sente pacificado. À luz da psicanálise, podemos dizer que o ato de contar estórias tem função sublimatória. A partir delas, o menino consegue aplacar sua angústia e elaborar suas ambivalências. Segundo Lacan (1998), o Real é inteligível sem o fantástico, sem a fantasia, que ao mesmo tempo é o caminho para o Real.

Da narração dos desafetos face à ausência de presentes, o narrador desliza para a descrição da família, na qual podemos delinear as similaridades físicas entre seus membros:

Drelina era bonita: tinha cabelos compridos, louros. O Dito e Tomezinho eram ruivados. Só Miguilim e a Chica é que tinham cabelo preto, igual ao da mãe. O Dito se parecia muito com o pai, Miguilim era o retrato da mãe. Mas havia ainda um irmão, o mais velho de todos, Liovaldo, que não morava no Mutúm. Ninguém se lembrava mais de que ele fosse de que feições. (p. 9).

A Chica é descrita como uma criança de “malgênio”, “a que sabia mais brinquedos”. Drelina é a irmã mais velha, exigente com os irmãos: “Todos diziam que ela parecia uma santa”. Dito é seu irmão predileto. Na descrição física dos irmãos, como dissemos, salta aos olhos a dessemelhança entre pai e filho, um índice de suas desavenças futuras, e a semelhança com a mãe, reiterando a forte relação identitária entre eles.

Em seguida, narra-se a presença dos cachorros, personagens também recorrentes: Gigão, Zerró, Julim, Caráter, Catita, Soprado, Floresto, Rio-Belo e Pingo-de-Ouro. Miguilim identificava-se com este último, que é descrito como o único ser, além de Dito, que o compreende. O “ouro” do nome já explicita seu valor afetivo.²¹

A identificação ocorre na forma pela qual o menino vê, nos animais, características suas: não eram “de ninguém”, eram “magros”, “doentes da saúde” e cegos. Pingo-de-Ouro perdera todos os filhotes, exceto um, e é curiosa a atenção que Miguilim, uma vez mais, dedica às brincadeiras entre a mãe e o filhote, um interesse que insinua uma sintonia entre ele, Miguilim, e o “filho único” da cachorrinha.

Um dia, para desespero de Miguilim, seu pai dá a cachorra a uns tropeiros. O motivo para tal gesto não sabemos, mas revela o quão pouco o pai conhecia dos interesses e sentimentos do filho. Miguilim sente tristeza imensa – “Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes” – e se identifica com uma estória que lhe contam, de um Menino que achou uma cuca, que lhe acaba sendo tomada e morta. A estória concretiza um sofrimento que “desde então nunca mais se esqueceu” e que ele reviverá quando da morte do Dito.

²¹ O nome dos demais cachorros, em geral, são onomatopéicos ou referentes a alguma pessoa de quem Bernardo não gostava: Gigão, Seu-Nome, Zerró, Julim, Caráter, Catita, Soprado. Há exceção de dois nomes: Floresto e Rio-Belo. Há ainda os gatos Quòquo e Sossõe e o papagaio Papaco-o-Paco (Passarelli, 2007).

Esse momento, além de expressar a plena dor da perda, revela, como apontamos, a estratégia do narrador de não afastar o leitor do ponto de vista da criança:

Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa. (...) Quem ia abrir a porta para ela entrar? Devia de estar cansada, com sede, com fome. – “Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega ...” Então, se ela já estava quase cega, por que o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro? Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava (p. 11).

Da última fala podemos vislumbrar mais uma faceta do pai: ao considerar o filho “pequeno”, relega os seus sentimentos. O consolo da dor do menino vem em seguida, quando é narrada uma estória que retoma a estrutura do conto de fadas, a estória de um menino que achou uma cuca no mato, a qual foi mais tarde tomada e morta por outros. Nesse momento, Miguilim lembra-se de Pingo-de-Ouro: “e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu” (p. 11).

Nessa estorieta, tematiza-se a dor da perda e o diálogo das estórias e cantigas tradicionais com a experiência de vida do menino. Conforme apontou Passarelli (2007, p. 57), sua identificação com a estória é imediata, pois Miguilim se vê no Menino Triste e associa Cuca²² a Pingo-de-Ouro: as duas foram levadas de quem as amava para um lugar desconhecido, por pessoas desconhecidas. Se Miguilim já afirmara não saber distinguir o significado do que é feio ou bonito (ao contar para a mãe o que ouvira sobre o Mutúm), aqui ele reconhece ignorar o significado de “cuca”, ainda que a carregue de sentido ao assemelhá-la a Pingo-de-Ouro. Com esse movimento, Miguilim fabrica um modo de aplacar sua dor.

²² Segundo Câmara Cascudo (s.d.), “Cuca é o papão feminino, fantasma informe, entre vago, ameaçador, devorando as crianças, papon. Nas cantigas de ninar, aparece como animal de assombração, que representa as angústias da infância pela perda da segurança que as figuras dos pais e da luz propiciam”. A seu tradutor, Rosa explica que a cuca “poderia ser sinônimo, raro e arcaico, de ‘coruja’, que os meninos ignoravam” e diz que “a estória cantada existe, no sertão, como a pus no livro” (Rosa, 1981, p. 21). O que interessa salientar aqui é que a cuca é um animal “sem forma”, que se “deixa ver” na imaginação da criança e remete ao medo e à escuridão. Em sua não-forma, a cuca permite à criança projetar seus medos. Ao mesmo tempo, é um animal que, como a coruja, não gosta da luz e sabe ver no escuro. Metaforicamente, podemos pensar que a cuca é um animal que vê o que ninguém vê, que vê o invisível. Daí pensarmos na imagem de um ser que não se deixa seduzir pelo simples olhar, pela superfície, pelas aparências. Qual uma coruja, Miguilim morava num “covão”, em ponto remoto”, “tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali mais escuro” e, em sua miopia, podia “ver” a poesia das coisas que ninguém mais via. O canto da cuca pode ser entendido como uma cantiga que celebra uma perda, uma separação.

A estratégia de contar uma estória para reparar uma perda é evocada também no momento em que Dito morre e repete a fala da mãe. Freud, em *Romances familiares* (1908), explica que a criança passa por uma fase fantasmática para superar seus complexos familiares e Miguilim faz das estórias um meio de elaboração dos seus. Por ora, vale ressaltar que a perda da cachorra marca o início de seus primeiros lutos e do processo de perda da imagem da mãe.

Delineamos até aqui algumas constatações: nos diversos momentos em que se questiona sobre a vida e o mundo, carregados de reflexões filosóficas, ele está só. Tais reflexões podem ser um modo compensatório de suprir a falta de diálogo com o pai concreto ou, ainda, de aproximar-se de Dito, que, mesmo depois de morto, muitas vezes ocupa o lugar de Outro, com quem estabelece intensa identificação. Não parece ser à toa que, a partir do momento em que Dito morre, Miguilim perde a capacidade de inventar, de criar estórias. Não parece ser à toa também sua expressão de alegria quando se vê distante do pai e da avó Izidra, esta última uma representante da moral e das leis que normatizam as relações familiares: “Então, aquela noite, sem Pai nem Vovó Izidra, foi o dia mais bonito de todos”.

3.2.4 Miguilim e o Pai: desencontros

Miguilim já ficara de castigo por não dar atenção ao pai na chegada ao Mutúm. Depois, tem sua cachorra dada por ele aos tropeiros e, ainda, abalado com a perda da cachorra, fica sabendo pelo Dito que a mãe e o pai estão brigando, quando então entende “tudo tão depressa, que custou para entender”.

A cena que segue, em que Miguilim tenta proteger a mãe, revela o quanto ele se vê identificado com ela. “Diante do pai, que se irava feito um fero, Miguilim não pôde falar nada, tremia e soluçava; e correu para a mãe, que estava ajoelhada encostada na mesa, as mãos tapando o rosto” (p. 12).

É com grande fúria que Miguilim enfrenta o pai, fúria tamanha que “Dito não o conseguia segurar”. Miguilim sai tremendo em defesa da mãe, apanha do pai e é colocado de castigo. Ali, no tamborete, vê o cachorro Gigão e se lembra do dia em que o animal avisara sobre a presença de uma cobra e o pai a matara. Por que Miguilim se lembra dessa cena no momento em que está de castigo? Por que a surra do pai o faz recordar a matança da cobra? É quase um convite para lermos a violência do pai como “marca” da castração (vale lembrar que, quando estão frente ao oratório rezando para o fim da tempestade, Miguilim relembra outra cena em que o pai mata com facão uma jiboia que ameaçava o cachorro Floresto).

Depois de apanhar, Miguilim fica de castigo, algo que parece ser rotina para ele: “Os irmãos já estavam acostumados com aquilo” e ele próprio não se queixava, porque ali podia “brincar de pensar”. E seu pensamento retoma uma ameaça do pai: “um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beirada do mato”.

Além do fato de ser míope – isto é, de ter uma visão que lhe permite enxergar o que está “perto”, daí a metáfora de seu ensimesmamento –, Miguilim é frequentemente castigado, como na cena descrita, e nesses momentos senta-se, isolado, no tamborete. Imóvel, deixa-se levar por associações produzidas por estímulos sensoriais. Num processo semelhante às cadeias associativas descritas por Freud, aspectos sensoriais ativam lembranças:

(...) via as formiguinhas entrando e saindo e trançando, os caramujinhos rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastro branco, que brilhava. Miguilim esfregava um pé no outro, estava comichando. (...) Só tinha um par de sapatos, se crismara com ele; tinha também um par de alpercatinhas de couro-cru, o par de sapatos devia de ficar guardado. O Bispo era tão grande, nos roxos, na hora de se beijar o anel dava um medo (p. 13).

Nesse momento, a coceira no pé estimula a lembrança do gesto de guardar os sapatos para situações especiais. Em seguida, vêm à tona os sapatos do bispo. Daí, seus pensamentos deslizam para a lembrança das broncas da avó. O choro da mãe, por sua vez, também evoca a umidade da horta e seus caramujos. Tais sensações ligam-se novamente a fantasias e lembranças ligadas ao irmão: “Tomezinho escondia tudo, fazia igual como os cachorros”.

Num processo associativo, o comportamento de Tomé e o do cachorro se equivalem. O mesmo ocorre com o comportamento do tatu e o do tio Terêz: “Tatu corria com o rabozinho levantado – abre que abria, cavouca o buraco (...) Mas Vovó Izidra vinha saindo de seu quarto escuro, carregava a almofada de crivo na mão, caçando tio Terêz. – “Menino, você ainda está aí?!” –; ela queria que Miguilim fosse para longe, não ouvir o que ela ia dizer a tio Terêz.”

A escuridão está presente aqui no buraco do tatu e no quarto da avó. O tio associa-se ao tatu fujão (a avó sai do quarto para “caçá-lo”) e teme as consequências de seu relacionamento com Nãnhina. Mecanismos como esses serão recorrentes na dialética da relação entre o mundo interno e o mundo externo de Miguilim.

Ao retornarmos à cena do tamborete, podemos perceber o quanto Miguilim conhecia a história de João e Maria e se identificava com João: “Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? (...) Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar”. O sentimento de abandono que emana do conto de fadas é evidente:

Dito, se de repente um dia todos ficassem com raiva de nós – Pai, Mãe, Vovó Izidra – eles podiam mandar a gente embora, no escuro, debaixo da chuva, a gente pequenos, sem saber onde ir? (p. 24).

Se não houvesse algo em Miguilim que “apreciasse” a sensação de abandono de João e Maria, teria essa história o impressionado tanto? Nela, não é curioso que sejam os filhos que criem problemas e privações para os pais? Essa percepção parece revelar mais uma marca da luta interna de Miguilim para escapar do conflito edipiano e da consequente sensação de culpa. Se no início da narrativa, por exemplo, Miguilim desrespeita o castigo imposto pelo pai por não lhe dar a devida atenção na volta do Sucurijú e tio Terêz tira-o do castigo, levando-o para caçar passarinho, agora Miguilim, que começa a intuir o relacionamento entre a mãe e o tio, não ousa desrespeitar o castigo que sofreu por proteger a mãe na briga com o pai. “Também não aceitava a licença de sair, dada por tio Terêz; em vez disso pensava: será que, o tio Terêz, os outros ainda determinavam d’ele poder mandar palavra alguma em casa? Em desde que, então, a gente obedecer de largar o lugar de castigo não fosse pior”.

A mãe, por sua vez, cujo nome traz no significante a figura da menina, condensa os movimentos da vida erótica da própria mãe: apesar de mãe, não se identifica com a figura materna, posição naturalizada no meio rural. A maternidade poderia implicar a sublimação da vida erótica, mas Nhânina não se conforma com isso. Ao lado de seus suspiros, há o relacionamento com Terêz e com Luisaltino, à sombra da força de uma “herança” vinda de sua mãe (prostituta). Seu olhar não se volta para o filho. Com o olhar endereçado para outros homens, para um lugar que não aquele em que vive, a mãe não coloca Miguilim, nas palavras de Lacan, como significante de seu desejo²³.

²³ Há, segundo Lacan, três tempos do Édipo. O primeiro momento caracteriza-se essencialmente pela instituição do desejo da mãe para o sujeito. É com a mãe que a criança vive suas primeiras relações com o mundo e é a partir de suas idas e vindas que a criança aprende a simbolizar (vide a brincadeira do *Fort-Da*, já descrita (Freud, 1920). Neste momento, como diz Lacan, a criança quer o que a mãe quer. Ela deseja o desejo da mãe. “A relação do filho com o falo se estabelece na medida em que o falo é o objeto do desejo da mãe”, diz Lacan (1999, p. 190). Enquanto a mãe

O menino, por sua vez, constata ambiguidades na natureza: “Dito, as três perdizinhas são diabinhas! A galinha pensa que elas são filhas dela, mas parece que elas sabem que não são. Todo o tempo se assanham de querer correr para o bamburral, fogem do meio dos pintinhos irmãos” (p. 78).

A natureza, tal como descrita por Dito, parece conhecer os sentimentos do menino: “– Vai chover. O vaqueiro Jé está dizendo que vai dechover chuva brava (...) que pai estava muito jerizado. Disse que é por conta do calorão que vai vir chuva, que todos estão com o corpo azangado, no pé de poeira...” (p. 14).

Na cena seguinte, Miguilim encontra tio Terêz, trazendo um coelho, que lhe pergunta sobre o paradeiro da mãe. A descrição é um bom exemplo de como a observação do mundo suscita novas associações:

O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, as orelhas dele estremeciam constantemente. Devia de ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que agora esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozim. “– Qu’ê-de sua mãe, Miguilim?” – tio Terêz querenciava. A mãe com certo estava fechada no quarto, estendida na cama, no escuro, como era, passado quando chorava (p. 16).

deseja outras coisas para-além da criança – sendo o falo (como objeto imaginário) este objeto “capaz” de preencher a falta da mãe –, a criança procura satisfazer seu desejo oferecendo-se como este objeto que é suposto faltar à mãe. A criança deseja, deste modo, *ser* o falo. Já no segundo momento do Édipo, há a desvinculação da identificação do desejo da mãe para a identificação com a figura do pai. No terceiro tempo do Édipo, há a conclusão deste processo metafórico, quando a criança não interpreta mais o pai como rival e sim como aquele que tem o falo, que é para a mãe o objeto de desejo. Será justamente esta identificação que parece falhar na adolescência em Miguilim. No texto de Freud, *Romances familiares* (1908), podemos observar de que maneira se inicia o conflito entre o filho e os pais no início da adolescência e notamos uma reedição da rivalidade fálica do segundo tempo do Édipo. Aqui, algo em relação à identificação metafórica com a imagem do pai entra em jogo. Em *O pai e sua função em psicanálise*, Joël Dor (1991, p. 17) afirma que “o parâmetro fundador suscetível de inferir a investidura do Pai simbólico a partir do Pai real, pela via do Pai imaginário” é o falo. Isto porque, como vimos, para que um sujeito se constitua é preciso que todos os protagonistas do Édipo – o pai, a mãe e o filho – estejam referidos ao falo. Segundo o autor (1991, p. 18), “o falo constitui (...) o centro de gravidade da função paterna, que vai permitir a um Pai Real chegar a assumir a sua representação simbólica”. Assim, se o Pai Simbólico é o elemento responsável pela estruturação do sujeito, na medida em que mediatiza o desejo da mãe e do filho, cabe ao pai Real desempenhar o papel de representante desta lei, e para isso ele terá que provar que possui o falo. Isto posto, podemos inferir que é justamente esta imagem do pai detentor de um atributo fálico que parece falhar na adolescência de Miguilim.

Diante do paralelo entre o “coelho caçado” e a presença de Terêz, percebemos um sutil deslizamento aproximativo entre o comportamento do coelho e o relacionamento “erótico” entre a mãe e o tio. Se a natureza do coelho é a de um animal que dorme de dia e sai à noite, temos figurativizada aqui, metonimicamente, o par tio/coelho, que dá corpo à construção do possível caso amoroso entre Terêz e Nhãnina – relacionamento que ganha visibilidade ao longo da narrativa, especialmente quando a avó expulsa o tio, chamando-o de Caim. (A maneira de Terêz escapar de vó Izidra também se aproxima ao movimento do coelho, que se esconde na toca, foge, sai à noite.) Aqui, a associação com o “erro” que Miguilim intui revela a traição encoberta de Nhãnina.

No momento seguinte, Miguilim-narrador descreve “os animais matados, por caça” e refere-se novamente à cena de matança dos tatus. O coelho e sua toca, a imagem do tatu, que se esconde nas profundezas da terra e se salva, são figurações que retomam as primeiras lembranças. E Miguilim ouve vó Izidra conversando com tio Terêz, “falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando com as famílias”.

Segue a descrição da chegada de uma tempestade. Dito logo significa o porvir: “Trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. Aí o Dito se abraçou com Miguilim. O Dito não tremia, malmente estava mais sério. – ‘Por causa de Mamãe, Papai e tio Terêz, Papai-da-Céu está com raiva de nós de surpresa...’ – ele foi falou”.

O medo das trovoadas era imenso e, com ele, retorna a imagem da cena de morte que viveu ao engasgar com um ossinho de galinha. Há associações intensas entre a tempestade e as perturbações da mãe com o pai e com tio Terêz. Todos agora se reúnem para rezar e, nas cenas subsequentes, Miguilim e Dito conversam. Miguilim expressa seus medos: não gosta de vó Izidra, mas teme que esse fato seja pecado e as consequências de seus sentimentos. Miguilim também demora a dormir e tem medo de uma mulher assombrada que poderia pegar seus pés descobertos. Seu medo de dormir (“Miguilim não gostava de pôr os olhos no escuro”) nos faz lembrar da associação que ele faz da estória da Cuca com Pingo-de-Ouro. A lenda da Cuca fala de uma velha feia, em forma de jacaré, que rouba crianças desobedientes e é comumente narrada com a intenção de fazer medo àquelas que não querem dormir. Parece ser daí o contato de Miguilim com essa estória.

Antes de dormir, além do sentimento de medo, Miguilim lembra do momento em que Terêz se declara seu “amigo” e, nessa conversa, pressente a despedida do tio. Em seus pensamentos, Miguilim discordava da avó: “Tio Terêz não parecia com Caim, jeito nenhum. Tio Terêz parecia com Abel...” (p. 24).

No texto bíblico, Caim é o que cultiva a terra e oferece a Deus os frutos de sua colheita. Abel é um pastor que pratica o sacrifício animal e imola os primogênitos de seu rebanho. Um dos sentidos que se pode depreender da estória dos dois irmãos é Abel ter sido o irmão que melhor soube sublimar seus impulsos. No Mutúm, Bernardo é o irmão lavrador, ligado ao mundo do trabalho, limitado pelas exigências do mundo concreto, pouco sonhador e que mostrou poucos recursos de reflexão (abater animais, surrar e colocar os filhos de castigo, bater na esposa e matar Luisaltino são ações que comprovam tal hipótese). É dele que partem as ações de matar. Miguilim, por sua vez, gosta de quem a mãe gosta (Terêz) e rejeita a maldade que vê nos olhos do pai. Esse também é claro na direção de seu olhar: anuncia mais de uma vez sua preferência por Dito: “Miguilim, você é minhas vergonhas!”

*

Na cena seguinte, Miguilim narra a chegada de seo Deográcias e seu filho Patorí²⁴. Seo²⁵ Deográcias era alfabetizado, entendia de remédios e por isso sempre aparecia quando alguém estava doente. Miguilim não gostava de brincar com Patorí, considerava-o um menino maldoso, “tinha nojo daquelas conversas do Patorí, coisas porcas desgovernadas” (p. 26). Naquele dia, o menino oferecera-lhe uma bala, dizendo para passá-la “no tamborete onde moça bonita tivesse sentado” e perguntando se ele sabia “como é que menino nasce”. A bala era um pedra embrulhada, mais uma das maldades do garoto.

Essa cena recupera as primeiras lembranças, descritas no início da narrativa, em que um Menino-Grande dá-lhe uma pedrada, e recoloca Miguilim em contato com a perversidade humana, com o mundo “dos grandes” e com aspectos da sua sexualidade. O fato de Miguilim ficar “avermelhado” com a pergunta sobre o nascimento dos bebês revela que já está “desperto”, que seu período de latência começa a esgarçar-se e que ele precisará buscar recursos internos para lidar com essa nova pulsão. Terá de buscar novos objetos amorosos, elaborar o luto do corpo infantil, romper com os objetos primários de amor – as imagens parentais que funcionavam até agora como *ideais do eu* – e lidar com as ambivalências, as cisões, as divisões entre querer e não querer crescer, querer ver e não ver, típicas de suas crises de angústia.

²⁴ O significado do nome Patorí é explicado por Rosa (1981, p. 22): “Em Minas: é uma espécie de pequeno pato-bravo, ou marreco do mato”.

²⁵ O autor explica: “*Seo* e *Seu*, uso-os como tênue diferenciação. *Seo*, menos profunda corruptela de *Senhor*, para gente de categoria social um pouquinho mais alta” (Rosa, 1981, p.22).

Diante da sugestão do pai de que seo Deográcias ensinasse “algum começo” de escrita, Miguilim levanta hipóteses curiosas sobre a aprendizagem: como vimos em referência ao pensamento mágico, ele acreditava que se seo Deográcias o ensinasse a ler, adquiriria as características do mestre: “Então, o que seo Deográcias ensinasse – ele e o Dito iam crescer ficando parecidos com seo Deográcias?...”. E prossegue: “– Quero tudo não, meu Pai. Mãe sabe, ela me ensina...”

Nesse momento, o afeto do pai pelo filho manifesta-se pela primeira vez. “Ah o pai não ralhava – ele tinha demudado, de repente, soável risonho.” A harmonia, porém, é bastante fugaz, porque não alivia a angústia do menino que se vê doente e só. “Mas então Miguilim estava mesmo de saúde muito mal, quem sabe ia morrer, com aquela tristeza tão pesada, depois da chuva as folhas de árvores desbaixavam pesadas. Ele nem queria comer, nem passear, queria abrir os olhos escondido” (p. 31).

Triste, com raiva dos irmãos e dos parentes por ter sido “o escolhido” para morrer, desejou que a “má-sina” recaísse sobre Liovaldo, o irmão que “nem se sabia dele notícia”. Tal pensamento reverberará, mais tarde, na culpa que sentiu pela morte do Dito.

A natureza mais uma vez espelha seu mundo interior: “Choveu muitos dias juntos. Chuva, chuveiro, fúria – raio não se podia falar, porque chamava para cima da gente a má coisa”. A fantasia, a explicação mágica dos elementos da natureza, permanece. Desenha-se também seu sentimento de solidão: “Ser menino, a gente não valia para querer mandar coisa nenhuma. Mas, então, ele mesmo, Miguilim, era quem tinha de encalçar de rezar, sozinho por si, sem os outros, sem demão de ajuda”.

*

A cena seguinte é a narração de mais uma lembrança de Miguilim: um encontro especial com Mãitina, nome que aglutina as palavras *mãe* e *Tina*. Mãitina é a empregada da casa. Descendente de escravos africanos, traz em suas rezas marcas da religião pagã: “tomava cachaça, quando podia, falava bobagens. Era tão velha, nem sabia que idade”²⁶. Nesse encontro, Miguilim, com “medo de tudo”, chegou sozinho, à noite, no quarto da empregada, e viu um fogo e suas sombras, assustando-se. Abraçou Mãitina. Ela, de repente, “estava pondo

²⁶ Segundo Rosa, em explicação a seu tradutor italiano (1981, p. 22), o nome Mãitina remete não só à palavra “mãe”, mas acrescenta a ela “nomes de pretas velhas escravas, que tinham sido amas de filhos dos senhores”.

ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos, falando carinhos, ele nem esperava por isso, isso nem antes nem depois nunca não tinha acontecido”.

O que Mãitina falava: era no atrapalho da linguagem dela, mas tudo de ninar, de querer-bem, Miguilim pegava um sussú de consolo, fechou os olhos para não facear com os dela, mas, quisesse, podia adormecer inteiro, não tinha mais medo nenhum, ela falava a zúo, a zumbo, a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor (p. 33).

No relato desse encontro, em que aspectos da maternidade e da sensualidade se aproximam, Miguilim parece recuperar pontas de seu desejo. É graças a Mãitina que Miguilim entra em contato com aspectos da sexualidade e com as estórias. A figura de Mãitina desenha-se, portanto, como aquela que encerra um lado obscuro, sensual, maternal e poético²⁷. Ela será uma das personagens centrais para a configuração do sujeito Miguilim.

3.2.5 A dor e o medo da morte

*Vivendo se aprende; mas o que se aprende,
mais, é só a fazer outras maiores perguntas.*

Guimarães Rosa (1965)

*Tudo o que não é de graça, é culpa. Sei – há crimes esquecidos, em
cada um de nós, mais que milenariamente, em nosso, de cada um,
passado sem tempo.*

Guimarães Rosa (1969)

Nas cenas subsequentes à tempestade e ao encontro com Patorí, Miguilim está ensimesmado, incapaz de ampliar o seu campo de visão, e tem sua dor materializada no corpo: “Miguilim corria, tinha uma dor de um lado. Esbarrava, nem conseguia ânimo de tomar respiração. Não queria aluir do lugar – a dor devia de ir embora” (p. 33). Vinculada à

²⁷ Mais tarde, quando Papaco-paco conseguiu falar o nome de Miguilim “– ‘Miguilim, Miguilim, me dá um beijim!...’, Mãitina apelida-o de ‘Quixume’”. Em carta a Meyer-Clason (Rosa, 2003, p. 248), o autor explica que “quixume” é “fantasia de Mãitina, deturpação da palavra “queixume” (= queixa, lamentação, gemido). Note que a palavra tem um *aspecto* africano, lembra as línguas africanas. No caso, a Mãitina agiu duplamente como POETA...”

intuição de um erro, há aqui uma morte metafórica: Miguilim passa a interpretar todos os acontecimentos como se estivesse sendo culpado de algo que ignora e para o qual precisa “pagar”.

Para Dolto e Nasio (2008, p. 12), a parte do corpo que dói é a parte do corpo em que o sujeito pode apreender seu *eu*, pois “o corpo é ao mesmo tempo uma parte inconsciente do eu e o lugar de onde o sujeito pode dizer: ‘eu’.” O medo da morte de Miguilim parece ser um espraiamento da melancolia da mãe, que ecoa por todo o texto. Identificado com ela, ele constrói o percurso dessa morte: primeiro, lembrando do seu engasgo com o osso de galinha: “nem deu tempo para ideia nenhuma, era só um errado total, morrer e tudo, ai!”. Depois, além de lembrar de Mãitina, de ter raiva dos irmãos, pensando em tio Terêz, na flauta que ele prometera e não cumprira (“nunca ninguém tinha tempo, quase que nenhum, de trabalhar era que todos careciam”), Miguilim sente no corpo (“dor de um lado”) a hipótese de estar, a seus olhos, héctico, e projeta nos outros seu medo: “Sempre cismava medo assim de adoecer, mesmo era verdade. Todo o mundo conhecia que ele estava muito doente, de certo conversavam”.

Temos configurados aqui os reflexos de seu desamparo e de sua angústia. A dor e a perspectiva da morte são formas de elaboração: dão vazão a seus conflitos – nascidos no confronto com as perdas e com o princípio de realidade – ao mesmo tempo em que aliviam a angústia diante do Real não-simbolizado. Desse modo, a espera da morte, em vez de ser compreendida como manifestação de um desejo de “não-viver”, é um modo de manifestar o princípio do prazer, uma tentativa de livrar-se da angústia interna e dos conflitos familiares externos.

Perante o medo da morte e o desejo de espantar os maus pensamentos, Miguilim recorre às estórias. Associa aqui a estorieta do boticário Soande: um dia “ele dispôs de tudo que tinha, se despediu dos outros, e subiu numa árvore, de manhã cedo, exclamou: – “Belo, belo, que vou para o Céu! ... – e se soltou, por voar; descaiu foi lá de riba, no chão muito se machucou” (p. 35). Recriar estórias como essa parece estratégia para alcançar uma norma de comportamento para si mesmo: “Então ia morrer; carecia de pensar feito já fosse pessoa grande?” Deveria se despedir de todos? Deveria “saltar para o céu”? (p. 35).

Sabemos que o conflito edípico é vivido pela elaboração não só das imagos parentais – e Miguilim enfrenta a imagem de um pai interditor e ameaçador, imagem geradora de medo e culpa, com sentimentos de retaliação e de castração – mas também das forças imaginárias de seu grupo social – no caso, das imagos de Deus. É por esse motivo que as ameaças de Vó Izidra encontram tanto eco no menino. Sofre pressões (que estimulam desejos profundos

hostis, projetados para fora) das imagos do demônio. Com isso, seu próprio corpo adoece: os corpos estranhos ameaçam a integridade do seu *eu*.

Os sentimentos de infelicidade, tristeza, estranhamento e deslocamento fazem com que ele, além da culpa e do medo, também se sinta marginalizado, com pouco espaço para ser reconhecido em sua singularidade. São consequências em parte dos afetos hostis projetados contra seus objetos de identificação, em parte da destruição dos objetos internos da infância e da ruptura dos laços familiares. Sua fragilidade gera culpa, não somente por não corresponder às expectativas paternas, mas também por não conseguir corresponder a seus ideais narcísicos, sintetizados na figura do irmão menor. As imagens com as quais Miguilim apreende o mundo estão ainda “desfocadas”.

Sob o medo de morrer, Miguilim retoma duas outras reminiscências: o dia em que o cachorro Gigão defendeu os meninos da investida do touro Rio-Negro e a cena em que sobe em uma árvore para catar frutinhas, cai e rasga a calça. Na primeira cena, Miguilim sente-se desprotegido: “Mas agora o Gigão parava ali, bebelambendo água na poça, e mesmo assim, com ele diante perto, Miguilim estava sentindo saudade dele. Então, era porque ia mesmo morrer?”. Na segunda, recorda-se da humilhação que o pai o fez passar: “E ainda mandou que deixassem Miguilim nu, de propósito, sem calça nenhuma, até Mãe acabar de costurar. Só isso, se morria de vergonha”.

Com o término da narrativa dessas reminiscências, o pensamento mágico, carregado de superstições, reaparece. Agora Miguilim pensa na necessidade de cortar a árvore de pé-de-flor que há detrás da casa. “Porque seo Deográcias havia dito que trazia perigo ‘de agouro’, de que alguém da família iria morrer”. Miguilim “vê” agouro, “vê” os irmãos afastarem-se dele por causa disso, e “ouve” o som de uma coruja agourenta. Tudo construções fantasmáticas do menino assustado: era “só o grito do enorme sapo latidor”. Diante de tais sentimentos, sua angústia é concretizada, uma vez mais, naquilo que vê da paisagem: “No sujo lamoso do chiqueiro, os porcos gritavam (...) – era a começação de desconhecidas tristezas” (p. 41).

Dessa imagem tão musical emerge nova lembrança – o pai matando um tatu: “tirava a faca, punha a faca nele, chuchava. Ele chiava: *Izúis, Izúis!*...” – da qual despontam aspectos de sua sexualidade. Por associação emergem, de um lado, a imagem de um porco que grunhava: “Devia de ser bom, namoração”; de outro, relembra conversas com Patorí, quando constrói a analogia entre homens e animais:

A coisa do boi se chamava verga. A do cavalo, chamava *provincia*, pendurada, enorme, semelhante um talo de cacho de bananeira, sem o mangará. Tinha até vontade que o Patorí voltasse, viesse, havia de conversar a bem com ele, perguntar mais desordens. O garrote tourava as vacas, depois nasciam os bezerrinhos. Patorí falava que podia ensinar muitas coisas, que o homem fazia com mulher, de tão feio tudo era bonito. Só assim em se pensar, mesmo já esquentava, bom, descansava [grifo do autor] (p. 43).

Tais rememorações sugerem quão próximas de seus desejos mais íntimos estão as ideias de Patorí: Miguilim começa a experimentar os desejos sexuais que estavam recalcados durante o período de latência: “Ele Miguilim era quem ia se casar com Drelina – mas irmão não podia se casar com irmã? Daí, não aguentava: tinha vergonha” (p. 43). Tais desejos talvez justifiquem a culpa que sente e o medo da punição: “Morria, como arteirice de menino mau?”.

Quando termina o prazo de vida estipulado por Miguilim, Drelina vem consolá-lo e, na conversa, Miguilim quer saber se ela se casaria com ele e se Chica poderia se casar com Dito. Entretanto, nada aplacava a certeza de sua morte e de sua solidão: “Quem sabe, quem sabe, melhor ficasse sozinho – sozinho longe deles parecia estar mais perto de todos de uma vez, pensando neles, no fim se lembrando, de tudo, tinha tanta saudade de todos”. (p. 45).

*

Em seguida, há a chegada de seo Aristeu, apresentado pela voz do narrador como aquele a quem vó Izidra tinha “ojeriza” e cujos saberes o pai desprezava. Seo Aristeu, amigo da família, conhecia remédios. Tocava viola e era “um homem bonito e alto...”.²⁸

Quando Miguilim parece estar sofrendo, “dando excesso”, é Dito quem sairá correndo para chamar seo Aristeu. Na cena que se desenha, vemos, de um lado, o irmão e a mãe (que acreditam nos poderes de Aristeu, ser poético, cantador, carregado de estórias – é pelo desejo da mãe que seo Aristeu é chamado e é dele que provém a cura de Miguilim), e de outro, o pai e a avó, desdenhando do conhecimento “fantasioso” do poeta.

A alegria da personagem é descrita com força, pois “dizia aquelas coisas dansadas no ar” e “a casa se espaceava muito mais, de alegrias”. Durante a consulta, Aristeu parece-se

²⁸ Guimarães Rosa, em carta a Edoardo Bizzarri (Rosa, 1981, p. 21), diz: “*Aristeo* era uma das personificações de Apolo – como músico, protetor das colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças”.

com alguém “desinventado de uma estória”. Associada às estórias, uma vez mais a ficção aparece como espaço de cura, de conforto, de superação das mesquinhezas e mazelas da realidade.

Nesta cena, podemos ver como seu Aristeu intui as aflições do menino:

Se não se tosar a crina do poldrinho novo, pescoço do poldrinho não engrossa. Se não cortar as presas do leitãozinho, leitãozinho não mama direito... Se não esconder bem pombinha do menino, pombinha voa às aluadas... (p. 46).

Ao usar diminutivos e mencionar pequenos animais, Aristeu constrói um discurso afetivo que permite ao menino se espelhar no Outro (nos “outros filhotes” do mundo da natureza). Miguilim precisaria ser “cortado”, “castrado” para poder “desabrochar”. Os pensamentos de Patorí que antecedem a cena dão pistas de que o seu amadurecimento passa pelo corpo, pela sexualidade. Miguilim, por sua vez, está doente de “medo” e, graças à alegria e às palavras de Aristeu, sai dessa posição, livra-se da angústia que o paralisa. Há nesta cena uma alusão à famosa passagem em que Pedro diz a um coxo de nascença: “Em nome de Jesus Cristo Nazareno, levanta-te e anda!” (Atos dos Apóstolos, 3:6). Em *Miguilim*, é o impacto das palavras de Aristeu que põe o menino em movimento, que o torna apto a andar pelas próprias pernas, uma vez que está transferencialmente ligado a ele.

– bom de tudo é que tu ’tá: levanta, ligeiro e bom, Miguilim!... (p. 46).

(...) – Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria... (p. 103).

Na partida, seo Aristeu abraça Miguilim e dá-lhe, de presente, uma cantiga:

– “Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:

... *Eu vou e vou e vou e vou e volto!*

Porque se eu for

Porque se eu for

Porque se eu for

hei de voltar...

E isto se canta bem ligeiro, em tirado de quadrilha. ”²⁹ (p. 47)

A mensagem de Aristeu é clara e muito se assemelha à que Dito dará a Miguilim antes de sua morte: tudo pode ser alegre, tudo pode mudar. “Tempo bom é este, Miguilim: a gente planta couve e colhe repolho; então, come alface...”. Insinua-se um novo nascimento e Miguilim agora vislumbra que até o pai pode mudar: “E então Miguilim viu Pai, e arregalou os olhos: não podia, jeito nenhum não podia mesmo ser. Mas era. Pai não ralhava, não estava agravado, não vinha descompor. Pai chorava, estramontado, demordia de morder os beiços. Miguilim sorriu. Pai chorou mais forte”.

As dúvidas sobre o viver continuam, os opostos se mantêm, mas agora o menino parece perceber que há possibilidade de alguma harmonia entre eles (Passarelli, 2007): o pai, com jeito de ser tão árido e pragmático, pode ser afetuoso; o Mutúm, para uns é feio; para outros, bonito; a cuca poderia ser considerada uma personagem aterradora, mas sua posição na estória assemelha-se à de sua cachorrinha de estimação; Dito fala sempre a verdade, mas poderia mentir (como fez ao falar com o pai sobre a autoria da árvore cortada); o tio agia de forma correta e incorreta; Patorí poderia ser um amigo odiável, mas ensinar outras vivências; a alegria poderia existir mesmo nas horas tristes. Os paradoxos aqui são muitos e fazem lembrar os intentos de Rosa: eles existem “para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (Lorenz, 1983, p. 68).

Depois de curado, Miguilim é convidado pelo pai para ajudá-lo. Agora “Miguilim não tinha medo, mas medo nenhum, nenhum, não devia de. Miguilim saía do mato, destemido”. E vivencia um dos poucos momentos de harmonia com o pai (com os inelutáveis reflexos na natureza): “Tudo estava direitim direito, Pai não ralhava. (...) A roça era um lugarzinho descansado bonito, cercado com uma cerquinha de varas, mo de os bichos que estragam”.

²⁹ Nesse momento, temos a primeira referência aos movimentos de ida e vinda a que muitas das cantigas citadas por Rosa aludem: Em *Grande Sertão: veredas* (Rosa, 1965), “Olerê baiana”/“Olererê, baiana.../ Eu ia e não vou mais: / eu faço/ que vou/ lá dentro, oh, baiana! / E volto do meio pra trás...” “vim de lá, volto mais não.../ vim de lá, volto mais não?...” (p.54). O dizer aparece outras quatro vezes no romance, com pequenas diferenças no texto, na pontuação ou na segmentação dos versos: “Olerereêê, bai-/ana.../ Eu ia e/não vou mais:/Eu fa-ço que vou lá dentro, oh baiana,/e volto/domeio/p’ra trás...” (p. 136); “Olererê, Baiana/eu ia e não vou mais.../Eu faço/que vou/lá dentro, oh Baiana,/e volto do meio p’ra trás...” (p. 341); “Olererê/Baiana.../Eu ia/e não vou mais... /Eu faço/que vou/lá dentro, ó Baiana:/e volto/do meio/p’ra trás!” (p.412). Em *Cara-de-Bronze* (2006a, p.616), diz o narrador: “No ir – seja até aonde se for – tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, ponto final” (p. 118).

Ao voltar para casa, lembra-se de Aristeu e “então vinha idéia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha! Nem não devia de ter medo de atravessar o mato outra vez, era só um matinho bobo, matinho pequeno trem-atôa”.

Vemos que o ato de contar estórias tem o poder de afastar o medo, os maus pensamentos. Sem a ficção, o narrador parece nos mostrar as cruezas do viver.

*

No caminho de volta, Miguilim encontra tio Terêz, que lhe pede que entregue o bilhete à mãe. A partir desse momento, o menino vive momentos de intensa agonia: embora não queira desagradar o tio, pressente tratar-se de um gesto que seria de algum modo desrespeitoso ao pai. Diante de um dilema ético de difícil solução para uma criança, consulta os mais próximos: a mãe, Dito, a empregada Rosa, os vaqueiros Jé e Salúz. Com Dito, interroga quem ele é: “– Dito, mesmo você acha, eu sou bobo de verdade?” “– É não, Miguilim, de jeito nenhum. Isso mesmo que não é. Você tem juízo por outros lados...”. Com Rosa, procura parâmetros para sua conduta: “Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?” “– É quando o diabo está por perto. Quando o diabo está perto, a gente sente cheiro de outras flores...”. Com a mãe, procura uma distinção entre o bem e o mal e, curiosamente, é para a mãe que o significante “ver” aparece, reiterando novamente a constatação de que é pelo olhar da mãe que Miguilim vê: “– Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?” – Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...”

Das respostas dadas, a que mais reflete a incompreensão dos adultos diante das dúvidas infantis é a do vaqueiro: “Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?” “Menino não carece de saber, Miguilim. Menino, o tudo quanto faz, tem de ser mesmo é malfeito...” Ao vaqueiro Salúz, reitera a pergunta e ouve a resposta: “– Sei se sei, Miguilim? Nisso nunca imaginei. Acho quando os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem dispor para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias... Então, é mal feito”. São, portanto, do vaqueiro as palavras que indicam um movimento de “olhar para fora”, olhar o outro para “não fazer malfeito”.

Na resposta ao vaqueiro Jé, entretanto, a pontuação provoca um efeito especial. A vírgula depois do “é” (em “– Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?”) indica tratar-se de uma questão de mesmo teor daquela feita à mãe: ele quer saber “quando”, e não “como”, discernir se é mal ou bem: “Menino, o todo quanto faz, *tem de ser* mesmo é

malfeito”. Na resposta de Jé há a afirmação de que algo *é malfeito* e a sequência – “que a gente se sabe?” – indica qual é esse algo: é a gente. Trata-se, pois, do espanto de Miguilim ao reconhecer que malfeito é o homem. Em outras palavras, qualquer decisão que tomar implicará erro: a entrega do bilhete poderá ser um malfeito aos olhos do Pai; a não entrega, aos olhos do tio. Não há saída para seu dilema.

O nome do Vaqueiro Salúz remete à “luz”, em oposição à escuridão, à cegueira. Sua resposta traz um inusitado *quandos* – “Acho quando os olhos da gente...” – e essa forma plural parece retomar o “quando” endereçado à Rosa e à Mãe, que não haviam respondido.

Análoga à resposta de Salúz, a segunda resposta de Dito é outro *quandos*: “Tudo quanto há, *antes* de se fazer, às vezes é malfeito; mas *depois* que está feito e a gente fez, aí tudo é bem-feito...”. Essas duas marcações temporais nos remetem aos dois “quandos” postos para Rosa e Mãe. Todavia, a Dito não fora perguntado, da primeira vez, sobre o *quando* e sim o *como*; ou seja, ele responde ao que não lhe foi solicitado – como Rosa, Mãe e ele mesmo da primeira vez. Cada um responde o que quer e não surpreende que Miguilim sinta aqui a solidão existencial a que estamos condenados: “Ser menino, a gente não valia para querer mandar coisa nenhuma. Mas, então, ele mesmo, Miguilim, era quem tinha de encalçar de rezar, *sozinho por si, sem os outros, sem demão de ajuda*” (p. 43: grifo nosso).

A resposta de Salúz, entretanto, reconduz ao episódio da travessia por entre vacas, em que Miguilim é repreendido “– Menino, diabo, demonim!” e, de nome de anjo, é contraposto e comparado ao demonim. Esse fato, somado às respostas díspares, parece reiterar quão profundas são as questões do menino e quão infrutífera será a busca das respostas, visto falarmos de aspectos ambíguos e sem respostas sobre a existência.

O medo de carregar o bilhete o faz rezar. Segundo Rosa, em explicação ao tradutor Edoado Bizzarri (Rosa, 1981, p. 27), há nesse momento uma “ânsia de afã místico de Miguilim, angústia religiosa em ação. No fervor, era como se quisesse ascender – à experiência salvadora de BRILHOS (a “glória de Deus”); e que esses brilhos DOESSEM: isto é, senti-los, em si, no próprio corpo, carne, para certeza de sua realidade, supra-realidade. *Na evasão da reza, Miguilim queria era transcender*” (grifo do autor).

Nesse momento, Miguilim vai brincar de jogar malha com o irmão, mas “não dava para jogar direito, nunca que acertava de derribar (...) não enxergava bem o toco, de certo porque estava com o bilhete no bolso, constante que em Tio Terêz não queria pensar”. Sua miopia adquire um sentido peculiar: a dificuldade de ver é interpretada por ele como fruto de seu estado interior: ele erra porque tem medo. A *miopia*, nesse momento, admite outro sentido

que não o de “olhar nebuloso causado por uma limitação física” (Ferreira, 1986) e recobre-se de intensa carga simbólica: é sua aflição que o impede de ver.

Ao refletir sobre entregar ou não o bilhete do tio, Miguilim lembrara o episódio do boi: o pai havia lhe dito que, para atravessar sem perigo entre bois e vacas, ele carecia não ter medo. Com esse pensamento, Miguilim andou por dentro de uma boiada e foi retirado às pressas pelos adultos. A dificuldade em distinguir o certo do errado reaparece aqui e tal dilema parece ter como contexto, mais uma vez, questões de fundo edipiano, como a traição ao pai. Sem visão de perspectiva, sem delinear as margens entre o mundo interno e o mundo externo, Miguilim revela dificuldade não só de ver o mundo físico, mas de decifrar o que se passa em sua realidade interior: “Que palavras certas de falar?!”.

Na conclusão desse episódio, “tudo temeu de atravessar um pasto, a tiro de qualquer rês, podia ser *brava* podia ser *mansa*”, vemos outro dos pares apresentados por Miguilim: tudo pode ser bonito e feio, alegre e triste, bem e mal, bravo e manso ao mesmo tempo³⁰.

O medo e o dilema de Miguilim eram tão grandes que ele não conseguia dormir e retomava histórias, projetando nas imagens “das almas”, “do lobisomem”, “do Lobo-Afonso”, esse medo. Ele adota a mesma estratégia de criar histórias para aplacar o sofrimento durante o caminho de encontro ao tio, quando o que procura são escusas para o fato de não ter entregue o bilhete.

Em *Romances familiares* (1908), Freud mostra que criações ficcionais como essas estão ligadas ao “romance familiar”, em que atuam especialmente o complexo de Édipo – os mecanismos psíquicos de projeção, identificação, supressão, inversão e clivagens que, decompostos, emergem nas características duplicadas de seus personagens, do mesmo modo como são duplicados e ambíguos os questionamentos filosóficos do menino.

O seu desejo consciente de fazer a coisa certa (o embate entre ajudar o tio e não ferir o pai) resvala também no anseio inconsciente de ser vitorioso diante do “poderio” da mãe (ao tirar dela a possibilidade de relacionar-se com alguém que não ele). Apesar de seus esforços, Miguilim parece viver uma ambivalência íntima que não pode dominar e sofre ao tentar escapar de situação tão ameaçadora: sabe que não há nada de errado em levar um bilhete à mãe; sabe que é errado desobedecer ao interesse do pai; e talvez “saiba” também que entregar

³⁰ Em *Buriti* (Rosa, 2006a), na cena da despedida de Miguel do Buriti Bom, encontramos jogo semelhante: “Glorinha é bela. Dona Lalinha é bonita. Mas as palavras não se movem tanto quanto as pessoas: um podia, não menos verdade, dizer – Dona Lalinha é bela, Glorinha é bonita...” (p. 636). Embora diga “as palavras não se movem”, mostra o contrário em seguida. Assim, o belo não é intrínseco a nenhuma das duas, mas no jogo das palavras no momento da enunciação do juízo, como em “bravo” e “manso”.

o bilhete significa ir de encontro aos seus desejos inconscientes. Em outras palavras, o conflito principal estaria, portanto, entre aquilo que parece correto (endossar sua aliança identificatória com o tio) e aquilo que ele sabe que o pai deseja (afastar o tio da mãe). O seu desejo não estaria em afastar a mãe dos dois?

Depois do encontro com o tio e do alívio de ver respeitadas as suas convicções, temos a chegada de Luisaltino, acerca da qual vale ressaltar a intuição apurada do menino: mal o rapaz chegara, Miguilim previu desordens e desejou avisar a todos para “ninguém não comer coisas nenhuma, o que o Luisaltino oferecesse”. Na mesma cena em que Luisaltino chega, Grivo aparece pela primeira vez. É descrito como um menino pobre, sem pai, que morava sozinho com a mãe, “lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d’água”. Grivo está no alpendre com Tomezinho e conversa com Miguilim: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas. E disse que queria ter um cachorro, cachorrinho pequeno que fosse, para companhia com ele, mas a mãe não deixava, porque não tinham de comer para dar”.

Se, em *Miguilim*, Grivo é apresentado como “o menino das palavras sozinhas”, em *Cara-de-bronze* é o escolhido pelo patrão para fazer uma longa viagem e buscar “o quem das coisas”. Ele foi escolhido porque mostrou manejar bem as palavras em companhia de outros vaqueiros. O fazendeiro procurava alguém que devia “ver o que no mundo comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...”³¹.

As únicas “posses” associadas a Grivo³² são o olho d’água e o buriti. Este último, por sua vez, está associado ao espaço da água, da alegria, a um lugar em que se guarda um segredo³³.

³¹ Para Machado (2003, p. 93), o nome Grivo exprime sua dupla função de grifo. “Grifo como na tipografia, sublinhando o mundo, retrazendo a linguagem, apontando a ambiguidade latente no não-grifado. (...) Grivo aparece como mediador entre a natureza e a cultura, entre o mito e o real, entre o significado e o significante”. A sua busca não é a do sentido do real, mas a da palavra sozinha, seu significante.” Para Benedito Nunes (1976), a missão do Grivo, em *Cara-de-bronze* foi retrazar o surto original da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do verbo.

³² Em *Manuelzão*, o olho d’água é associado a Camilo.

³³ Em *Cara-de-bronze* (Rosa, 2006a), temos inúmeras referências ao buriti: “*Buriti, minha palmeira Mamãe verde do sertão*” (p. 564). Para seu tradutor italiano, Guimarães Rosa descreve: “Mas, por entre chapadas, separando-as (ou, às vezes mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as *veredas*. São vales de chão argiloso ou turfo argiloso, onde aflora água absorvida. Nas *veredas*, há sempre o buriti. De longe a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros.” (Rosa, 1981, p.22)

Parece haver grande sintonia entre Grivo e Miguilim. Grivo é pobre como Miguilim; é só, de “palavras sozinhas”, e adoraria ter um cachorro, à semelhança de Miguilim; sua casa “chovia dentro”, tal qual a de Miguilim. E quando Dito estava doente, era Miguilim quem deveria trazer-lhe, como Grivo, o “quem das coisas”. “Miguilim queria ficar sempre perto, mas o Dito “mandava ele fosse saber todas as coisas que estavam acontecendo”. A sensibilidade de Grivo, reconhecida por Cara-de-bronze, é anunciada aqui: “Os cachorros gostavam do sistema do Grivo, vinham para perto, abanando rabo, as patas eles punham no joelho dele”.

Além da presença de Grivo, é importante olharmos com cuidado as marcas trazidas por Luisaltino: se, de um lado, Miguilim já pressente desordens, de outro, Luisaltino traz sinais que o “aparentam” com tio Terêz, já que ambos o ensinam a caçar passarinhos.

A figura dos sanhaços, que não se deixam prender em gaiolas, retorna aqui, tal como ocorrera no início da narrativa, em companhia de Terêz. E a gaiola, que indica clausura, reaparecerá no momento em que o pai solta os passarinhos de Miguilim.

Miguilim parecia agora mais tranquilo, ouvia estórias de Siãrlinda e também contava as suas, “tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas estórias pegavam”. Não é curioso que haja na estória uma cachorrinha que vague “pedindo perdão”? Em que essa imagem nos remete às angústias do menino que se vê só, “vagando”, sem palavras para suas aflições e culpa?

Logo chega a notícia da morte de Patorí. Sem o pai e vó Izidra, que haviam viajado para visitar seo Deogracias, Dito, Miguilim, Tomé, Chica e Drelina saem com a mãe e Luisaltino para ver a lua. Apesar da má notícia, o clima é de alegria e a mãe encanta-se com Luisaltino: “Mãe, conversando só com Luisaltino, atenção naquilo ela nem não estava pondo”. A percepção do menino é apurada: “A gente olhava Mãe, imaginava saudade. Miguilim não sabia muitas coisas”. A mãe, embora ao lado dos filhos, não estava ali. Estava noutro mundo, no dos desejos por Luisaltino.

Em seguida, cenas de dor e morte rondam: Tomezinho é ferroadado por um marimbondo, o touro Rio-Negro dá uma cabeçada em Miguilim. Dito e Miguilim brigam, porque este não entende quando Dito chama o touro de burro.

Quando Miguilim reflete sobre o porquê de o touro ter-lhe dado uma cabeçada, ele se questiona sobre o sentido do ato: “Você acha que o Rio-Negro tem demônio dentro dele, feito o Patorí, se disse?”. Depois, ao saber da intenção do pai de castrar o touro, passa a fazer uma

analogia entre humanos e animais. No diálogo que se segue entre Dito e Miguilim, o tema da dificuldade de fazer um julgamento correto das ações prossegue:

Mas, de noite, no canto da cama, o Dito formava a resposta: – “O ruim tem raiva do bom e do ruim. O bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo.” – “E os outros, Dito, gente mesmo?” O Dito não sabia. – “Só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; eles acham que é moleza, não gostam... Eles têm medo que aquilo pegue e amoleça neles mesmos – com bondades...” – “E a gente, Dito? A gente?” – “A gente cresce, uai. O mole judiado vai ficando forte, mas muito mais forte! Trastempo, o bruto vai ficando mole, mole...” (p. 73).

A figura castradora do pai, o mole que vai ficando forte, a reflexão sobre o sentido do que é bom e mau marcam a passagem final para a idade madura, que se dá com a morte de Dito. Miguilim quis fazer um “bem” ao boi, mas foi interpretado como “mal”, decorrendo daí também o aprendizado de que não há uma regra estável para a conduta, que possibilite separar o bonito do feio, o certo do errado, o bem feito do malfeito. A conversa entre os irmãos termina com pergunta de Miguilim: “Dito, você gosta de Pai, de verdade?”. Ao respondê-la (“Eu gosto de todos. Por isso é que eu quero não morrer e crescer, tomar conta do Mutúm, criar um gadão enorme”), Dito reúne todas as facetas das muitas perguntas em uma só, mostrando ali a possibilidade de tantos paradoxos conviverem.

A partir de uma associação por deslocamento, há a narração da fuga da empregada da casa Maria Pretinha com o vaqueiro Jé: “O vaqueiro Jé era *branco*, sardal, *branquelo*. Como é que foi namorar completo com a Maria *Pretinha*?”. Aqui, o branco e o preto misturaram-se, e mais uma vez compomos os pares marcados pela simultaneidade: o feio e o bonito do Mutúm, o bom proceder com Mãe e o mal proceder com Pai, a bondade de Miguilim e a maldade do Menino-Grande, a braveza e a mansidão das vacas, o carinho de Miguilim e a violência do touro Rio-Negro.

3.2.6 A morte de Dito e o papel da fantasia

A fantasia é o reino intermediário que se inseriu entre a vida segundo o princípio do prazer e a vida segundo o princípio da realidade.

Freud (1900)

Uma das imagens centrais da narrativa, em que podemos observar a passagem da infância para a vida adulta em Miguilim, é a cena da morte de Dito e, em seguida, o enterro das coisas do irmão e a destruição de seus próprios brinquedos.

Nos pensamentos de Miguilim relatados pelo narrador podemos perceber o quão o menino está identificado com o irmão: “Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De donde o Dito tirava aquilo?”

Como podemos ver, Dito ocupa o lugar do que sabe e representa, para Miguilim, um ideal. “O que ele tinha pensado, agora, era que devia copiar de ser igual como o Dito. Mas não sabia imitar o Dito, não tinha poder”. Além disso, o irmão é, a seus olhos, o filho “preferido” do pai: “Mas, de noite, em casa, mesmo na frente de Miguilim, Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d’o Dito”³⁴.

É na figura do Dito, colocado na posição de objeto de amor, e não na da mãe, que Miguilim se espelha. É na imagem de Dito, remontada à imagem de Expedito, que Miguilim pode ver uma imagem construída: dos fragmentos de si “embebedos” na melancolia da mãe, a imagem de Dito consegue trazer alguma ordem. É ao lado do irmão que o medo da morte, o medo do pai e a tristeza poderão se apaziguar. É o Dito que trará alguma organização interna ao menino.

Se a palavra “Dito” remete à palavra “expedito”, que significa “desembaraçado”, “ativo”, “diligente”, remete também ao santo católico, popularmente considerado o santo das causas justas e urgentes, protetor dos militares, estudantes, jovens e viajantes (Azevedo, 1963). Dito, ao morrer, às vésperas do nascimento de Cristo, remete às características cristãs de santidade e renascimento. Por fim, a palavra “dito”, particípio passado do verbo *dizer*, faz

³⁴ Em *Buriti* (Rosa, 2006a), Miguel retoma os motivos para a morte do irmão: “Dito, irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morreria? Viver tinha de ser um seguimento muito confuso” (p. 666).

referência ao verbo *ditar* (“Eu dito”) e remete também à “palavra pronunciada”: nesse caso, o “dito” se refere a algo do Real que pôde ser simbolizado.

Ao longo de sua doença, Miguilim procura acolher o irmão contando histórias: “contava, sem carecer de esforço, histórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior”.

Nessas histórias, Miguilim reintegra suas vivências. É curioso, por exemplo, que muitos animais presentes no presépio apareçam também ali nas histórias: “boi, leão, elefante, águia, urso, camelo, pavão – toda qualidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutúm nem nos Gerais”.

Até a morte de Dito, são frequentes em Miguilim construções fantasmáticas como essas. É por meio das histórias que Miguilim liberta-se da fúria castradora do pai, da dor da morte da cachorra, da possível morte do irmão, da tristeza que vê pelos olhos da mãe, e prioriza, assim, o princípio do prazer sobre o de realidade. Na perspectiva lacaniana, podemos dizer que, diante da impossibilidade de abarcar o Real – o inapreensível, o sem-palavras que Miguilim intui –, ele procura uma significação para essa falta e cria fantasias para preenchê-la.

Se, num primeiro momento, Miguilim ouvia muitas histórias (da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borracheira, do Rei do Mato), noutro, passa a criá-las (“uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão”), mesclando dados de sua experiência: a imagem do cachorrinho “sem casa”, “pedindo perdão”, condensa, de um lado, sua cachorrinha Pingo-de-Ouro, que vaga pelo sertão com os tropeiros; de outro, ele mesmo, que se sente um “estranho” em sua casa – “se achava diferente de todos” –, carregado de uma culpa que não sabe verbalizar, por uma falta que desconhece, mas da qual merece “perdão”.

Como aponta Passarelli (2007), Miguilim percebe intuitivamente a função “protetora” da ficção. Aos poucos, conforme seus sofrimentos se aguçam e o menino entra em contato com a possível morte do irmão, tais construções se enfraquecem: “– Miguilim, e você não contou a história da Cuca Pingo-de-Ouro... – Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos... Como é que podia inventar a história? Miguilim soluçava”.

Diante do sofrimento da perda, Miguilim está mudo, sem histórias para contar. Futuramente, após a morte do pai e a partida da vó Izidra, “o tempo de doer” parecerá ter passado e o seu gosto pela imagem poética retornará. Sem os dois censores, Miguilim poderia

dar vazão a suas criações. No entanto, não consegue efetivá-la. Há o desejo, mas a experiência e o contato com a angústia deixam marcas. São novos lutos a realizar.

A dor de Miguilim é vivida no próprio corpo: ele quer guardar as roupas e alpercatinhas do outro e adoece da morte do irmão. Seu desejo era que houvesse “algum sinal do *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*”. O significante Dito representa para ele um sujeito: “Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar”.

Relembrar a mãe falando sobre Dito, enquanto acariciava e lavava seu pé, é uma maneira de tê-lo vivo. Também por esse motivo, gosta de ouvir as pessoas falando do irmão: “E precisava de perguntar a outras pessoas – o que pensavam do Dito, o que achavam dele, de tudo por junto; e de que coisas acontecidas se lembravam mais”. É no ato de rememorar que Miguilim irá recuperando as forças e retornando ao Simbólico: “Só de se lembrar, Miguilim ia levantando a cabeça e respirando mais, já começava a ficar animoso”. Se o Real é ininteligível sem o fantástico, agora podemos confirmar que é pela via da fantasia que o sujeito tece tramas que lhe permitem suportar o Real.

Na tentativa de terem “algum sinal do *Dito*”, Miguilim e Mãitina se reúnem para enterrar as coisinhas dele e fazem a elaboração do luto. A tentativa de rever o irmão e o confronto com a falta vinculam-se à passagem de Miguilim para a idade adulta. Posteriormente, quando o Pai quebra seus brinquedos e ele próprio termina por destruí-los, teremos outras marcas dessa passagem.

Após a cerimônia, Miguilim deixa de buscar o Dito vivo nas coisas do Dito morto, pois este viverá no Simbólico, nas palavras, e no Imaginário, atuando nas lembranças. A cena se completa quando, finalmente, Papaco-o-Paco grita: “– Dito, Expedito! Dito, Expedito!” (p. 107), momento único em que o papagaio finalmente expressa o nome do irmão.

Por fim, vale reforçar que a morte de Dito foi próxima ao Natal. A palavra *Natal* traz carga significativa intensa, pois remete à imagem da ressurreição, ao eterno retorno, aos contos de fada. O tema do renascimento parece mostrar a Miguilim que é possível superar as angústias que operam na constituição de todo sujeito.

3.2.7 A briga final e as mortes do pai e de Luisaltino

A ambivalência dos sentimentos entre pai e filho é evidente: mais de uma vez Miguilim demonstra desejo de agradar o pai; este, por sua vez, mostra-lhe afeto ao se desesperar diante da possível morte do filho. Amor e ódio caminham juntos na configuração

do conflito edípico. Essa ambivalência de sentimentos é assim descrita por Freud em *Teoria geral das neuroses* (1917):

É fácil observar que o pequeno homem deseja sua mãe toda para si, que sente a presença do pai como empecilho, que se ressentir se o pai mostra sinais de afeto em relação à mãe e demonstra satisfação quando o pai viaja ou ausenta-se. (...) A observação é frequentemente obscurecida pelo fato de, em outras ocasiões, a mesma criança dar simultaneamente evidência de grande afeição pelo pai. Mas, atitudes emocionais contrárias – ou, seria melhor dizer, ‘ambivalentes’ – que, em adultos, levariam a um conflito, permanecem compatíveis por longo tempo em crianças, assim como, mais tarde, encontram um lugar permanente, uma ao lado da outra, no inconsciente. (p. 332).

Aos olhos do filho, o Pai não o queria bem: “Mas não era o Pai quem mais primeiro tinha ódio dele Miguilim?”. Aos olhos do pai, o menino era frágil, “queria ser mais do que nós”, carecia de trabalhar, fazer alguma coisa, é disso que carece!”

Reagindo à briga entre Miguilim e Liovaldo, causada pela implicância deste último com Grivo, o pai dá-lhe a surra.

Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou até a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido (p. 94).

Impossível não recorrermos novamente aqui ao complexo de Édipo: Miguilim se vê na fronteira do relacionamento entre o pai e a mãe: rivaliza com o primeiro, tem ódio e desejo de matá-lo. O relacionamento entre ambos consiste em violência contínua: é o pai que não o leva para pescar, que lhe dá surras ora por defender a mãe, ora por ter pulado de uma árvore, ora para defender o irmão Liovaldo. É o pai quem doa sua cachorrinha de estimação, quem solta seus passarinhos, quem se mata. Como sabemos, o desejo, que se manifesta no plano da alteridade, só se realiza quando há superação de interditos. Aparentemente, a interdição imposta pelo pai é superada na cena acima e o ato de rir pode ser um índice dessa superação –

Miguilim parece aqui sujeito do seu próprio desejo –, mas também pode ser um modo de resistência e de defesa quando se vê impotente diante de um adulto.

Seus processos identificatórios, embora ainda confusos e nebulosos, tal como sua visão, iniciam um processo de esgarçamento: as primeiras lembranças da pedrada que levou do menino-grande, do banho de sangue com o tatu, são agora, no final da narrativa, retomadas. O banho de sangue inicial é revivido com outro banho de sangue: o assassinato de Luisaltino e o suicídio do pai ritualizam a passagem para um novo tempo, o da vida adulta. Miguilim enfrenta a tragédia da morte do pai com frieza, narrando-a de forma breve, sem descrição de sentimentos ou explicitação do estranhamento natural que todo o suicídio costuma provocar.

O motivo para o suicídio não aparece. Freud, em *Luto e melancolia* (1917), explica o mecanismo do suicídio como resultado de um complexo sistema de identificações e remanejamentos libidinais em que há retorno da carga de objeto sobre si mesmo: o ser passa a tratar-se como objeto, dirigindo a hostilidade – “que representa a reação primitiva do eu contra os objetos do mundo exterior” – a si mesmo. Podemos supor que a hostilidade de Bernardo a Nhãnina tenha se voltado contra ele: diante das traições da mulher, não sustentou mais a dor de viver. Entretanto, estamos no campo da suposição, pois não há nenhum indício que justifique tal hipótese. O que importa salientar é o fato de Miguilim ter se referido à morte do pai de maneira tão breve, reforçando a fragilidade dos laços afetivos entre eles, e lembrar que Bernardo é a única personagem de Guimarães Rosa que comete suicídio.

A morte do pai parece ter sido antecipada pelo menino quando, ritualisticamente, o “mata” negando-se a lhe pedir a bênção. O suicídio do pai concretiza a crise de poder e a ordem só é restabelecida quando tio Terêz passa a ocupar seu lugar.

Muito significativa é a fala de Miguilim ao saber que o pai matara Luisaltino: “não me mata, não me mata!”, diz, colocando-se na posição do “amante da mãe”, análoga a de Luisaltino, e reiterando uma vez mais o conflito edípico que perpassa toda a narrativa. Além disso, como vimos, o processo de constituição do sujeito se manifesta textualmente com a reiteração da imagem da morte, com perdas inúmeras vezes repetidas, ao mesmo tempo em que revela o modo pelo qual essas vivências terríveis podem ser integradas.

No mundo adulto, o menino parece carecer de capacidade de criação, pois a partir daqui não consegue mais criar estórias. Podemos concordar com Freud de *Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa* (1896) ou ainda de *Escritores criativos e devaneios* (1908) e afirmar que o silêncio temporário de Miguilim se justifica: “a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil”

(Freud, 1908). Miguilim deixou de ser criança, mas ainda não era adulto – ponto de espera, ponto de suspensão.

3.3 A miopia: percursos de um olhar

O que contemplamos, somos; o que somos, contemplamos.

João de Ruysbroeck (apud Nasio, 2007a)

Acompanhando o olhar de Miguilim, aspecto tantas vezes estudado pela crítica, não podemos deixar de ressaltar alguns movimentos do seu crescer.

Nós, leitores, quando ainda não sabíamos de sua miopia, víamos pela voz do narrador, sob a perspectiva da criança, um mundo próximo: pequenos detalhes como o movimento das formigas, caramujos, vagalumes, joaninhas, penas de pássaro. Depois da surpresa de descobrirmos sua miopia, somos levados a revisitar o texto e a redesenhar as possíveis pistas deixadas pelo narrador ao longo da narrativa. Repete-se aqui o movimento de velar/desvelar tão próprio das “brincadeiras” desse autor: se durante a leitura tínhamos a ilusão “de vermos melhor” pelos olhos do menino, agora nos damos conta de algo que “não vimos”, mas estava lá.

Revisitemos as pistas da miopia ao longo da texto: ela está presente na cena inicial, quando relata suas primeiras memórias (“Miguilim não podia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos”); durante o período em que sente que vai morrer (“Mas, agora, de repente achava que, se sozinho, então – por certo encoberto modo aí era que ele era mais sabido de todos, mais enxergado e medido”); quando brinca com os irmãos (“A gente tinha de derrubar, acertando com uma ferradura velha, de distância. Mas Miguilim não dava para jogar direito, nunca que acertava de derribar [...]”, “Miguilim não enxergava bem o toco, de certo porque estava com o bilhete no bolso, constante que em Tio Terêz não queria pensar”); quando brinca com Dito, já com o bilhete de Terêz na algibeira (“Miguilim queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava”); na cena em que ajuda o pai (“E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: – ‘Pitosga...’”); quando avista um tropeiro (“Um tropeiro vinha viajado, sozinho, esbarrava no meio do campo, por pousar. Aí, ele enxergava, sentado no barranco, homenzinho velho,

barbim em queixo, peludo, barrigudo, mais tinha um chapéu-de-couro grande na cabeça, homem esse assoviava”).

Enfim, ao percebermos nossa “cegueira” como leitores, podemos buscar o significante “miopia”. Trata-se de uma falha na captura da imagem, que ocorre antes da retina; desse modo, o míope enxerga bem o que está perto. É uma patologia que pode ser herdada. Embora a palavra seja entendida como “defeito” ou “distorção” por suas acepções – o míope é aquele que não pode ver e as expressões “espírito míope” e “concepção míope” indicam “falta de perspicácia” –, o seu significado, na narrativa, adquire conotação quase inversa: a miopia faz ver. Em diferentes momentos, nós leitores nos deparamos com as dificuldades de Miguilim para ver as coisas ao seu redor. No entanto, o mundo miúdo e encantado da natureza que circunda o Mutúm assume proporções poéticas justamente a partir do olhar míope da criança e será essa capacidade de só enxergar bem “o que está perto” que dará a Miguilim condições de perceber as crises familiares e suas causas. Nesta perspectiva, pode-se até dizer que é a miopia que permite a Miguilim perceber sensivelmente os acontecimentos a seu redor antes de todos – por exemplo, a possível infidelidade da mãe.

É também o olhar míope que permite aproximar imagens carregadas de lirismo:

(...) O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o mais menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (p. 32).

Se esse olhar é um olhar nebuloso... estávamos vendo poesia. Até a chegada do doutor, nós, leitores, também éramos, sem nos dar conta, míopes como Miguilim, porque caminhávamos pelos olhos do narrador.

O olhar encantador do menino mostra o jogo de espelhos pelo qual a natureza ecoa os acontecimentos dos homens – a melancolia da mãe por viver no Mutúm, a chuva constante, as desavenças entre pai e tio, a tempestade, a ameaça de chuva quando Miguilim está de castigo, o alvoroço dos cachorros com a aproximação de tio Terêz, a nova ameaça de chuva quando Miguilim ouve Vó Izidra conversando com ele. Nos momentos de angústia, os sons da natureza são sentidos e ampliados. Animais selvagens estão sempre por perto e ameaçam: são

serpentes, como a cobra urutu, touros, como Rio-negro, onças, antas e tamanduás, “representando” nosso lado inconsciente, desordenado e carregado de forças instituais – “Sem os cachorros, como é que a gente ia conseguir viver aqui?”. (Nos poucos momentos de harmonia, a paisagem também reflete e compõe a cena: “Ah o pai não ralhava – ele tinha demudado, de repente, soável risonho; mesmo tudo ali no instante, às asas: o ar, essas pessoas, as coisas – leve, leve, tudo demudava simples, sem desordem.”)

Além dos pormenores da natureza, o olhar de Miguilim traz também medo e angústia, causados não precisamente por sua falta de visão, mas por ver tão bem as vicissitudes do mundo dos adultos. A obscuridade e desfocalização do olhar de Miguilim é uma metáfora dos olhos do homem diante do real: o Real do qual nos fala Lacan e ao qual temos pouco acesso.

O Real lhe é inacessível, o Imaginário estava recalcado pela dor. Restava-lhe o Simbólico.

3.3.1 A entrada no mundo do trabalho e o novo olhar: perda e reparação

Broncas almas de sertanejos, inseparavelmente ligadas à natureza ambiente, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, crendices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora. São almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e o milagre. O escritor enfrenta-as em geral num momento de crise, quando, acuadas pelo amor, pela doença ou pela morte, procuram desesperadamente tomar consciência de si mesmas e buscam o sentido de sua vida.

Paulo Rónai (2001)

Somente quando Miguilim vai trabalhar com o pai é que sua miopia se escancara: “E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse”. Nesse momento, o significante vermelho reaparece, já que Miguilim carrega um besourinho “pingadinho de vermelho” no bolso, que, metonimicamente, retoma o jardim alegre de suas memórias; evocando “as frutinhas vermelhas de cheiro respingado – aquilo! – ah, então nunca ia poder ter um lugar assim, permanecia só aquele fulgorzinho na memória (...)”. Em seguida, surge a imagem do trabalho com a enxada e a questão da dor, que prepara o momento em que o corpo de Miguilim aparece com uma “barriguinha toda sarapintada de vermelhos”; é o retorno do vermelho, novamente remetendo à doença e à morte. O jogo entre a vida e a morte presente

nas memórias do passado se reatualiza: a doença pode sugerir a morte da infância; a chegada do médico, com seu “claro da roupa”, a luz e a alegria de outro olhar.

Especialmente quanto ao olhar e aos processos identificatórios, fundamentais para a configuração do sujeito, sabemos das dificuldades de Miguilim. Na constituição da Lei, ou seja, de onde emana o supereu, temos: o irmão, que tudo vê e tudo sabe; o pai, com quem rivaliza, que o vê como um incapaz e frágil, manda-o para o trabalho e impõe a Lei; a mãe, que o percebe como um menino sensível demais; e Mãitina, que o põe em contato com forças misteriosas, ao lado das forças mais inconscientes. Graças a essas figuras, Miguilim cria para si um *eu* imaginário: aquele que desconhece e que tem medo.

Lá ia Miguilim, retardoso; tinha medo de cobra. Medo de morrer, tinha; mesmo a vida sendo triste. Só que não recebia mais medo das pessoas. Tudo era bobagem, o que acontecia e o que não acontecia, assim como o Dito tinha morrido, tudo de repente se acabava em nada. Remancheava. E ele mesmo achava que não gostava mais de ninguém, estirava uma raiva quieta de todos. Do Pai, principal. Mas não era o Pai quem mais primeiro tinha ódio dele Miguilim? Era só avistar Miguilim, e ele já bramava: – “Mão te tenha, cachorrinho! Enxerido... Carapuçado...” (p. 87).

Atordado e repleto de dor, ele tenta situar-se. Não terá a relativa ausência de uma figura masculina importante – as figuras masculinas são frágeis diante das femininas – contribuído para determinar a forma como ele vê aumentada a sua sensação de fragilidade frente aos poderes “divinos”? Não terá essa carência contribuído para ter autoestima tão baixa frente à imagem do irmão menor?

Alguma identificação parece ocorrer quando o menino conhece o Dr. José Lourenço. Míope como ele, é o único homem a quem pede benção. E é com os olhos desse “outro pai” que se despede da família. Os óculos do doutor da cidade, que corrigem interinamente o erro de visão de Miguilim, corrigem também a visão “distorcida” em relação ao lugar e a sua família e concedem-lhe um apaziguamento da angústia.

Mas, então, de repente, Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia (p. 108).

Ao decidir se sairia ou não do Mutúm, Miguilim apóia-se uma vez mais no conselho da mãe: “– Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar”. E pergunta: “– Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!”. A resposta que obtém é misto de palavra e gesto: “– Miguilim, me abraça, meu filhinho, que eu te tenho tanto amor...”. Vemos, aqui, nos significantes “Mãe, mas..., então...?”, como bem apontou Wisnik (1996, p. 209), “o apelo, o desamparo, a cobrança da promessa de uma continuidade do sentido, já perdida, a despedida acusando o golpe de um mundo que finda, e um puro não-verbalizável que se pode chamar de amor (a mãe chamará explicitamente amor, sabendo que um não verbalizável – “me abraça, meu filhinho” – tenta cobrir a enorme falta)”.

Nesse momento, o papagaio Papaco-o-Paco sobrecantava – “Mestre Domingos, que vem fazer aqui? Vim buscar meia-pataca, p’ra beber meu parati...” –, iluminando a cena como se fosse um início de uma nova fase. A mesma cantiga reaparece como prefácio em *Cara-de-bronze*,³⁵ com pequena variação, e seu sentido é explicado por Rosa a seu tradutor italiano³⁶.

A cena final é significativa. Agora que Miguilim parte, Terêz assume o posto de pai na família. Na despedida, ao ver tio Terêz ao lado da mãe, Miguilim diz: “o senhor parece com Pai...”. Novamente aqui, o significante aparece em letras maiúsculas e remete a um possível reconhecimento: o tio agora ocupa o lugar do pai, o tio tem aparência com o pai e toma-lhe a função.

Com o suicídio de Bernardo e a partida de Miguilim, os contornos da família se desfazem. Há aqui a desestabilização do discurso instituído (a “Lei”, que regia as relações entre os membros da família, tem sua legitimidade questionada), permitindo emergir uma visão “deslocada”, uma nova voz à margem da tradição, que dinamiza o espaço e o discurso:

³⁵ Em *Cara-de-Bronze*: “– Mestre Domingos / Que vem fazer aqui? (bis) / – Vim buscar meia-pataca / Pra tomar meu parati...” (cantiga. Alvissaras de alforria).

³⁶ “‘Alvissaras de alforria’ (o que é, exatamente?). Literalmente: *Alvissaras* = (prêmio que se dá a quem anuncia) boa nova, notícia boa. Alforria = libertação (de escravo). (NOTA: – Como V. já notou decerto: a sextilha se refere à POESIA)” (Rosa, 1981, p. 64).

além da morte de Dito e Bernardo, vó Izidra sai do Mutúm desgostosa com os rumos da família. Tomé, Drelina e Chica também saem, como veremos em *A estória de Lélío e Lina*. Semelhante ao início, a narrativa termina como em um conto de fadas: depois de superados os obstáculos, o herói é premiado com uma viagem³⁷.

A adolescência de Miguilim termina quando ele é capaz de escolher a viagem, atitude reveladora de autonomia. Miguilim agora tem a possibilidade de viver o mito do herói, o desafio. O momento tem correspondência com um processo interno de elaboração e resolução do conflito edípico. Os óculos, ao mesmo tempo que remetem ao “ver mais nítido”, também concretizam a perda do olhar infantil. Sua visão nunca mais será a mesma, ainda que agora já possa dizer por conta própria que “o Mutúm era bonito”. Nas palavras de Passos (2002):

Miguilim partirá com um doutor de fora que diagnostica sua ‘vista curta’, empresta-lhe óculos, esclarecendo-lhe a dificuldade de percepção dos contornos espaciais. A mediação especular do estrangeiro lhe permite, enfim, descobrir a beleza da região. Logo, as viagens maiores marcam o destino do personagem; a primeira (conduzida por Tio Terêz e ligada ao sagrado, pois determinada pela crisma) gera lembranças e reforça o enigma que o persegue: o conhecimento do belo como contraposição aos castigos paternos e enfrentamento da morte do irmão predileto; a segunda aponta a ruptura da névoa visual, reiterando-se a metáfora do olhar; a apreensão do outro (seres e lugar) constitui como que um rito necessário à passagem do meio rural para o urbano onde novo ciclo principia: o contato com as letras, em outro universo cultural” (p. 81).

Entre a viagem do início da narrativa, com tio Terêz, e a última, com o doutor, acompanhamos o processo do olhar do espelho descrito por Lacan no caminho das identificações imaginárias do menino. Num primeiro momento, o desejo de ser objeto de amor da mãe, a desarmonia e a percepção dos cacos no espelho; noutro, a percepção da falta, desenhada pelas perdas e redesenhada pelas lembranças e estórias; por fim, a perspectiva de uma nova imagem, marcada pelos óculos e pela viagem e a busca de um olhar próprio.

³⁷ Benedito Nunes reforça a importância dessa viagem: “Os espaços que se entreabrem, na obra de Guimarães Rosa, são modalidades de travessia humana. *Sertão e existência* fundem-se na figura da viagem, sempre recomçada – viagem que forma, deforma e transforma e que, submetendo as coisas à lei do tempo e da casualidade, tudo repõe afinal nos seus justos lugares (...) (Nunes, 1976, p. 158).

Miguilim, ao contrário da mãe, poderá ver para além do morro. A busca de uma imagem que lhe devolva a completude de si é narrada pela travessia das perdas e pela busca de uma palavra que seja sua. O Mutúm era, para Miguilim, bonito. O que antes parecia impenetrável, como os morros do Mutúm, cede.

O sentido geral da narrativa é interpretado de diversas maneiras. Para alguns críticos, a chegada do doutor, por exemplo, sugere a chegada da modernidade, em contraponto com o mundo rudimentar e patriarcal do Mutúm. Para outros, como Novis (1989, p. 26), trata-se de um processo de aprendizagem que se dá por meio da transformação das personagens de “um estado de carência para um estado de plenitude, ou de ‘completamento’, depois da vivência de provações”. Para Heloísa Vilhena de Araújo (1992), *Campo geral* pode ser lido como um conto sobre o aprendizado da alegria. Para esta pesquisa, *Campo geral* é também o movimento de tentativa de superação dos conflitos psíquicos de um menino que quer ter um olhar “próprio” e saber-se *sujeito*.

3.4 Miguilim e Miguel: *Buriti*

A inconsciência do caminho não prejudica a travessia.

Alfredo Bosi (2003)

Tudo, para mim, é viagem de volta.

Guimarães Rosa (1967b)

Uma característica peculiar da personagem Miguilim é o fato de ele ser um dos poucos de *Corpo de baile* cujo crescimento podemos acompanhar. Embora Tomezinho, Drelina e Chica, irmãos de Miguilim, reapareçam em *A estória de Lélío e Lina* e Grivo reapareça, já adulto, em *Cara-de-bronze* (neste último, diz-se que Grivo era irmão natural do vaqueiro Tomé Cássio, o Tomezinho, irmão mais novo de Miguilim), Miguilim nos concede uma posição privilegiada: é o único que aparece nas fases da infância e da vida adulta.

Sabemos que a estrutura edipiana vivida na infância reflete-se como padrão ao longo de toda a vida. Para Freud, a estrutura de um relacionamento amoroso tem seu protótipo na infância. Não pretendemos aqui fazer análise da personagem adulta, mas não podemos deixar de notar alguns aspectos curiosos das suas ações, que à psicanálise não passariam despercebidos. Como Miguel lê o próprio passado que nós leitores tão bem conhecemos?

Miguel, agora na maturidade, deixa transparecer conflitos profundos em seu desenvolvimento egoico, marcas das intensas crises emocionais na infância que ficaram gravadas na memória. A maneira pela qual iniciará seu relacionamento com Maria da Glória, por exemplo, remete-nos aos modelos primordiais de relação com suas figuras identificatórias, ou, em outras palavras, a uma reedição de seus conflitos de raiz edipiana. “Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo da repetição”. Num primeiro momento, pensa em fugir: “Agora, sei, estou-me defendendo dela, o que procuro nesta conversa é um campo branco, alguma surdina” (Rosa, 2006a, p. 84).

Mas por que se “defender”? Talvez pudéssemos dizer que Miguel agora teme que tudo se repita, que novamente perca seus “objetos de amor”, como ocorrera com o irmão Dito e a cachorrinha. Poderíamos sugerir também, com Machado (2003), que Miguel poderia sentir-se ameaçado pelas associações que o nome “Maria da Glória” remete. Não foi o doutor que disse, textualmente, que “Ditinho estava “em glória”? Não foi Miguel quem disse que “Ali no sertão, atribuíam valor aos nomes, o nome se repassava do espírito e do destino da pessoa, por meio do nome produziam sortilégios.”?

Curiosa também a afirmação de Miguel: “Maria da Glória era a mulher que menos me lembrava minha mãe. Ela não me lembrava pessoa alguma”. Por que Miguel pensa, nesse momento, na mãe? Não é interessante pensarmos que Freud, em *A negativa* (1925), afirme que por trás de uma negação desse tipo há sempre um desejo de afirmação? A associação com a mãe apareceria aqui, pelo avesso, e reitera-se na frase abaixo:

Quando encontrei Maria da Glória, aqui, foi como se eu terminasse, de repente, uma grande saudade, que eu não sabia que sentia.

Eu disse: – No deserto da minha meninice, que era que eu sabia de você, Maria da Glória? (p. 696).

Nesse momento, em que se confronta com uma “saudade desconhecida”, Miguel parece reviver “algo perdido” da primeira infância e que lhe causa angústia e dor. Seus tempos no Mutúm ainda estão ali. O que parecia mudo fala e a busca da alegria, matéria ensinada por Dito, aqui retorna:

Miguel operava ativo, vacinando. (...) Trabalhava atento, com afinco. Somente assim podia enfeixar suas forças no movimento pequeno do mundo.

Como se tivesse comprando, aos poucos, o direito a uma definitiva alegria, por vir (p. 648).

Como bem lembrou Roncari (2008, p. 150), quando o leitor constata que Miguel é o conhecido Miguilim de *Campo geral*, é levado a transferir a simpatia que sentiu pelo menino para o adulto homem-feito, que parece, inicialmente, ser o protagonista da estória. Mas tal promessa não se cumpre, porque, apesar de parecer atuar como mensageiro de Glorinha, o anjo salvador que a ajudará a encontrar o seu destino, Miguel só chegara ao Buriti Bom depois que tudo já tiver se passado. Será essa a marca de um novo começo?

Capítulo 4. Leituras de Manuelzão: o envelhecer

*Só quando se tem rio fundo, ou cava de buraco,
é que a gente por riba põe ponte...*

Guimarães Rosa (1965)

– “E a vida, seu Chico?” – “É isto, que se sabe: é consolo, é desgosto, é desgosto, é consolo – é da casca, é do miolo...” – Mas, hoje, o consolo é maior?” – “É assim como o senhor está dizendo...”

Guimarães Rosa (1964)

Uma estória de amor narra a festa de inauguração da Samarra – “nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais” –, construída por Manuelzão a pedido de sua mãe (dona Quilina, já falecida)¹. Ao longo da narrativa, constroem-se dois movimentos: o da organização e movimento da festa, e o das perspectivas e reflexões de Manuelzão, que sempre vivera “fazendo outros sertões, comboiando boiadas, produzindo retiros provisórios” (p. 116), e agora, aos sessenta anos, revê sua vida.

Não nos preocuparemos com a função das estórias especificamente, aspecto importante para o autor² mas já bastante trabalhado pela crítica, e sim com o modo pelo qual a personagem reflete sobre si mesma, a partir da palavra narrada, das imagens que emergem, das lembranças e desejos que se reavivam no processo de envelhecer e, em especial, das relações identificatórias que estabelece com outras personagens: a mãe, ausente, mas viva na memória do filho; o pai, também ausente e raramente mencionado; o filho Adelço, com quem passou a conviver só depois de adulto; e a nora, Leonísia, por quem nutre sentimentos ambivalentes. Além das figuras da família com as quais se identifica, as personagens Joana

¹ Em carta ao seu tradutor italiano, de 3 de janeiro de 1964, Guimarães Rosa (1981, p.82) explica a escolha do nome *Samarra*: “Você sabe, por exemplo, que a Sirga existe, mesmo; mas escolhi-a também pela beleza que achei no nome, pouco comumente usado (sirga = corda com que se puxa a embarcação, ao longo da margem). Já, na própria estória “Uma estória de Amor”, troquei-o pelo de SAMARRA, que ainda me pareceu mais sugestivo”. Em sentido dicionarizado, o termo *Samarra* [Do esp. *Zamarra*.] quer dizer: 1. Vestuário grosseiro e antigo de pele de ovelhas. 2. Pele de ovelha ou carneiro, ainda com a lã. 3. Batina leve e simples de padre ou sacristão. 4. *Deprec.* Padre, religioso (Ferreira, 1986).

² Em carta ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Rosa diz: ““Uma Estória de Amor” – : trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob a forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma ‘revelação’. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias” (Rosa, 1981, p. 58).

Xaviel, Velho Camilo, Federico Freyre, senhor de Vilamão e João Urugem também desempenharão importante papel na construção da subjetividade de Manuelzão. Observaremos o modo pelo qual o movimento entre a festa e as figuras identitárias ali presentes, de um lado, e as reflexões de Manuelzão, responsáveis pela organização da narrativa, de outro, serão estruturantes da sua subjetividade. Como o Imaginário conseguirá sobrepujar-se à sua difícil realidade, tão carente de referenciais identificatórios estáveis?

Embora Freud não tenha se dedicado especificamente ao tema da velhice – há apenas concepções esparsas em seus trabalhos³ –, o tema da morte é presença marcante em seus estudos: nos desejos parricidas do Édipo, no assassinato do pai da horda, nos estudos sobre o luto e a pulsão de morte, sem falar no complexo de castração, que colocaria o sujeito frente à sua incompletude, imperfeição e “finitude”. Desse modo, levantamos dois aspectos de sua teoria que podem lançar luz à leitura de Manuelzão: mostrar o fato de ser natural ao humano tentar elaborar, simbolicamente, o caráter inexorável e irreduzível de seu fim; e apontar algo específico no desenvolvimento psíquico daquele que envelhece, muito semelhante aos processos que ocorrem na infância e que são atravessados por todo ser humano: no caso da criança, é a vivência de etapas do desenvolvimento (o narcisismo, o estágio do espelho e o complexo de Édipo); na velhice, é a reedição dos modelos vividos na fase infantil, atualizados frente às novas vivências e às alterações do corpo (Kamkhagi, 2008). Nessa fase, a constatação da decadência física e a possível consciência de que o fim se aproxima trazem, como veremos em *Manuelzão*, a necessidade de ressignificar sua história pessoal e se configuram, portanto, como uma nova etapa de amadurecimento psíquico, em que novos recursos do pensar podem ser adquiridos. O difícil enfrentamento da castração, por exemplo, que na novela é concretizada na constatação do envelhecimento corporal e da proximidade de um “fim de vida”, talvez seja estruturalmente comparável à vivência da trama edípica por Miguilim. Desse modo, em outra roupagem, retornam em *Manuelzão* as reflexões e angústias de teor semelhante às do menino: O que deseja a personagem? Qual o sentido de sua vida?

*

³ Os termos “envelhecimento” e “velhice” são mencionados em: *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess* (1892-1899); *Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “neurose de angústia”* (1895[1894]); no capítulo III de *A interpretação dos sonhos* (1900); *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910); *Sobre a transitoriedade* (1916[1915]); *Além do princípio do prazer* (1921) e *O futuro de uma ilusão* (1927).

Uma estória de amor só recentemente tem merecido atenção dos críticos⁴: dos estudos sobre essa novela, destacam-se os de Sandra Guardini Vasconcelos (*Puras misturas/estórias em Guimarães Rosa*, 1997) e Deise Dantas Lima (*Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*, 2001). Do primeiro, depreendemos análises do papel das narrativas orais; do segundo, aspectos societários do homem sertanejo, marcado pela pobreza e pela necessidade de deslocamento, numa perspectiva que vê o homem como fruto das vicissitudes do meio. Há ainda o estudo de Marli Fantini em *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens* (2003), que aponta, especialmente nos últimos capítulos, as mesclas entre a “história” e a “estória” engendradas pelo autor na obra em estudo; e o trabalho de Tieko Miyazaki, *Nas veredas: uma estória de amor* (1996), cuja abordagem é a que mais se aproxima da que pretendemos. Nessa obra, a autora mostra o profundo dilaceramento psíquico da personagem que se conscientiza simultaneamente da sua condição e da impossibilidade de escapar ao círculo que determina suas ações no mundo. Para a autora, Manuelzão vive a problemática do indivíduo desenraizado e excluído, tanto no plano econômico quanto no simbólico, não podendo comandar suas ações e não contando com o reconhecimento dos outros – daí a relação sofrida com a própria imagem.⁵

Questões sobre a configuração do sujeito não escaparam também ao crítico Alfredo Bosi (*Céu, inferno*, 2003, p. 37), que descreve com agudeza um modo de estruturação psíquica do homem sertanejo:

O sertanejo crê no Destino, na sorte e no azar, e a sua crença é tanto mais sólida e justificada quanto menor é o seu raio de ação consciente sobre o que lhe há de suceder. Quando toda grande modificação vem de fora, o “dentro” não precisa desenvolver nenhuma razão de previsibilidade de longo alcance,

⁴ Segundo Vasconcelos (1997, p. 17), *Corpo de baile*, publicado alguns meses depois de *Grande sertão: veredas*, “parece ter ficado à sombra, ofuscado diante da monumentalidade do romance. Exceção a essa regra são os ensaios sobre *Buriti* e *O recado do morro*, bastante posteriores. Quanto a *Uma estória de amor*, apenas algumas linhas nos jornais, em meio a comentários de caráter geral”. Entre eles: citações de Euryalo Canabrava, “Compreensão de Guimarães Rosa” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de maio de 1956), Rosemar Pimentel, “Corpo de baile” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1956) e Paulo Rónai, em “Segredos de Guimarães Rosa” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1956; *O Estado de São Paulo*, mesma data)”.

⁵ Para estudos de *Corpo de baile* como um todo, elencamos ainda os trabalhos: “Fórmula e fábula” de Willi Bolle (1973), “A pedra brilhante” de Heloísa V. de Araújo (1996), “O amor em Guimarães Rosa” de Benedito Nunes (1976), entre outros.

nenhum projeto que amarre fins e meios, a não ser aqueles que cabem no dia-a-dia da sobrevivência.⁶

O lugar da “inconsciência” do sertanejo também não passa despercebida aos críticos Walnice Galvão e Willi Bolle. A primeira, em seu estudo sobre *Grande sertão: veredas*, aponta:

O romance mostra como a condição do sertanejo pobre é radicalmente ambígua, como sua dispensabilidade redonda em dependência, sua liberdade em submissão; isto se passa, todavia, fora de sua consciência (Galvão, 1972, p. 12).

Para Bolle,

A visão que esses personagens tem de sua condição, de sua relação com o meio social, de seus conflitos, apreende os sintomas de uma sociedade desequilibrada, mas não chega nem a conhecê-los em sua extensão nem a vislumbrar suas causa (Bolle, 1973, p. 141).

A intenção deste breve levantamento da crítica sobre *Uma estória de amor* é localizar o ponto a partir do qual falaremos: embora seja pertinente um enfoque crítico nas contradições histórico-sociais da fragilidade de um sertanejo como Manuelzão, neste estudo observaremos os seus pontos de referência, a saber, a presença do Outro – suas figuras identitárias –, marcada pelas palavras com as quais estrutura seu pensar. A identificação primordial de Manuelzão parece ser a figura materna, para quem ele constrói a capela. No entanto, visto que a função paterna é fundante para a configuração do sujeito (Lacan, 1998), qual seria a importância desta na narrativa? Como ela se deixa entrever? Em sua vida de homem pobre, tomada pelo enfrentamento da miséria, Manuelzão não tivera muitas oportunidades de imergir no mundo da subjetividade e da fantasia, confirmando de modo ímpar as primorosas palavras do crítico Alfredo Bosi expostas acima. Excluída a possibilidade

⁶ Vemos tal percepção na cantiga de um dos músicos que estava na festa: “Nem não sei o que eu canto/ no meio de tanta gente, / eu trouxe muita vergonha / minha cara é muito quente... / É deveras, companheiros, / sertanejo do sertão / eu vinha nessa boiada / não sabia da função...” (p. 171).

de simbolização – seja por relegar passagens de sua vida individual ao esquecimento, seja pelos efeitos do lugar social que ocupa (a saber, um grupo cujos anseios não encontram meios de se expressar) – como o mal estar silenciado em Manuelzão se expressa? Quais atos podemos decifrar para compreender seu processo de amadurecimento? Ou seja, como se dá a estruturação psíquica dessa personagem que estabelece tão poucos relacionamentos com o Outro? Como a personagem se relaciona com sua família e, especialmente, com as matrizes parentais?

Paralelamente às questões identitárias, veremos ao longo do texto também o modo pelo qual as pulsões de vida e de morte transparecem e configuram não só o sujeito, mas o movimento mesmo da trama da novela: o jogo entre o prazer de desfrutar a festa e viver “uma estória de amor”, de um lado, e a lei do trabalho e da moral de outro.

4.1 Origens: o núcleo familiar, o espaço e o tempo

O núcleo familiar de Manuelzão é restrito: o protagonista, capataz do fazendeiro Federico Freyre, é apresentado como um ser migrante que, como tal, sente-se estranho, exilado, onde quer que vá⁷. “Pois ele até ali usara um viver sem peque nem pouso.” Até há pouco vivera só, conduzindo o gado, sem se fixar, ainda que “desde o começo Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o, vagamente. Só, solteirão, que ele era.” Há quatro anos vivia na Samarra, trabalhando numa “quase-fazenda”. Para viver com ele, trouxera a mãe, recentemente falecida e ali enterrada, e a família de seu filho Adelço, “natural, nascido de um curto caso”, agora já com 30 anos, casado com a Leonísia e pai de sete filhos.

Do pai, pouco sabemos: pela voz do narrador, trata-se de alguém que foi pobre, imerso no mundo do trabalho, resignado e de poucas palavras:

tinha sido roceiro, pobrezinho, no Mim, na Mata. (...) concordava de ser pobre, instruído nas resignações; ele trabalhava e se divertia olhando só para o chão, em noitinha sentava para fumar um cigarro, na porta da choupana, e cuspiam muito. Tinha medo até do Céu. Morreu (p. 129).

⁷ O sentimento de “estranheza” e a culpa pela presença de um erro aparece não só em Miguilim e Manuelzão, mas também em Riobaldo: “Feito meninos. Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro. Tudo receei. Eles não pensavam” (Rosa, 1965, p.271).

A imagem desse pai é discreta, mas decisiva: é a primeira figura que aparece quando Manuelzão fala da infância.

Além da citação acima, a figura do pai só é lembrada em outros dois momentos: quando Manuelzão deseja o *cavour* [sobretudo preto] do senhor de Vilamão, cena em que nos deteremos adiante, e quando fala de maneira desgostosa do filho Adelço:

Mas esse Adelço saíra triste ao avô, ao pai dele Manuelzão, que lavrava rude mas só de olhos no chão, debaixo do mando de outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza, privo de réstia de ambição de vontade. Desgosto... Como ter um remédio que curasse um erro, mudasse a natureza das pessoas? (p. 142).

Adelço, como o avô, é descrito como “criatura de guardadas palavras e olhares baixos”. E assemelha-se a ele também quanto a sua dedicação ao trabalho.

Às entre-vezes, semelhava ela tivesse pena do Adelço, quem sabe por ser trabalhador na tristeza. Todo moço, o Adelço condizia qualquer obrigação, na coragem acostuada (p. 134).

A mãe, mesmo falecida, se fará presença forte na vida de Manuelzão. É dela que nasce o desejo de construir a capela, na qual a celebração se inicia. Se o pai tinha “medo até do céu”, “trabalhava e se divertia olhando para o chão”, a mãe é apresentada como “senhora, enterrada lá no alto pegado à capelinha – mas a alma dela, seu entender de tudo, parava no céu”.

Não são mencionados irmãos nem outros parentes. Promitivo, rapaz de 18 anos e irmão de Leonísia, também vivia com a família e sempre acompanhava Manuelzão: “Alegre, para alegrar, mesmo pouco ajudando” (p. 164).

“IA HAVER A FESTA”⁸ é a frase que, grafada em caixa alta, inicia o conto. Assim como em *Miguilim*, a estória é narrada “num tempo sem tempo”, indeterminado, vago. O uso do futuro do pretérito reforça a ideia de algo que está “por vir” e não desempenha uma função referencial.⁹ A festa é contada por um narrador onisciente que, assim como em *Miguilim*, narra pelos olhos de Manuelzão¹⁰. De modo semelhante, o narrador também aproxima aqui o leitor dos olhos da personagem por meio do uso reiterado da expressão “a gente”: “Mesmo enquanto se festava, a gente carecia de sofrer”; “Mas a gente se afastava dali, os pastos mais de perto estavam cheios de reses”, “As estórias reluziam às vezes um simples bonito, principalmente as antigas, as já sabidas, das que a gente tem em saudades, até”.

O tempo da narrativa, além de impreciso, é marcado pelo “tempo subjetivo” da vivência interior de Manuelzão, expresso em reminiscências, pensamentos e desejos que emergem ao longo da festa. Do tempo cronológico, sabemos somente que entre a preparação, a festa e o seu fim passam-se três dias. Além disso, sabemos que a festa ocorria no mês de maio, mês das noivas e das flores, pois “agora em maio era quadra de se abrirem, o rosado e o branco, por toda beira de estrada” (p. 121). Maio tinha sido também o mês em que sentara pouso na Samarra: “Chegaram, em mês de maio, acharam, na barriga serrã, o sítio apropriado, e assentaram a sede” (p. 116). A mesma estação do ano é citada uma vez mais em justificativa para as aflições da personagem: “Aquele estado de noite de meio maio, agradável friazinha, e sufocava feito o ar antes de trovoadas, pêso pondo” (p. 188).

Assim como o tempo é vago, o espaço também se desenha pouco nítido, embora seja menos indeterminado que o Mutúm: “Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, um

⁸ Não cabe aqui explicitar os sentidos da festa. Vale apenas constatar que se trata de uma celebração que implica a interrupção da vida cotidiana (Huizinga, 2004), permitindo assim que o tempo subjetivo e o desejo afluam. A presença de uma “festa” é recorrente em outros escritos do autor, como em *A volta do marido pródigo* (2001b), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2001b), *A estória de Lélío e Lina* (2006), entre outros.

⁹ A imprecisão na maneira de delimitar o tempo da narrativa parece ser um recurso importante para o autor, em sua tentativa de libertar o homem “do peso da temporalidade”. Em entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, Guimarães Rosa diz: “Você, meu caro Lorenz, em sua crítica ao meu livro, escreveu uma frase que me causou mais alegria que tudo quanto já se disse a meu respeito. Conforme o sentido, dizia que em *Grande sertão* eu havia liberado a vida, o homem, *von der Last der Zeitlichkeit befreit* [Liberto do peso da temporalidade]. É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida” (Lorenz, 1983, p. 84).

¹⁰ Para análise minuciosa sobre a construção da figura do narrador, sugerimos a leitura de *Um tema em três tempos* de Tieko Y. Miyazaki (1996). Nesse texto, a autora mostra que é no jogo entre narrador em terceira pessoa e narração em discurso indireto livre de Manuelzão que nós, leitores, teremos a impressão dicotômica da existência de duas vozes: de um lado, vivemos com Manuelzão; de outro, o vemos vivendo.

currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo” (p. 111). Por ora, sabemos que tal indefinição, ainda que bem menos acentuada que em *Miguilim*, pode ter um papel: a retomada da estrutura do conto de fadas, repetida também no final da estória, conforme veremos.

Para a delimitação do espaço, chamam a atenção expressões como “*nem* fazenda”, “*só* reposto”, “pobre”, um “currais-de-gado”, sugerindo um lugar “desqualificado” para uma festa. Nas descrições que seguem, a construção das frases nos faz compartilhar do “pouco” poder daquela gente – para quem o espaço, mesmo insuficiente, era razoável para a comemoração:

Mas para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra (p. 111).

A expressão “Na samarra”, separada como está pela pontuação, sugere não só uma posição de destaque, mas também de isolamento e solidão. Mas o espaço, configurado como o espaço do “nem”, do “só” e do “pobre”, um “curral de gado”, será enriquecido graças ao trabalho da memória de Manuelzão¹¹.

¹¹ Para a crítica que se atém à discussão sobre os aspectos regionalistas da obra de Guimarães Rosa, a imprecisão do espaço pode suscitar outros apontamentos, como propõe Adolfo Casais Monteiro (1958, p.3): “Desde o momento que a localização se torna secundária, avultam valores gerais, e em vez de pitoresco passa a haver autenticidade humana, parece-me absurda a designação, se com ela se pretende dizer que o autor exprime o caráter de uma região, pois é sempre necessário que isso aconteça: os homens vivem “nalgum” lugar, “nalgum” meio; nenhum vive sem levar consigo essa casca, e pintar situações humanas “no ar” é de todo incompatível com a expressão romanesca [...]. Desde que o humano nos faz esquecer o pitoresco, não há mais que falar em regionalismo. É o que sucede com Guimarães Rosa”.

Embora já muito comentada pelos críticos, é preciso lembrar ainda que a composição do espaço da narrativa já estava prefigurada em muitos dos diários de viagem do autor. Segundo Leonel (1985, p. 51): “O enredo, as personagens, sua fala, seus costumes, o local e a época em que se dão os fatos narrados em ‘Uma estória de amor’ saíram de *A Boiada*. Em relação às demais novelas e sobretudo a ‘Buriti’, pode-se provar que as paisagens em determinadas quadras do ano, certos hábitos do sertanejo e dos animais já estavam registrados em *A Boiada* e na ‘Grande excursão a Minas’”.

O homem e o boi

Eu só queria era penetrar na alma de um bovino!

Guimarães Rosa (nas palavras do vaqueiro Mariano)

Nas anotações registradas pelo autor nas cadernetas de viagem pelo sertão de Minas Gerais (1952)¹², o que mais chama a atenção é que boa parte delas diz respeito a animais, em especial à figura do boi.¹³ E, aqui, é necessário, para melhor compreendermos o modo de pensar do protagonista, ressaltar a importância da pecuária para o sertão e os vínculos profundos que, nesse espaço, se estabelecem entre os homens e os animais. Segundo Galvão (1972, p. 33), “a percepção dos seres naturais é parte integrante da vida, como fonte de informação, como fruir de companhia, como garantia de sobrevivência.”¹⁴ Além disso, sabemos do interesse do autor em entender a complexa estrutura mental dos vaqueiros. Nesse sentido, o boi é o traço distintivo, principal via de acesso para adentrar na visão desses homens. É com este animal que se trava não só o trabalho diário, mas o enfrentamento das forças da natureza: a maior façanha para o homem sertanejo é enfrentar o “touro bravio, a fera, a potência selvagem e hostil” (Martins Costa, 2008, p. 322).

Talvez por isso, pela extrema “simbiose” homem/natureza, o espaço da festa desenha-se como o espaço do “curral do gado”. Não são poucos os momentos em que o narrador aproxima o comportamento dos convivas ao comportamento de uma boiada:

Gente sem desordem, capazes de muito tempo calados, mesmo não tinham visto para as surpresas. Apartavam-se em grupos. Mas se reconheciam, se

¹² Lidas pela pesquisadora quando em visita à exposição deste material realizada em 2007 no IEB, USP.

¹³ A importância da fauna para o homem sertanejo já foi bastante estudada por Antonio Candido em *O homem dos avessos* (2000) e por Walnice Nogueira Galvão em *As formas do falso* (1972).

¹⁴ Na labuta diária, o vaqueiro adquire a capacidade de ler o comportamento dos bois. O modo mais evidente de se observar o diálogo entre eles é através do aboio, que, segundo Rosa (2001a, p.174), é um “vibrado, ondeado, lenga-longo bubúlcito, entremeando-se de repentinos chamados de garganta, que falam ao bovino como interjeição direta, ou espiralando em falsete, com plangência mourisca, melismas recorrentes e sentido totêmico de invocação”. Se vaqueiro e bois não estiverem sintonizados, explica o autor, corre-se o risco da boiada empacar extenuada ou de haver um “estouro de boiada”, um desabalo. Além disso, o contato corpo a corpo do homem com o animal cria uma imagem fusionada: cavalo e cavaleiro podem mostrar-se “um”, marca de completa identidade: “De um só couro são as rédeas, os homens, as bardas, as roupas e os animais – como num epigrama” (Rosa, 2001a, p.177).

aceitando sem estranhice, feito diversos gados, quando encurralados de repente juntos (p. 123).

O povo trançando, feito gado em pastos novos (p. 162).

Ou, ainda, quando se refere às mulheres para o “consumo do corpo”: “eram gado sem marca” (p. 145).

Não cabe desenvolver aqui toda a simbologia desse animal na estruturação psíquica do homem sertanejo, mas é importante notar que, para Manuelzão, o simples cheiro do boi comece a “corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado” (p. 111), ou seja, amansa e torna suave o ato de respirar, de viver. Fiquemos atentos também ao fato de que serão as histórias de bois, contadas por Joana Xavier e Camilo, que funcionarão como pontes importantes na elaboração do sentido da vida para Manuelzão. O embate homens/bois figurativiza um dos pilares da problemática humana estudada pela psicanálise: na eterna luta do homem “contra” seus impulsos, o boi poderia representar o que há de inato, instintivo no humano¹⁵.

4.2 A casa e a capela: inscrição do nome

*Mas ali no sertão, atribuíam valor aos nomes,
o nome se repassava do espírito e do destino
das pessoas, por meio do nome se produziam
sortilégios.*

Guimarães Rosa (2006a)

De um tempo e um espaço indeterminados, passamos, no segundo parágrafo, à descrição do local onde fora construída a capela, um “templozinho, nem mais que uma guarita”, que servia de proteção à Casa, “a dois quilômetros” dali, que se situava numa “altura esplã, de donde a vista se produzia”. Num espaço amplo, a capela está totalmente integrada à paisagem: “parecia saída de um gear”, “lamuzada de sol” e dali emanava “um silêncio espalhável” no espaço.

¹⁵ Curiosa a fala do boi Canindé, no conto *Conversa de bois* (Rosa, 2001b), em que sintetiza a relação boi/homem ao atrelar a atividade de pensamento à domesticação dos impulsos: “Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!...” (p.333).

Da casa, sabemos que fora construída também no alto, “na barriga serrã”, acima do “Córrego das Pedras”, onde Chico Carreiro pegava água todas as manhãs. Ligando a Casa ao córrego havia o riachinho. Quanto à sua organização interior, a narrativa aponta dois aposentos principais: a sala, onde se dá a leitura da carta de Frederico Feyre e onde almoçam os homens “mais importantes” da região, e a cozinha, onde estão as mulheres que contam estórias.

Como as compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, às vezes chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou cor-de-rosa, que galopavam e rodopiavam em seus belos cavalos – as estórias cantadas, na cozinha, antes de se ir dormir, por uma mulher (p. 184).

A relevância de tal distribuição será importante quando percebermos que a cozinha também é um aposento que diz respeito à mãe e à nora Leonísia. Por ora, vale salientar que os únicos homens que aparecem ouvindo as estórias das mulheres são Manuelzão e Camilo, que ouvem, mas não penetram na cozinha. Manuelzão “ouvia-as, já deitado, aqui, atrás de parede, quase encostado na cozinha” e Camilo “não entrava para a cozinha, tivesse ou não vontade, decerto tinha, não entrava era porque falhava ao jeito, se vexava sendo de amor”.

Da capela, pelo olhar no narrador, temos uma visão do amplo, do “vasto”, que “sobrelevava a capelinha”, e em seguida penetramos o seu interior. Manuelzão está montado num cavalo, vê tudo “de cima”, “do alto”, posição que sugere posição de mando, de superioridade¹⁶.

Ao adentrarmos a capela, a imagem da santa se faz presente, “sem tamanho e desjeitada”, “uma Nossa Senhora feia”, e não podemos deixar de perguntar: Por que a descrição de uma imagem tão fragilizada? O que o olhar de Manuelzão vê?

A santa é Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, um dos títulos conferidos a Maria, mãe de Jesus. Diante de tantos nomes da Virgem Maria, por que o autor, tão cioso na escolha dos

¹⁶ O estudo de Galvão (1972, p.32) sobre o sertanejo, ajuda-nos a vislumbrar os sentimentos de Manuelzão em cima do cavalo: “As lides da pecuária extensiva, tal como foi e é praticada no sertão, desobrigam o trabalhador da labuta no cabo da enxada, de sol a sol, cotidianamente. De um lado, a perambulação que ela implica dá, no mínimo, um simulacro físico da liberdade; de outro, e não menos importante, é um ofício em que se *anda a cavalo*, e isto, por si só, é sinal de posição desde a Ibéria”.

nomes de suas personagens, teria escolhido justamente este? Não sabemos; não deixa de ser curioso, porém, tratar-se de uma “mãe”. A escolha do nome “Socorro” não evocaria talvez alguém sem referências ou que se acredita sem elas?

A imagem mais famosa dessa santa é o ícone em estilo bizantino que a traz segurando no colo o menino Jesus. A criança está assustada e de seu pé cai uma das sandálias. Na parte superior da imagem voam os arcanjos Gabriel e Miguel: um carrega uma cruz, outro uma lança e uma cana com uma esponja ensopada de vinagre na ponta. A figura de Miguel e a presença do pé chamam a atenção e não terá sido à-toa que tantos signos importantes de *Miguilim* ecoem nesta novela.

Retomemos: sabemos que Manuelzão sentou morada naquela “terra asselvajada”: “era a primeira ocasião em que se via sediado em algum lugar, fazendo de meio-dono”. A Casa, em maiúscula, pode também ser um índice da sua interioridade: “ali formava seu conchego firme sertanejo”. Não é uma casa qualquer; para ele, que até então levava uma vida errante, é uma referência.

Manuelzão manifesta então o desejo de inscrever o seu nome na placa da capela, debaixo do nome da santa. Seu desejo de “inscrever seu nome” no espaço da Samarra parece ser o de fazer-se “ver”.

“Manuel Jesus Rodrigues” — MANUELZÃO J. ROIZ —: gostaria pudesse ter escrito também, debaixo do título da Santa, naquelas bonitas letras azuis, com o resto da tinta que, não por pequeno preço, da Pirapora mandara vir. Queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquele lugar da Samarra se fundava (p. 111).

A inscrição de seu nome não se efetivará, conforme veremos, pois apesar da missa e da festa, Manuel ali não sentará “morada”. O “nome que não cabe” na placa “pequena” é mais uma figuração da marginalidade da personagem, que se sente “estranho” e “fora” do grupo local. Como sujeito a ser visto e reconhecido, seu nome ali não cabe!

Para que o desejo de “inscrever um nome” se confirme, é preciso “ser dono”, ter dinheiro, “ser visto”, como observamos em trecho posterior, quando seu nome completo novamente é citado na leitura pública da carta enviada por Federico Freyre:

Aquilo eram proezas para com respeito se dizer: o valer dele, Manuelzão; a Samarra, lugar de bases; Federico Freyre — o poder do dinheiro moderno!

Todos, exaltados, falassem: – **Este é o Manuel Manuelzão J. Jesus Roiz Rodrigues!**... Mais falassem. Um pouco, esse respeito, se falou (p. 169).¹⁷

Se, na primeira menção ao nome completo da personagem, observamos, dispostos em sequência, a repetição de dois modos diferentes de grafá-lo (o primeiro, registro da forma escrita do nome, assinado em “letra de máquina”; o segundo, registro da forma oral em “letra de forma”), agora percebemos a entrada de uma segunda voz, marcada pelo uso das aspas, mesclando, em negrito, os dois registros: o universo da oralidade e da escrita, do homem letrado e do sertanejo. Tal duplicidade parece reforçar a necessidade de Manuelzão de conquistar um nome para si, mas, para que isso se dê, faz-se necessário também o diálogo e o reconhecimento do outro¹⁸. Nesse sentido, a cena da leitura da carta enviada por Federico Freyre chama a atenção: como já dissemos, a leitura é feita na sala, onde homens “de importância” estão presentes, e faz um simulacro do desejo de Manuelzão inscrever seu nome na capela: se não há espaço na placa, a leitura oral da letra reivindica a confirmação do seu lugar.

Leu. Esse Joaquim Leal era um bom amigo, de pessoa. Leu correto, os pontos das palavras, mas menos leu: porque faltou dar na voz o rompanete fraseado — o ser do sido, a fiúza de Federico Freyre, alta amizade, esclarecendo o acato a ele, Manuelzão, fazedor da Samarra, lugar de gado

¹⁷ Para Machado (2003, p.171), o nome de Manuelzão tem várias camadas: “por um lado, é a soma da *mão* (que comanda), *Noé* (que inicia) e *-zão* (que é grande). Por outro lado, é Manuel Jesus Rodrigues ou Roíz. *Manuel* diz em hebraico que *Deus está conosco* e anuncia o Messias, *Jesus*. A encarnação cristã é reiterada ainda pelo sobrenome *Rodrigues*, descendente de *Rodrigo*, ou *Ruiz*, descendente de *Ruy*, respectivamente Nome e apelido do Cid, o grande herói cristão na expulsão dos árabes muçulmanos da península ibérica, o grande Nome da luta medieval contra os infiéis e o Islã”.

Conforme verbete, vemos também: “Manuel é a forma aferética de Emanuel e, popularmente, atribuído a Jesus Cristo, reduplica-se no segundo prenome (Jesus), estendendo-se para o sobrenome Roiz (forma proclítica de Rodrigues/Rodrigo = glória)” (Nascentes, 1952).

No próprio texto de Rosa (p. 116) temos reiterado o sentido de “mão grande”: “Na Samarra, aliás, Manuelzão conduziu o início de tudo, havia quatro anos, desde quando Federico Freyre gostou do rincão e ali adquiriu seus mil e mil alqueires de terra asselvajada. — ‘Te entrego, Manuelzão, isto te deixo em mão, por desbravar!’ E enviou o gado. Manuelzão: sua mão grande. Sua porfia.”

¹⁸ Curiosa também a duplicidade com que descreve o nome da santa grafado na placa da capela — inicialmente, eram “bonitas letras azuis”, depois, “desastradas letras”. O que tais “misturas” poderiam apontar?

com todo funcionar, e que tudo se agradecia era a ele mesmo, só a ele, Manuelzão... – faltou o em-tom encarecido (p. 169).

Entretanto, a qualidade duvidosa da leitura oral empreendida por Joaquim Leal e o conteúdo da carta não “exaltam” o nome e as qualidades de Manuelzão. Ao contrário, reinscreve, no espaço da festa, a importância do trabalho: “aumentava na gente o dever de dobrar os esforços”. Aos poucos, Manuelzão começa a perceber o engodo: seu nome não é seu, o desejo de ser “reconhecido” não se cumpre, pois a figura que vale é a do rico proprietário, a dos “hóspedes principais”: “O Nhão, seo Filipinho, Joãozim da Venda do Pôrto, Compadre Lindorífico, Joaquim Leal, o Nicanor, falavam com louvores a respeito de Federico Freyre”.

Assim, Manuelzão vai se dando conta do caráter ilusório da “inscrição do nome” que a festa simbolizava: para tê-lo, “carecia de estreitar os desejos, continuar seus caminhos” e ele percebe que “chegava uma hora, tudo se queria, mas quase tudo, por metades, a gente se afastava”. Tal evidência será gradativa e não demorará até que Manuelzão procure novos caminhos na sua busca de sentido para a vida.

4.3 A imagem de si, a constatação da falta e o desejo da mãe

quem mói no asp'ro, não fantasêia

Guimarães Rosa (1965)

Embora haja o desejo de “inscrever seu nome” no lugar, a força que o move é a ânsia de concretizar o desejo da mãe: “Manuelzão queria uma festa forte, a primeira missa. [...] O principal da ideia da capelinha então tinha sido de sua mãe. Mas ele cumprira. E ele inventara a festa, depois” (p. 116).

O fluxo normal de sua vida de vaqueiro é, então, interrompido e se iniciam os preparativos. Manuelzão começa a se sentir incomodado com o modo invasivo de as mulheres virem se achegando, “surgidas quase de repente de toda parte, muitas ele nem conhecia”, sentindo que poderia ser “posto de lado”. Via-se “mestre” entre os homens, nas tarefas de “roçar”, “torar” e “carrear o materiame, fincar os esteios, levantar os oitões, e terminar”, mas as mulheres lhe apontavam o que faltava, em voz de “comandar mil bois”: “Falta uma pia de água benta...”.

Do mesmo modo, Manuelzão estranha “as prendas que o povo aportava, para oferecerem à sua Nossa-Senhora da capela. Eles eram espantantes”. Refletindo sobre o significado das oferendas, ele desconfia da intenção dos presentes, ainda que, não obstante, sua animação “o levava, crescente”.

Dos presentes, observamos tratar-se de objetos desvinculados de sua história, que, no entanto, serão colocados em leilão a fim de arrecadar dinheiro para comprar o sino da capela, adquirindo um novo valor “fora de sua serventia trivial”. Como metonímias, os cacos desordenados de várias histórias pessoais, adquirem um novo sentido ao comporem uma história coletiva.

Chega também o padre, a cavalo, de Pirapora. Era um padre estrangeiro, frei Petroaldo, “alimpado e louro, em polâinas e culotes debaixo do guarda-pó, com o cálice e os paramentos nos alforges”. A imagem do padre é curiosa:

não apresentava um encoberto de ser, nenhum ar de prestígios e penitências, que a gente estremecesse. Era um padre com sanguínea saúde, diabo de moço, muito prático em todos os atos, de certo já acostumado com essas andadas no sertão, e que tudo fazia como por firme ofício — somente indagava quantas crianças havia de ter ali, de bom batizar, quantos homens e mulheres morando em par, para irem logo no sacramento — e diligenciava de não perder tempo nenhum; o mais seria depois. Para ele o povo minúcio olhava; constantemente estavam se lembrando de Deus (p. 124).

Trata-se de um padre sem prestígio, sem outra significação além da que todos podem ver: “não há o encoberto”. Com o representante da igreja, portanto, Manuelzão não poderá contar como Outro do seu diálogo interior.

Pela voz do narrador ficamos sabendo que Manuelzão “nunca dera uma festa”. Ele “nunca tinha parado”, “não tinha descansado os gônios, seguira um movimento só”. Agora, entretanto, ele espera “alguma coisa”. A chegada das mulheres, que lhe apontam “a falta”, provoca muita ansiedade: até o momento, da altura de seu cavalo, estivera “ali à porta”, “público como uma árvore, em sua definitiva ostentação”. Essa “ostentação” ou “orgulho de ser” ficara marcada também pelo fato de ele ocupar o lugar de Federico Freyre, o dono legítimo das terras (que todavia não aparece): “Manuelzão valia como único dono visível, ali o respeitavam”. Seu desejo verbalizado “na boa mira de um sonho consentido” era ver-se “homem em poder e rico, com suas apanhadas posses”.

A imagem que Manuelzão tem de si nesse momento é “agigantada” e ele parece estar de “posse” do seu desejo, pois ali, pela primeira vez, “todos enchiam a boca com seu nome: de Manuelzão. Sabiam dele”. Entretanto, trata-se de uma imagem ilusória, pois ele está ciente da sua situação de interino. A mãe, contudo, “pensara até que ele fosse dono todo”. Manuel, mesmo sabendo do engodo de um viver que não é o seu, prefere “ver” a mãe feliz. De certo modo, ele próprio deixa-se levar pela ilusão, pelo menos durante a preparação da festa: “Por tudo, mesmo sem precisão, ele não saía de cima do cavalo” (p. 114).

Nesse momento, portanto, além de estar realizando o desejo da mãe, Manuelzão está também se identificando com o dono das terras, Federico Freyre, que, mesmo ausente (ele se faz lembrar apenas através da carta, um discurso), seu fantasma institui a lei: é de Freyre que emanam as ordens que o empregado Manuelzão deve seguir, assim como todos os convidados sob sua “tutela”. Poderíamos dizer que aqui a imagem de Federico corporifica a lei, a metáfora paterna, o “pai” da horda descrito por Freud. Suas palavras concretizam a sua presença através de um nome (a carta) e nos situam em pleno terreno do Simbólico, da pura virtualidade.

Que outros significados, além da ânsia de realizar o desejo da mãe e de ter seu nome reconhecido pela comunidade, podem ser atribuídos ao “desejo de festa”? Manuelzão, que agora estava “perto de sessenta anos” e “alcançara aquele patamar meio confortado”, percebe-se numa “espécie de começo de metade de terminar” e depreendemos aqui o motivo que flui da ânsia aparente de realizar o desejo da mãe: ele tem consciência da passagem do tempo e procura “o encoberto do ser” que, como veremos, irá vislumbrar ao identificar-se com as figuras de Camilo e Urugem.

A dor de viver (o sentimento de falta) aparece aqui não só como a *dor da pobreza/carência*, que não sabe bem nomear (“desde o começo Manuelzão conheceu que para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o vagamente”), mas igualmente a *dor da falta de reconhecimento*, a falta do olhar do outro. Para não falar que o reconhecimento de sua debilidade física também contribui para a “desintegração”, ainda que passageira, da imagem de si mesmo:

De todo não queria parar, não queria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do Corpo (p. 120).

A festa parece assinalar uma parada no fluxo da vida cotidiana e instaura um momento de “reavaliação”, um caminho para a elaboração interior. O “clima opressivo” que perturba

Manuelzão durante a preparação ilustra o incômodo que Antonio Candido (2000, p. 132) menciona fazer parte de muitos ritos de passagem. Para Candido, tal expectativa antecede o ingresso numa nova ordem, o advento de uma transformação, e ele nos lembra que muitos ritos de passagem comportam a atribuição de um nome (o batismo e a crisma, por exemplo). Temos aqui, pois, um paralelo curioso: Miguilim “confirma” seu nome depois da crisma; Manuelzão, depois da missa de fundação da Samarra. A festa, então, funciona como ritual para a entrada em nova fase.

Começamos assim a penetrar no mundo dos valores do vaqueiro Manuelzão, para quem o trabalho é imperativo. Talvez por isso, desfrutar a festa, índice de prazer, causa-lhe tanto desconforto. Por ora, no entanto, somos levados a suspender a indagação: De que modo ele trabalha o princípio de realidade e o princípio do prazer, conflitos tão estudados por Freud? Diante de tais forças, por que Manuelzão se vê como um estranho?

4.4 A constituição da família e o retorno de lembranças

*Eu o que eu queria? (...)
Uma coisa, a coisa, esta coisa:
eu somente queria era – ficar sendo!¹⁹*

Guimarães Rosa (1965)

A primeira reminiscência de Manuelzão – e todas elas revelarão a necessidade primordial humana de estabelecer pontos balizadores, referenciais que pontuem a existência – é a lembrança da chegada na casa, na Terra do Boi Solto, que ele descreve como “uma casa-rancho” com um pátio nas proximidades onde “homens e animais formavam convivência”. Ali nascera a necessidade de uma família e, desse sentimento de falta, também nascera o impulso de trazer a mãe e a família do filho Adelço, órfão de mãe e nascido “de um curto acaso”, para morarem com ele.

Não é claro para Manuelzão o motivo de ele convidar o filho e as pessoas de sua família: “Por que as trouxera?”. Ele acreditava que finalmente teria ali “termo de destino” e, por isso, se pergunta: “Estivesse, naquela hora, denunciando cabeceira de velhice? Não

¹⁹ Em carta a Curt Meyer-Clason (Rosa, 2003, p. 258), Rosa explica o sentido da frase aqui em epígrafe: “Cada um de nós ainda não é o que ‘é’, tem de esforçar-se por chegar a ser.”

pensava”. Embora não tenha se arrependido, Manuelzão começa a perceber a existência de um “não saber” que o move:

Essas coisas ocorrem nuns escuros, é custoso se saber se a gente deve se aprovar ou confessar um arrependimento: nos caroços daquele angu, tudo tão misturado, o ruim e o bom. Mas ele não punha em pé o pesar. Estavam de bem, só que, em qualquer novidade, nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi (p. 118).

Seu filho Adelço era de “guardadas palavras e olhares baixos”, tal como o avô. Não se mostrava, “era mesquinho e fornecido maldoso, um homem esperando para ser ruim”. Ao pai, “obedecia soturno”. Manuelzão não queria “detestar o filho”, mas se pergunta: “Seria, porém, aquele, um saído de seu sangue? Se assustava quase, de ter gerado e estar apurando um sujeito assim, desamigo de todos. Sua culpa.” (p. 118).

A ideia de arrependimento, entretanto, suscita-lhe uma imagem curiosa:

Se então, mais valesse o rejeitar outra vez e enxotar para os passados — feito a gente está pescando e dá na peneira uma serepente: um cospe um nojo e desiste logo aquilo no movimento das águas, ligeiro, no rio, de donde veio! A vida cobra tudo (p. 118).

Os olhos de Manuelzão veem ali a imagem de uma cobra a ser devolvida às águas. O símbolo da cobra como metáfora do filho é significativo: em contiguidade à frase “a vida cobra tudo”, temos a adversativa: “Mas a mulher do Adelço, Leonísia, era boa, uma sinhá de exata, só senhora”. Assim, se de um lado Adelço não era o filho “esperado”, “fora pescado por acaso”, “era uma cobra”; se Manuelzão não reconhece o filho como seu (lembramos que Adelço não tem sobrenome, ele é “Adelço de Tal” – recusa ao reconhecimento da filiação?); de outro sua presença “corporifica” um encontro amoroso fortuito e sem continuidade do passado. A vida erótica de Manuelzão, que de algum modo estava “represada”, tomada pela vida do trabalho, abre-se novamente: não só a chegada do filho reaviva lembranças desse encontro amoroso, como ele traz consigo Leonísia, sua nora, para quem seus olhos se voltam:

Leonísia era linda sempre, era a bondade formosa. O Adelço merecia uma mulher assim? Seu cismado, soturno caladão, ele encabruava por ela cobiças

de exagero, um amuo de amor; a ela com todas as grandes mãos se agarrava (p. 143).

Leonísia fica sendo “a dona-da-casa”, ocupando, desse modo, o “lugar da mãe” e da esposa. Manuelzão se sente atraído por ela: “Ela era boa, uma sinhá de exata, só senhora. Aquela tinha sinal de um sabido anjo-da-guarda – pelo convívio que ela encorajava, gerência de companhia”. Além de ela ocupar o lugar que “estava vazio”, Manuelzão acredita que seu desejo inconfesso seria endossado por sua falecida mãe:

À mente, a mãe de Manuelzão reconhecia o tamanho da alma de toda pessoa, no disparo de um olhar. Sobre Leonísia, ela redisse: – “Esta procede produzido de si, certa no esquecível e no lembrável...” –; e não dosou o bem-querer, que era para uma neta, para uma filha (p. 136).

Se, aos olhos do pai, o filho era “o contrário da festa”, “obscurecia na gente toda novidade de animação, as influências, toda graça de entusiasmos” (p. 136); se tinha um estatuto de vida semelhante ao seu, se era um “trabalhador na tristeza” como ele, por que haveria de merecer Leonísia? Manuelzão não entende e sente inveja do filho.

Qual é o significado do nome do filho? Além da ausência de sobrenome, Adelço, segundo Machado (2003, p. 171), é “de origem árabe e designa o *infiel*”. No caso, aquele que traiu o pai para ficar com quem “ocupa o lugar da mãe”. Há, então, dois aspectos a serem observados: o reencontro com o filho traz o movimento da vida erótica, catalizada pela figura da nora, mas também obriga Manuelzão a retomar parte da sua história, forçando-o, por exemplo, a ocupar, mesmo que só referencialmente, o lugar de pai. Se Adelço “não desamarrava” de perto de Leonísia, impedindo o acesso do pai (Manuelzão) à mãe e esposa (Leonísia), vemos Manuelzão enredado no significante “Samarra”, que se constituiu como morada graças ao desejo da mãe.

Essa amarra à figura materna faz entrever os efeitos de uma interdição não pronunciada: o tabu do incesto²⁰. Talvez por isso Manuelzão expresse o desejo de que a nora permanecesse “sempre donzela”, como mostra o trecho seguinte:

²⁰ Vale a pena retomarmos o mito da horda primitiva recriado por Freud em *Totem e tabu* (1912): Em tempos primitivos havia uma horda chefiada por um pai que retinha a posse sexual das mulheres. Odiando e invejando a onipotência do pai, os filhos uniram-se para matá-lo, permanecendo, entretanto, fiéis ao símbolo do animal totêmico representante desse pai morto. Ninguém mais

[...] Leonísia já devia de estar em cama, junto com o Adelço, só ele tinha o direito de olhar a formosura alegre de Leonísia. Mesmo de pensar, mesmo de reparar no rosto, no descanso de Leonísia. Deus de lei. Maus pensamentos. A Leonísia devia de ter permanecido sempre exata donzela formosa, não se casado com ninguém (p. 147).

Diante da lei paterna (Deus de lei), Manuelzão sente-se culpado pelos desejos amorosos e, interdito pela possível punição de quem a infringe, consegue escapar dos “maus pensamentos”. Noutra ponta, porém, continua atado à figura da mãe: permanece solteiro, não assume a posição de pai nem de patriarca da família e a festa até aqui se configura como mais uma celebração da figura materna.

Manuelzão precisará elaborar as faltas que começa a vislumbrar: a mulher que não tem, a mãe que já morreu, as terras que nunca possuiu, a lembrança do riacho que secou, como veremos em seguida. A dor no pé e o mal-estar são os primeiros sinais de degenerescência da idade e sinalizam o início da sua velhice física. Lembremos que, além desses sinais, Manuelzão vive, subjetivamente, a sensação de ser estrangeiro em seu próprio espaço: a movimentação das mulheres e a impressão de que elas “não o veem” provocam uma ferida narcísica (mais um sinal do envelhecer), pois a chegada delas o faz perder a posição de “objeto de desejo” que seu aparente poder lhe conferia. As referências de sua trajetória deixam temporariamente de existir e a sensação de “estranhamento” retorna.

4.5 O desejo em curso

Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria.

Guimarães Rosa (1965)

A visão da capela e da casa e a chegada das mulheres remetem Manuelzão a outra reminiscência: o riacho seco. Numa noite, um ano e meio antes do momento da narração da lembrança, sem que ninguém esperasse, o riachinho, que corria atrás da casa, secara. A

poderia ocupar o lugar do pai tirânico, assegurando, assim, o vínculo de fraternidade primeiro entre os seres humanos. Nessa narrativa, o desejo de matar o pai significa o desejo de matar a imposição tirânica da *realidade* (e do outro), da qual o sujeito está excluído. “Ao matar o pai, o sujeito cria condições para existir, mas só pode fazê-lo com a mediação do outro, simbolizado pelo totem: o sujeito só existe porque o pai simbólico (no caso, o totem) existe.” (Mehoudar, 2006).

vivacidade da narração é forte e provoca recordações ainda anteriores. O que tal lembrança sugere?

De acordo com Vasconcelos (1997, p. 31), o episódio do riacho seco antecipa o destino de Manuelzão, pois é a partir dali, da fonte que seca, que ele se perguntará sobre seu viver. Para a autora, o riachinho é símbolo da condição existencial da personagem, que se encaminha para a morte.

De uma perspectiva psicanalítica, entretanto, a experiência do riacho não só figurativiza o percurso da vida da personagem, mas é também ali que se dá a revivescência da experiência de perda, de morte, que será reativada quando Manuelzão se põe a refletir sobre sua velhice e a proximidade de um fim, “espécie de começo de terminar.” A fluidez do riacho foi estancada, assim como a vida de Manuelzão, que agora, na festa, para de fluir para imergir em suas reflexões, mas não podemos deixar de observar que, no momento em que o rio seca, Manuelzão coloca os pés na terra úmida e tenta, em vão, reter a água. Como bem lembrou Lima (2001, p. 51), muito provavelmente a construção da casa acelerou o processo de extinção do riacho. As pegadas de Manuelzão no rio, que desaparecerão agora que está seco, parecem mostrar que ele ali não pode deixar seus pés, assentar sua marca, estabelecer-se definitivamente.

O riacho, reiteradamente mencionado ao longo da narrativa, sugere inúmeras associações. Dentre elas: no início, fluidez, som e movimento, como nos movimentos de preparação da festa e daqueles que de algum modo representam vida. Em seguida, silêncio e vazio: “cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciosinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhino” e, sugerindo o morto, o deserto e o vazio, “saíram com luz, para espiar o que não havia”.

Como na narrativa da festa, o tempo é indeterminado nas lembranças acerca do riachinho, conforme mostrou Vasconcelos (1997, p. 60) – “dantes”, “no meio duma noite indo para a madrugada”. O riacho é descrito por palavras como “xexé,”²¹ “regojêio”, “suazinha algazarra”, “fluviol”, “regato”, “riachinho”, “boquinha”, “lagrimal”, “menino sozinho”, “solambendo”, “cocegueando”, termos que expressam intensa carga afetiva e que o personificam. O riacho tinha voz de menino (“suazinha algazarra”, “silenciosinho”, “chio”), a aparência de menino (“menino”, “boquinha”, “lagrimal”) e se metaforiza como símbolo de uma “infância” carregada de sons e algazarra – que, num instante, se calam: “Era como se um

²¹ Em carta a Bizzari (1981, p.31): “**Xexe** – ouvi, no sertão. Deve ser onomatopaico, mas com sentido afetivo, carinhoso. *Exíguo*, sim. Ou, mais ou menos: *estreito, gentil, garrido. Snelleto?*”

menino sozinho tivesse morrido”. A falta que atormenta Manuelzão evoca a morte de um menino. A “morte” de um menino e a “morte” do riacho nos faz lembrar as dores de *Miguilim* pela perda do menino-irmão Dito: as perdas – os sentimentos de dor e de falta – constituem um mesmo universo para os dois protagonistas.

O fim do fluxo das águas sugere, pois, o parado, o morto, e corresponde ao que Manuelzão sente na festa com o desconforto da espera e do vazio que se espraia. São muitas as menções ao episódio do riacho ao longo da narrativa:

Ou era: assim, às vezes, a gente acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grota abaixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que quando a gente se alembra da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa. E porque a gente não se esquecia – d’ele sendo como sempre (p. 151).

Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte (p. 152).

Havia de ser abençoado a gente viver ainda muitos anos, residindo, um dia tornar a escutar, ladeira abaixo, o sissipe do riachinho (p. 187).

Curiosamente, porém, se de um lado temos a morte do riacho, de outro temos, no mesmo relato do episódio, o aparecimento da estrela d’alva, conhecida por ser um planeta que pode ser visto tanto pela manhã quanto à tarde. Graças à sua intensa luminosidade, podemos pensar, metaforicamente, em sua capacidade de traspasar a escuridão, abrir luzes ao inconsciente. A estrela d’alva aqui pode significar o anúncio de um novo princípio.

Se o episódio do riacho seco representa o destino de Manuelzão, notamos que o caminho deste não será, como querem muitos comentadores, o de figurativizar o caminho da personagem para a morte. A associação do nome “Manuel Jesus” com a estória bíblica de Cristo desenha uma teia que sugere a ressurreição. Desse modo, a noção de morte que parecia ir se configurando dá espaço para a vida, para o recomeço. A estória do velho Camilo, no final da narrativa, “religará” novamente o rio, conforme veremos. Por ora vale relembrar a menção final:

Sério não sendo: mais só estados passageiros, dúvida de saúde. Por freio em si mesmo. Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do

riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte. Mas ia sair com a boiada (p. 152).

Do episódio do riacho seco, vale destacar ainda o traçado deixado na terra pelo rio:

Restavam as duas filas de pequenas árvores, se trançando por cima da deixa do riacho, formando escuro um tubo fundo, onde as porcas iam parir seus leitões e as guinés punham ovos. Não se podia derrubar aquela linha de mato, porque, um dia quem sabe, o riachinho podia voltar, sua vala ficava à espera, protegida (p. 120).

Mesmo seco, o riacho deixa sua marca, permanece como traço. Trata-se agora não mais de um rio e sim de uma cova onde se guardam ovos, embriões e filhotes, e se faz o desenho de um útero acolhedor, mesmo que vez ou outra usurpado por algum animal carnívoro. O rio seco, que agora serve de útero aos filhotes, figura um período de latência que, depois do ritual da festa, de algum modo frutificará. Este “tubo fundo” que Manuelzão quer preservar mostra a esperança em um futuro “Não se podia derrubar aquela linha de mato, porque, um dia quem sabe, o riachinho podia voltar, sua vala ficava à espera, protegida”. Ao conservar o leito seco, a memória do rio se mantém e metaforiza a esperança da fluência do fio d’água.

Se a casa é contígua ao riachinho (que, depois de seco, se parecerá com “escuro um tubo fundo”, um útero), podemos observar a relação casa-riacho-seco e a mãe-morta, de um lado, e a imagem espelhada de Leonísia, mulher jovem e fértil, bela como uma “fonte d’água”, de outro.

*

Refazendo o caminho narrativo até aqui, vimos que, no começo, após o estranhamento com a chegada das mulheres, a festa funciona como uma passagem: se até agora Manuelzão era senhor de si, o “quase-dono” que nunca para de trabalhar, que ocupa a posição de mando e ordem – “vigiava”, “mestrear”, “comandar”, “o mais forte”, “o governo do mundo dali” –, aos poucos ele deixa seu pensamento mais “solto” ao informe, à desordem, ao imprevisto e ao movimento. Se, no começo, a festa “cansava um pouco. Embaraçava. O povo trançando feito gado em pastos novos”, aos poucos o evento o põe em movimento, suscitando reflexões:

“Será que a vida da gente assenta bem com festa?” (p. 164); “Até para fazer festa, a gente carece de estar acostumado” (p. 146).

Ao mesmo tempo em que a festa o coloca ainda mais em contato com a falta – “a festa como que se desmanchava desde as cabeceiras, alguma coisa, muito miúda, devia de estar faltando” (p. 163) –, ela o faz ver que já não precisava mais ocupar a posição de mando: “Mas, de agora, por tudo, ele não queria mais mandar no governo dela, sua razão. A lá era ele mordomo de festa?! Nenhum algum. Ora, mais, queria era apreciar aquilo, agora solto livre assim no meio, um, nem não fosse o dono... (p. 153). Ele sente inicialmente que “a música derretia o demorado das realidades” e “amolecia a sustância de um homem para as lidas” (p. 172) e não consegue relaxar completamente: “Mas, ele, Manuelzão, não. Não conseguia” (p. 175). O “amolecimento” só virá com a audição das histórias.

4.6 Outras figuras de identificação: João Urugem e Vilamão

Diante dessa tensão entre o passado e os sentimentos que a festa suscita, Manuelzão se detém na figura de João Urugem, um “homem-bicho”, com quem estabelece algum traço identificatório²².

Essa personagem é descrita como tendo aparência semelhante à de um animal: cabelos compridos, corpo nu, que “fediu a mijo de cavalo” e que se alimenta de carne crua: “Esse Urugem comeu o cachorrinho de um vaqueiro [...] Pode ser até que come gente...”. Dizia-se que ele fora acusado, injustamente, de um furto e, desde então, vivia sozinho no mato – curiosamente, perto de “minadouros de água que sobe da terra aos borbos, jorra tesa, com força, o ano inteiro” (p. 124). Embora Manuelzão corrobore a visão da comunidade de que Urugem era um estranho (“Ninguém o enxergava ‘no normal’”), não obstante reconhece que há nele algo especial e julga que o modo como as pessoas o tratavam não estava “certo”:

Como o João Urugem, caso assim até depunha, apoucava o espírito do arredor. O certo, de cristão, havia de ser terem ido pegar aquele, no cujo mato, no pé-de-serra, logo depois que se decidiu que ele mesmo de nada era que não tinha sido o furtador. Ir buscar o João Urugem, dar banho nele, rapar

²² Acerca do nome dessa personagem, é possível pensar numa composição por aglutinação: soma-se a partícula *Ur* do alemão (que quer dizer originário, primordial) com *ugem* (terminação que denota semelhança, porção, quantidade – p. ex., ferrugem). Daí o sentido de semelhante à origem, ou, se preferirmos, ser original. Ademais, o nome Urúgem pode ser visto como uma espécie de corruptela de origem, pois trocam-se as vogais “o” e “i” pelos duas vogais “u”. (Carvalho, 2006).

os cabelos, cortar as unhas das mãos e dos pés, tratar direito, dar preceito [...] Criaturas feito o João Urugem, não podia mais haver, era até demoniamento (p. 149).

Assim como a mãe, “que gostava de todas as criaturas inofensivas e vulneráveis” (p. 121), Manuelzão também se sensibiliza: percebe que Urugem é um ser diferente e reconhece o seu valor, especialmente a maneira como ele lida com o tempo:

Só se feito o João Urugem, revertido ao sempre, cabelama caindo pelos ombros, o nu, as unhas. Para esse o tempo podia passar, que não adiantava. Quietos num canto, virados bicho. Mas um existir assim os olhos dos outros não mediam. Ele, Manuelzão J. Roíz, vivera lidando com a continuação, desde o simples de menino. Varara nas águas (p. 129).

Do mesmo modo que Camilo, Urugem tem “os olhos cor de água”. Tal semelhança não parece ser à-toa: uma das falas referidas a Urugem será, mais tarde, reeditada na narração do Velho Camilo (“João Urugem conversava com entes do mato do pé-de-serra – se dizia”) e ambos, os dois de olhos “cor de água”, exercerão papel importante para Manuelzão em seu percurso de assunção do desejo, desligando-se momentaneamente do Outro, o grupo social, para deixar ver o seu querer.

A degradação de Urugem situa-o na esfera do animalesco. Em “Ele não sabia mais falar corretamente com os outros, parece que chorava pensando que estava rindo”, vemos que já não dispõe da linguagem e desconhece seu mundo interior. Está, portanto, em posição oposta às outras figuras identificatórias, especialmente aos “poderosos” Federico Freyre e Vilamão, mas ocupa posição de importância subjetiva já que, mesmo sem lugar social, tem sua presença, ainda que apenas referida, assinalada mais de oito vezes na estória²³.

²³ Miyazaki (1996, p.169) chama a atenção para o fato de a figura de Urugem se aproximar da dos irmãos Malaquias e Catraz de “O recado do morro”: ao isolamento social do primeiro e às dificuldades mentais do segundo se acrescentaria o fato de ambos viverem em grotas (“uma caverna a cismorro, no ponto mais brenhoso e feio da serra grande”). Do mesmo modo, João Urugem tinha ido viver sozinho no pé-de-serra, “onde o urubu faz casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de mato, essas pedras com limo muito molhado, fontes, minadouros de água que sobe da terra aos borbo, jorra tesa, com força, o inteiro os degraus de sete lajedos – cada laje mais larga e chata – separavam da beira da lagoa”. Nas palavras de Miyazaki (1996, p.169): “Malaquias e Catraz penetram, portanto, no interior da terra, enfatizada pelo fato de que na gruta do primeiro, no primeiro “salão”, “que era sempre escuro... tinha no meio do colchão um buraco redondo, sem

Podemos perceber também que a figura de Urugem está ligada à idéia do riacho. Ele “tinha os olhos cor de água”, vivia próximo a “minadouros de água” e sua casa era uma choupana, coberta de “árvores e moitas”. Sua sensibilidade para o viver de Manuelzão também se mostra em sua capacidade de predição e julgamento: “o Urugem achava que ele ia mudar tudo por outros. Quem castiga nem é deus, é os avessos”. João Urugem e Camilo apresentam, portanto, muitas semelhanças: ambos associam-se à água, ambos penetram no mundo interior de Manuelzão.

*

Manuelzão demonstra respeito e admiração não só por seu patrão, Federico Freyre, e por Urugem, mas também pelo velho Vilamão, senhor “quase cego”, de “muitas posses”, cabelos brancos, que chega para a festa em “passos de velho”, usando uma vestimenta “que não se usava mais em parte nenhuma, o *cavour* – sobretudo preto, com sobre-capinha que batia no cotovelo”.

Embora velho e cego, o senhor de Vilamão é descrito como alguém que ainda traz as marcas da nobreza – “os altos gestos, a fidalguia, o que persistia nele era o molde do muito aprendido” – e, diante dele, Manuelzão mostra respeito e admiração pelo fato de ele ter direito a um nome: “Não tomavam dele o que era posse em seu nome, e que estava mais garantido do que a lei”. Vilamão tem, portanto, o que Manuelzão deseja: riqueza, posse, fidalguia. A menção ao desejo de possuir um *cavour* como o dele é uma figuração do que ele aspira. A chegada de Vilamão é marcante, porque evidencia não só o papel social que representa, mas a posição de Manuelzão frente a seu desejo:

Desde menino, Manuelzão sempre curtira vontade de ter um cavu daqueles, mas que não era vestimenta para gente pobrezinha, nem o pai dele Manuelzão nunca tinha conseguido possuir um. Agora, que ele para isso conseguira dinheiro arranjável, não adiantava nada, porque o cavu não existia mais, de nenhum jeito, para se comprar, nem costureira não fazia, nem alfaiate em cidades. Só o senhor do Vilamão era quem ainda alcançava competência de usar um, seu dele, resguardado em tão rica velhice, o derradeiro **cavour** que nesse mundo sobrara (p. 126).

fundo de se escutar o que duma pedra cair”. Em compensação, o interior da terra neste outro relato é dado pela água que “sobe aos borbos, jorra tesa, com força”.

Entretanto, se antes Manuelzão não tinha condições de adquirir um, agora, na Samarra, em situação mais estável, o dinheiro “não adiantava nada”²⁴. Nesse momento, Manuelzão começa a perceber o descompasso entre *querer* e *poder* e se dá conta do engodo: mesmo que peça o *cavour* ao senhor, a posse em si desse objeto outrora tão desejado não lhe trará mais satisfação: “la ter coragem cidadã de revestir o cavu, que não se usava mais, mas que tanto se usou, no tempo em que ele teve aquele desejo?”

Movido por essa falta que não se “completa”, Manuelzão vai se constituindo como sujeito. “A falta existe lá onde está o desejo. Ela é a própria mola da relação do sujeito com o mundo” (Lacan, 1995, p. 35).

Entretanto, vemos que ele irá escolher sair com a boiada, mesmo que agora já não sofra tanto com a miséria. A escolha da viagem parece não ser, como quer Fantini, consequência da pobreza material (já que ele vivia, naquele momento da vida, “lei de seu bom sentir. E prosperava” (p. 130), mas marca de profundas transformações em sua vida psíquica, conforme veremos.

Até o momento, diante de uma figura paterna tão fragilizada, pobre, ausente, que tem os olhos “sempre voltados para o chão”, Manuelzão se identifica com homens mais “nobres”, de olhar “mais alto”, semelhante a sua imagem “em cima de um cavalo”, “mesmo sem precisão”, durante os preparativos da festa. Federico Freyre e Vilamão funcionam aqui como figuras identificatórias “portadoras” da projeção de um desejo: não se identificar com a pobreza do pai.

Outros dois fatos merecem ser ressaltados: primeiro, Vilamão não tem, como Manuelzão, nem filhos nem parentes e, ainda assim, é prezado por “todo mundo”. A idade e o fato de não terem constituído família os aproximam, portanto. Segundo, é diante da chegada de Vilamão, ao acompanhá-lo casa adentro, que sente com agudeza a dor no pé.

Vilamão, em cujo nome desliza também o de Manuelzão (manu/mão), parece fazê-lo lembrar, por associação, das dores no corpo de alguém que envelhece. Por outro lado, aos olhos de Manuelzão, Vilamão é a imagem do homem ideal que, tal como são descritos os demais fazendeiros abastados (Federico e Joaquim Leal), traz em si um espírito pacificado e sem angústias.

²⁴ Cena semelhante em *Cara-de-Bronze*: “O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então, vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice – mebeca ou querembáua, dava na mesma coisa (Rosa, 2006, p. 591).

O preceito dele, Manuelzão, era estar perto das personagens: homem fidalgueiro, consegue honras e dinheiro... O Nhão, Joaquim Leal, seo Filipinho d'Anta. Devia de voltar para casa, assistir o padre, ou permanecer com o povo, ali gerindo? (p. 162).

Na oração “homem fidalgueiro, consegue honras e dinheiro...” observamos uma ambiguidade curiosa: não sabemos precisar se honras e dinheiro devem-se à fidalguia ou se a fidalguia é fruto de honras e dinheiros. Fidalguia aí faz parte do ser ou do parecer? (Miyazaki, 1996).

Em Camilo, a fidalguia viria do *ser*; em Manuelzão, do *parecer*, pois fruto de uma imagem copiada. Se “ser fidalgo” está ligado à aparência, então não basta ser fidalgo; é preciso *mostrar-se* como um, *parecer* aos olhos do outro, ser falado pelo outro, ou seja, ser assumido pelo outro como objeto digno de ser falado. Sendo assim, a fala do outro pode resultar de um *parecer ser* e vem daí a preocupação de Manuelzão com os comportamentos desviantes de Joana e Camilo e que aparenta querer legislar.

*

Depois da chegada de Vilamão, vemos aproximarem-se seu Velho, “sitieiro abastado”, com seus filhos, tocadores de música. Seguem-se causos e cantos e, à noite, na véspera da festa, sai a procissão “ladeira arriba”. “Concisos caminhavam” (p. 131).

Se a mãe “estava juntinha de Nossa Senhora”, a procissão que caminhava “parecia até que para o céu” ia em sua direção. Manuelzão, do alto de sua posição, também “sobrelevava a Capelinha”. Por contiguidade, podemos pensar que Manuelzão está totalmente identificado com a figura materna nesse momento em que ele, “que tudo definira e determinara, não a tinha mandado ser, nem previra aquilo”, começa a amolecer-se e ver que “seu plano de festa” fugira de suas mãos. E se pergunta: “Quem então imaginava o verdadeiro recheio das coisas, que impunham para se executar, no sobre o desenho da ordem?”. O re-cheio que se impõe sem que ele “soubesse” vem preencher o vazio, o estranho, o seco.

A procissão agora entoa uma cantiga, ensinada por Chico Bràabóz, o preto da rabeca e autor de uma das epígrafes da novela, e inicia um movimento que percorre a Samarra como se desenhasse, numa bela imagem emprestada de Sandra Vasconcelos, o curso de um rio.

Chegando à capela, Manuelzão não entra. Está “afrontado na boca dos peitos” e fica do lado de fora “para respirar mais a solto, e descansar o pé”. Ele se afasta do resto do povo e, de longe, reconhece a voz de Camilo.

4.7 Joana e Camilo: portadores de estórias

*A mulher tece o enredo que relativiza o mundo “real”,
velha função das contadoras, agora renovada.*

Cleusa Passos (2000)

Se Leonísia ocupa o lugar de um ideal, tendo por modelo a mãe de Manuelzão, a contadora de estórias Joana Xaviel ocupa posição oposta: ela não é “a mulher idealizada”, modelo sertanejo de esposa e mãe, mas o próprio poder da sedução: seduz graças ao poder de provocar o impulso sexual e ao poder de suas narrativas, que suspendem temporariamente as relações entre o sujeito e a lei. Nos dois casos, o efeito produzido em Manuelzão é o de tirar o “controle de si”, “amolecê-lo” e mergulhá-lo no mundo do imaginário e da tentação:

Quando agarrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemômio de jeito por formosura (p. 140).

A luz, tão evidente em situações em que Camilo está presente, aqui tem nova função: mascarar. Joana, dissimulada em seu viver, “se fingia em todo passo, muito mentia, tramava, adulava”. “A mãe de Manuelzão achava que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo.” Daí o motivo de suas estórias, carregadas de “amarugem e doce”, causarem ao mesmo tempo atração e repulsa.

Da figura ambígua de Joana, salientamos ainda sua má fama: diziam que “não era querida nas casas”, “que costumava pedir esmola”, “que era mexeriqueira”, “que furtava”, “que causava ruindades” e que teria um caso com o velho Camilo. É uma personagem contrária a todas as figuras sertanejas de mulher, pois tem a coragem de sustentar “negativas”: não é mãe, não é dona de casa, nem tem casa, aliás e vive à deriva “por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas”. Está à margem, em suma. Embora Manuelzão também revele

restrições ao modo de vida de Joana, ele está agora enredado por suas estórias. Além disso, sua mãe, dona Quilina, também endossava o valor da moça:

Por que havia de ser que logo as pessoas cordatas, tão quietas, como a mãe de Manuelzão ou como o velho Camilo, é que davam de engrajar com gente solta assim, que nem Joana Xaviel? (p. 139).

Noutro momento, o narrador relata: “A mãe de Manuelzão também [a] apreciava. Só pelo desejo dela, foi que se deixou a Joana Xaviel vir, de tempos em tempos, contar”. Mais uma vez, Manuelzão parece ver pelos olhos da mãe.

No sobrenome de Joana vemos, também, outro deslizamento: o eco Xaviel/Manuel insinua, na rede significativa, o envolvimento das personagens num desejo inapreensível e pouco verbalizado.

Mediada pela voz do narrador em discurso indireto, Joana relata, após ouvir as quadras populares cantadas por Camilo, um trecho da estória da *Donzela Guerreira*²⁵. Nesse momento, como já dissemos, são as mulheres que estão sentadas na cozinha contando estórias e os únicos representantes masculinos são Manuelzão e Camilo, em posições distantes.

Ao narrar uma estória de boi – *Destemida e a vaca Cumbuquinha* –, a personagem subverte a conhecida estória do fazendeiro rico que confia sua vaca de estimação a um vaqueiro.

A estória da “Destemida” é baseada em tradições orais²⁶. No livro *Puras misturas*, Sandra Vasconcelos (1997) explora em profundidade as relações entre a estória narrada por Joana e Camilo e as estórias da tradição oral cujo núcleo temático é o boi. Em sua pesquisa, a

²⁵ Em geral, nas histórias de vaqueiros, retrata-se a luta do homem para domar o animal. Segundo Câmara Cascudo (s.d.), há uma série de contos populares, nos quais um vaqueiro mata um boi a pedido de sua mulher. *A destemida e a vaca Cumbuquinha*, narrada por Joana Xaviel, trata da morte do boi pelo vaqueiro, a pedido da mulher, enquanto a *Décima do boi e do cavalo*, recitada pelo velho Camilo, também relata a história da captura de um boi por um vaqueiro.

²⁶ Segundo Nascimento (1986, p.195), “os mais antigos versos de nossa poesia popular são justamente aqueles que descrevem cenas e episódios da pecuária. São poemas que cantam a fama do boi que, finalmente dominado e trazido ao curral, só o foi após grande trabalho, depois de reduzir a glória e de humilhar muitos vaqueiros. Nas regiões em que a pecuária foi atividade fundamental, esses poemas foram cantados e recriados, seja pela tradição oral, seja pela tradição escrita: Nordeste, Goiás, Mato Grosso, Rio Grande do Sul, como indicam as numerosas versões das quais dispomos. Sua recriação e glosa continua na voz dos poetas populares e nas obras de ficção, que lhes ampliam as dimensões, dão nova fabulação, mas conservam o núcleo temático de origem: a cultura pecuária e a vida do vaqueiro”.

autora aponta histórias populares semelhantes – como as do Boi Surubim, Rabicho da Geralda, Vaca do Burel, Boi Espaço, por exemplo –, nas quais o eixo temático fala da luta do boi com um vaqueiro (ou vaqueiros) que ambiciona mostrar sua coragem e habilidade derrubando o animal que, por sua vez, foge e se defende na tentativa de manter-se livre.

Segundo Câmara Cascudo, há uma série de contos populares nos quais um vaqueiro mata um boi a pedido de sua mulher, e que podem ser vistos como vertentes temáticas de onde se origina a *Destemida e a vaca Cumбуquinha*²⁷. Já a *Décima do boi e do cavalo*, recitada pelo velho Camilo, relata a estória da captura de um boi mítico por um valente vaqueiro²⁸.

Voltemos à estória: um homem rico havia doado sua maior fazenda a um vaqueiro, para que ele tomasse conta. Pedira também ao vaqueiro que ele cuidasse de uma vaquinha de estimação chamada Cumбуquinha. Entretanto, a mulher desse vaqueiro, chamada A Destemida, exigiu que o marido matasse a vaca para comê-la. A Destemida “tinha o relógio de não ter nenhuma piedade. Não atendia, por mais prazer. O vaqueiro pobre matou a Cumбуquinha... (p. 138)”.

Na versão de Joana Xaviel, o vaqueiro, além de matar a vaca, mente para o patrão, dizendo que o animal caíra de um barranco e deixando-se influenciar por sua mulher, personagem colocada na posição de autora e transgressora. Ela é *Destemida*; o vaqueiro, seu servo. Ela planeja a morte da vaca, o roubo, o assassinato da mãe do vaqueiro e o incêndio da fazenda.

A narrativa de Joana cria um incômodo na audiência, que, inconformada, deseja outro final:

²⁷ As estórias Boi Cardil, Boi Rabil, Quirino, Vaqueiro do rei e Boi Leição são alguns exemplos.

²⁸ Para Vasconcelos (1997, p.112), afastando-se do tema clássico dos romances do boi, centrado na façanha de perseguir e prender o animal fujão, a história da *Destemida e a vaca Cumбуquinha* pode ser agrupada ao outro núcleo de narrativas, de origem muito antiga, cujo paradigma é a *Estória do vaqueiro que não mentia*, também conhecida como *Estória do boi Leição*, ou *Quirino, Vaqueiro Rei*. Seja em sua versão como conto popular, seja como tema do entremeio de Reisado e Bumba-meu-boi, o *Vaqueiro que não mentia* circulou em diferentes regiões do país e seu motivo central pode ser rastreado até suas origens européias, especialmente peninsulares. De modo geral, o enredo comum às diferentes versões da *Estória do vaqueiro que não mentia* traz a figura de um fazendeiro que tem um boi de estimação e de um vaqueiro leal e avesso à mentira; um compadre seu vizinho aposta que o vaqueiro pode ceder à mentira; o vizinho do fazendeiro envia a sua filha para seduzir o vaqueiro e fazê-lo matar o boi para comer de sua carne; o vaqueiro deixa-se levar pelos pedidos da mulher e mata o boi; o vaqueiro mente para justificar a morte do boi; não conseguindo manter a mentira, confessa a verdade ao fazendeiro e o seu vizinho perde a aposta. Por fim, o fazendeiro recompensa o vaqueiro, que se casa com a moça.

Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que era assim que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo (p. 139).

A reação de Joana é desestabilizadora, visto que ela poderia ter sido levada pela postura dos ouvintes a contar a estória tal qual conhecia na tradição. No entanto, ela sustenta a sua posição, não denega o desejo, e reforça sua versão: a mulher consegue matar a vaca, comer a vaca e ainda se sai bem, subvertendo a ordem, a lei. Joana sustenta o que diz e marca seu perfil de pessoa “dura”, “brava”, como relata Manuelzão. Além disso, ao abrir para o ouvinte a possibilidade de “completar a história” a seu modo, fazendo triunfar o mal, o roubo, a morte, abre-lhe também a possibilidade de entrar em contato com as sombras de si mesmo. Reestruturando o conhecido, Joana insere o “diferente”, a “alteridade” que traz a todos estranhamento, desarticula a história velha conhecida, traz o “avesso da vida”, nas palavras de Passos (2000, p. 49), e repete um procedimento de recriação da tradição frequente nas obras do autor²⁹. A autora explica ainda que o desejo de “a Destemida” vai além da carne da Cumbuquinha, mas se desloca para poder e riqueza. Ela recusa a Lei, o mal se instaura, e ela ainda “se livra de qualquer punição, obtendo vantagens, ‘às triunfâncias’” (2000, p. 179).

Tanto Manuelzão, inconformado com a versão de Joana, quanto ela própria, são atravessados pela narrativa sem o saber: Manuelzão não percebe que sua indignação nasce não só por se tratar de um “desvio da lei e da tradição”, mas porque se sente atingido quando vê uma mulher agindo em “nome do desejo” que ele tanto denega; Joana, por sua vez, também não vê que ela mesma, em sua vida marginal, também é “destemida”, também devora histórias sem permissão e as transforma, do mesmo modo que a personagem da estória, que violentamente come a carne da vaca que não lhe pertence.

O que significam tais histórias? Por ora, vale reforçar o “princípio de desmancho e recriação”, apontado por Vasconcelos, que orienta o trabalho de construção narrativa das histórias de Guimarães Rosa e das criadas por suas personagens. Se Leonísia configura a nostalgia e o desejo da mãe perdida, ao mesmo tempo em que enseja ódio e rivalidade com Adelço, Joana parece representar o feminino sedutor com o terrível lado castrador. É um

²⁹ Para aprofundar a questão sobre o desmanche de narrativas populares, o “desenredar”, ver capítulo “No não perdido: entre fadas, donzelas e meretrizes” (Passos, 2000).

elemento de sedução e de violação da ordem: portadora da fala e do falo, portanto. Ela encena o mistério da sexualidade ao mesmo tempo em que dá voz às aflições do anfitrião, marcas do recalado, que está em busca de si-mesmo. Daí podermos compreender a posição de Manuelzão na cozinha: o enfeitiçamento e a embriaguez da personagem são metonimicamente representados por esse estado de privação da visão.

4.8 O desejo na linguagem

*Pois, minhamente: o mundo era grande.
Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada,
a narração dos outros, de volta das viagens.*

Guimarães Rosa (1964)

Enquanto ouve as estórias, Manuelzão pensa sobre sua vida e reelabora, sem saber, seus fantasmas :

Quieto, devia de aproveitar para repensar mais os arranjos, escogitando meios. (p. 137). [...] Se furtivava o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias. As estórias – tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia. (p. 138).

Manuelzão está insone, deitado (para que seu “machucado melhorasse”?) próximo à parede que o separa da cozinha e de onde pode ouvir as estórias de Joana. Não é curioso que Manuelzão se coloque “fora do campo do olhar” da narradora e apure os ouvidos? A cena que se reproduz aqui não evocaria a cena emblemática descrita pela psicanálise, em que o filho, insone, tenta ouvir o que se passa no quarto dos pais? O que Manuelzão quer ouvir sem ser visto? Parece que assim, longe do olhar de todos, ele se coloca longe das amarras que o encantamento de Joana lhe traz. Fato é que se deixa levar e tecer por devaneios, remetendo-nos uma vez mais aos dizeres da epígrafe (“o tear quando pega a tecer, vai até ao amanhecer...”), ao já conhecido poder curativo das estórias (“Minha cabeça tá doendo, meu corpo doença tem. Quem curar minha cabeça cura meu corpo também...”), fazendo o leitor se lembrar dos poderes curativos das palavras de seu Aristeu, em *Campo geral*. Vale notar que Joana foi associada ao mel por dona Quilina, e seu Aristeu é descrito como “protetor das

colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças” (Rosa, 1981, p. 39). A doçura parece ser o adjetivo que aproxima as duas personagens, embora o mel de Joana seja “de marimbondo”³⁰.

“Quanto mais o ouvinte esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”, escreve Walter Benjamin (1994) em seu famoso texto “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em que discute a questão da perda da experiência na modernidade e reflete sobre a relação dos sujeitos com o tempo, especialmente vinculada às formas históricas do trabalho. Para Benjamin, a transmissão da experiência nas formas precapitalistas de produção se dava em cenas semelhantes às que presenciamos durante a festa: um grupo reunido em torno de um narrador, cada um participando como um elo na corrente de transmissão, com modificações aqui e ali no conteúdo narrado. Segundo Benjamin, cada narrador pode deixar ali sua marca, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (1994, p. 205). O autor relaciona o papel das narrativas à fruição de um tempo longo, distendido, lento e à transmissão da experiência que foi incorporada. Manuelzão, até o momento da festa, vivia tomado pelo fazer e pelas necessidades do corpo. A vida do fazer inibe a rememoração do passado, já que ele não é útil à ação imediata, e Manuelzão permitia-se apenas uma dimensão empobrecida da vida, “na labuta do diário se cansavam, sem tempo nenhum para miudezas (p. 121).

Se até então Manuelzão vivia assoberbado, tomado pela experiência de um tempo regido pelo fazer, “A gente mesmo, na estrada, não acostuma com as coisas, não dá tempo” (p. 131), o momento de narração das histórias configura-se como esse momento de repouso. Para Walter Benjamin, a experiência é incompatível com a sobrecarga de solicitações que ocupam a consciência.

Onde há experiência, no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas, [...] produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos na memória (p. 107).

Na linha de pensamento benjaminiano, podemos dizer que o estado de repouso em que se encontram todos os ouvintes da festa e, em especial, Manuelzão, é condição para a

³⁰ O mel é alimento e bebida ao mesmo tempo: é sinal de riqueza e doçura, mas se opõe ao amargor do fel. Metaforicamente, poderíamos pensar no mel como o resultado de um processo de elaboração.

irrupção de reminiscências e para a invasão involuntária da memória na consciência – que difere da pura rememoração, que é um ato mental, voluntário, de busca de lembranças (Kehl, 2009).

Desse modo, além do poder curativo, as narrativas propiciarão a Manuelzão o retorno das reminiscências, dos devaneios, a despeito de sua vontade. Segundo Vasconcelos (1997, p. 123),

a narrativa de Joana serve, portanto, de instrumento para uma espécie de tomada de consciência de Manuelzão das condições concretas de sua existência e de sua real situação de homem pobre e só. No processo de revisão de sua vida, o vaqueiro capta o sinal de que este mundo desconjuntado de que trata a história não é muito diferente de seu próprio mundo que, construído a duras penas e à custa de muito trabalho, está permanentemente ameaçado de ruir.

De fato, se víssemos apenas o modo pelo qual Manuelzão se considera parecido com o Velho Camilo, poderíamos pensar, com Vasconcelos, que ele adquire uma consciência maior da sua condição social:

A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as rêses, em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo (p. 187).

Entretanto, a chegada do velho Camilo faz com que Manuelzão mude o seu modo de ver a vida e a importância que atribui aos velhos: agora, não só eles tinham algo em comum na pobreza, mas Manuelzão reconhecia em Camilo a sabedoria do contador de estórias e descobria em si mesmo um outro saber. Da vida nômade de boiadeiro, a parada para a festa e o machucado no pé inauguram a possibilidade de ele vislumbrar um futuro: “Somos que vamos”, diz³¹.

³¹ Discordamos de Deise Dantas Lima (2001, p. 41) quando não vê, para Manuelzão, essa possibilidade de futuro. Segundo a autora, “Manuelzão personifica tanto a sabedoria típica da

4.9 A identificação com Camilo

Também os defeitos dos outros são horríveis espelhos.

Guimarães Rosa (2001a)

Camilo José dos Santos é apresentado pela voz do narrador como um velho de 80 anos, nascido no “Riacho dos Machados” e criado em “Coração de Jesus de Inconfidência”. Era “apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido” (p. 121), “digno e tímido”, que “experimentou escrever [o nome], mas não soube”.

Sua descrição física merece ser transcrita:

Desde os pés espalhados, ele vinha para cima retaco, baixote, poucos fios de barba no queixo, poucas carquilhas nos cantos do rosto clareado austero, fundos olhos azuis, calvície nenhuma, e regularmente grisalho o cabelo, tosado baixo. Seria talvez de todos os homens dali o mais branco, e o de mais apuradas feições, talvez mesmo mais que o Manuelzão. A vida não lhe desfizera um certo decoro antigo, um siso de respeito de sua figuração. Quem sabe, nos remotos, o povo dele não tinham sido homens de mandar em homens e de tomar à força a coisas demais, para terem? (p. 122).

Em seu nome, chamam a atenção a referência religiosa – Camilo é o nome de um santo enfermeiro – e as diferentes formas com que é nomeado ao longo da narrativa: no início, ele é “o velho Camilo”; como narrador da estória, é designado “Seo Camilo”, Velho (o Velho Camilo) ou, simplesmente, “velho Camilo”, sem o determinante “o” (Miyazaki, 1996).

velhice (ao olhar retrospectivamente sua existência) quanto o caráter vão desta sabedoria, uma vez que refletir sobre sua história pessoal apenas lhe permite inscrever-se mais conscientemente no contingente do deserdados, pois permanece incapaz de modificar as condições que o levariam a realizar seus anseios de tornar-se fazendeiro. Compreendendo como e por que estes foram frustrados, é obrigado a abdicar da crença no trabalho como fonte de riqueza e bem-estar para o trabalhador. Nas novelas, este ideal conciliatório se desmantela, e deixa ver a ruína de uma teleologia que promete, sabendo antecipadamente que não se cumprirá. Até mesmo para o crédulo, cedo ou tarde tais promessas de felicidade sucumbem diante das frustrações decorrentes de coordenadas históricas e econômicas que inviabilizam o poder de ação transformadora do indivíduo isolado”. Ao nosso ver, ao contrário da autora, a presença das exclamações em “Chega o dia declarar!” ou ainda em “A boiada vai sair!” são marcas de euforia e apontam, sim, para um futuro. Além disso, vale lembrar o que apontou Freud em *A interpretação dos sonhos*: no inconsciente não há representação da morte. Ou seja, lá onde habita o desejo, o sujeito se crê imortal.

Entremeando a narração do Romanço por Camilo, encontramos uma exortação em que o locutor assimila duas formas: “Seo Camilo” e “Velho Camilo” em “Seo Velho Camilo”: “Seo Velho Camilo em fim de festa, carece de recommençar”. Somente no final da novela a forma “Velho Camilo” será alterada, outra vez, para “velho Camilo”, grafado em minúscula:

Até as mulheres choravam. Leonísia suavemente, Joana Xaviel suave. Joana Xaviel de certo chorava. Essa estória ela não sabia, e nunca tinha escutado. Essa estória ela não contava. O velho Camilo que amava. Estória! (p. 200).

Tratando-se de Guimarães Rosa, a mudança no tamanho da letra não terá sido gratuita. Os motivos podemos apenas vislumbrar, pois parece que, justamente por tratar-se de Joana Xaviel e focalizar-se o relacionamento amoroso, o adjetivo “comum” retorna para marcar as mazelas de uma idade em que o amor não poderia, aos olhos do narrador, se efetivar.

A princípio, Manuelzão desgosta-se por sentir apreço por um velho como Camilo, e sente que seu afeto não poder ser mostrado: “Por que era que ele, Manuelzão, derradeiramente, reparava tanto no velho Camilo?”. Apesar do desconforto, Manuelzão está atento aos sentimentos que o velho provoca nele e, uma vez mais, mostra sua sensibilidade, percebendo “algo de especial” em Camilo e que a comunidade não vê:

Embora, o sentimento por dentro, que Manuelzão pensava, era o de um sendo-sucedido estúrdio: que esse velho Camilo, no diário dos dias, ali na Samarra, se pertencia justo, criatura trivial; mas, agora, descabido no romper da festa, ele perdia o significado de ser — semelhava um errante, quase um morto. Porque, assim, clareada uma festa, o velho Camilo se demonstrava a pessoa separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e da miséria (p. 131).

Desenha-se aqui a ambiguidade da figura de Camilo: se de um lado ele está “na velhice e na miséria”, de outro ele está “no alto”; se de lado é uma “pessoa trivial”, de outro é “pessoa separada no desconforme”, se de um lado era “tão natural de humilde”, de outro era “o que sembrava ter mais fineza e cortesia, de homem constituído, bem governado”. Não parece ser à-toa o fato de Camilo ser nomeado “outro” em algumas passagens:

– Particular nenhum, seo Manuelzão. É dúvida? Fio que não terei.

Assim *o outro* mesmo se admirava, sem maldar (p. 182).

– Seo Camilo, o senhor está gostando da festa?

O outro descobriu o ser de seu rosto, mesmo no meio-escuro. O que respondia:

– Eu não divêrto, não. Eu só intéiro e semêlho... (grifos nossos) (p. 181).

Mais adiante, vemos a consciência de Manuelzão se manifestar e o “outro” surge novamente:

Isto disse, o demo de velho. Parecia repetido, um eco, quantas vezes. Um velho, que merecia estima. Ele, Manuelzão, não se dava a culpa do que o outro vinha suportando. À lei, não tinha procedido por embirra, por ruindade. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer (p. 181).

Nesse início, a identificação velada com Camilo se dá pela presença da solidão, da pobreza e da velhice: Camilo, como ele, “semelhava um errante quase morto” diante da vida dura do trabalho que levaram e era “uma pessoa separada”, distante das demais. Além disso, Camilo compartilha com Manuelzão o amor por sua mãe e uma especial afeição por Joana Xaviel. A postura cordata de Camilo assemelha-se à da mãe e à de Leonísia. Por outro lado, desde o início da narrativa, vemos que, apesar de velho e pobre, Camilo desfruta uma liberdade que Manuelzão inveja: “Às vezes descasca um milhozinho, busca um balde d’água. Mas tudo na vontade dele. Ninguém manda, não...” (p. 121).

Chama ainda a atenção o fato de Camilo guardar parença com seu pai:

Até onde um podia se lembrar, o velho Camilo parava não bem uma parença, mas o avultado de maneira, que tirava com o de seu pai, dele Manuelzão, recordado de longo muito, porque era ainda menino quando aquele tinha morrido (p. 165).

E com Vilamão:

Tinha seus ares. (...) A gente se alembando – o pau-d'alho: que em certas árvores dessas, na idade, a madeira de dentro toda desaparece, resta só a casca com os galhos e folhas, revestindo um oco, mas vivos verdes! Mas, por que era que a gente havia de tanto reparar, tanto notar, no velho Camilo? (p. 158)

Mas representava os altos gestos, talento de sucintos, o estado-mór de fidalguia. Tão esvaziado de si, de ser homem, não tinha mais os tempêros do corpo, o que ainda persistia nêle era o molde do muito aprendido (p. 125).

Curiosamente, a primeira referência no texto ao Velho Camilo ocorre juntamente com a primeira referência ao riachinho que corre junto à porta da cozinha, a qual introduz a estória do córrego e sua condição de único ponto negativo na construção da Samarra:

Todavia, num senão, o situado escolhido não dera ponto. Por tanto, podia merecer nome outro: o de “Seco Riacho”, que o velho Camilo falou (p. 119).

A relação entre Camilo e o riacho exploraremos em seguida. O importante a notar aqui é que, aos poucos, Manuelzão reconhece o valor das palavras do Velho e intui ser Camilo detentor de um “saber” impronunciável, que ele “não sabe dizer”, pois “sabe” de “dentro das ignorâncias”: “Assim todo vivido e desprovido de tudo, ele bem podia ter alguma coisa para ensinar...”.

Dava aquela idéia – que o velho Camilo não carecesse de falar alguma coisa? O que pressentia. Assunto podendo ser nas máximas, importante real. Não falava, quem sabe coragem não tinha? (...) Mas que, de todo, quisesse dizer alguma coisa – no coração de Manuelzão, parecia. (p. 182).

O peso e o valor das palavras, a sabedoria das estórias, são intuídas por Manuelzão do mesmo modo como vislumbrava em Urugem “um saber poderoso” que o povo não reconhecia: “Aquilo era como se beber café frio, longe da chapa da fornalha. O velho Camilo instruía as letras, mas que não comportava por dentro, não construía a cara dos outros no espelho”.

O saber da palavra poética, expressa nas quadras populares e na estória narrada por Camilo, vem “de dentro pra fora” preencher o oco, o vazio. Camilo é, então, o mediador dessa

“mensagem” e, por isso, poderíamos vislumbrá-lo como um dos que ocupa o “lugar Simbólico” do pai.

A intuição de um saber que está “no recheio das coisas” aparece em outros momentos: “Seo Camilo ali estava? Sensato, consabido, para essa espécie de cisma: de que tivesse um segredo, com guardar” (p. 184); “Ah, ele mais o velho Camilo – acamarados! Será que o velho Camilo sabia outras coisas? (p. 187); “Que era que esse velho Camilo havia de pensar e dizer – ele, idoso a mais, homem de ruim cabeça, miserável de roupa, teria medo da morte?” (p. 186).

Se de um lado Camilo é o único, além de Leonísia, sensível ao sentir de Manuelzão (“– O senhor sentiu um ar, seu Manuelzão? O senhor está assim agoniado...” (p. 181)); de outro, Manuelzão percebe que Camilo encontrou de algum modo uma resignação/aceitação diante da falta de potência da juventude, quando responde, ao ser perguntado se queria casar: “– Já passei do rumo...” (p. 165). Aos olhos de Manuelzão, Camilo mantinha, ainda que na velhice, “os vivos verdes”.

Manuelzão, por sua vez, se via do tamanho da sua terra e do seu rebanho, mas a chegada do velho concretizará uma metamorfose importante no modo de conceber o papel do Simbólico, já iniciada com o acalanto das estórias de Xaviel. O tom da estória de Camilo mudará completamente: se Joana contava a estória da vaca “morta”, Camilo agora trata do animal “vivo”, carregado de mistérios. O velho Camilo não só “instruía as letras”, mas “construía a cara dos outros no espelho”. Essa imagem confirma a nossa suspeita de que Camilo figurativiza o papel do “Outro” da psicanálise. Disso pode decorrer não só a atração, mas também o receio de Manuelzão ser “descoberto” por ele:

Manuelzão retomava dali, no ante-pé, acautelando que aqueles dois não o pressentissem estado lá de escuta. Andou. Esbarrou. Quem barulhava era um macho de galinha-d'angola. Acolá, surpreendendo em sombra, o velho Camilo – feito um bugre, assim sutilmente (p. 181).

Dois aspectos merecem ser ressaltados: primeiro, o fato de a figura de Camilo se desenhar entre momentos de sombra e luz, velamento/desvelamento: “O velho Camilo soturno”, “o outro descobriu o ser do seu rosto, mesmo no meio-escuro”. Se ele é o outro que desenha o rosto no espelho, ele também “ilumina”, como fará com seus estórias: “Com facho, tocha, rolo de cera aceso, e espertem essas fogueiras – seo Camilo é contador!”

Além disso, chama a atenção a figura do bugre, que aparece três vezes na narrativa:

Havia de compor outras, maiores festas, ali na Samarra. Ou em lugares. Aumentação. Ir, por caminhos de caatinga e de Gerais, semideiros, cortar matos, queimar campos, levar gado de cristão, dizer seu nome. Pra quê? Só estamos repisando o que foi do bugre. Quem picou as primeiras terras?

O senhor do Vilamão. Trisavô, tataravô dele, tinham desbrenhado os territórios, seus homens de arcabuz sustentando de guerrear o bugre, luta má, nas beiras de campo — frechechêu e tiroteio (p. 148).

Tais alusões parecem mencionar a chegada da “civilização” e, com ela, figurativizar o domínio do homem sobre o mundo natural.

4.10 O teatro das palavras

Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no próprio falar. E como terminar?

Guimarães Rosa (1967c)

No final da novela, Manuelzão pede para o velho Camilo contar a estória do *Romanço do boi bonito* ou a *Décima do boi e do bavallo*, estória originada da mesma tradição de narrativas cuja figura central é o boi. Ao contrário da estória de Joana, que leva Manuelzão a rever sua vida, a estória de Camilo funcionará de modo diverso, como emblema de um fim e de um começo, tecidos e enredados conforme anunciava a epígrafe. A disposição das personagens também se inverte: Camilo contará a estória não mais no restrito espaço da cozinha, mas no pátio aberto, amplo, com fogueiras acesas e Manuelzão sentado em uma árvore.

Se até então as manifestações verbais de Manuelzão tinham sido poucas, dirigindo a festa em silêncio e atenção, agora, com a chegada de Camilo, Manuelzão fala em discurso direto:

– Seo Camilo, a estória é boa!

– Manuelzão, sua festa é boa!

- Simião, me preza um laço dos seus, um laço bom, que careço, a quando a boiada for sair...
- Laço lação! Eu gosto de ver a argola estalar no pé-do-chifre e o trem pular pra riba!
- Aprecio, por demais, de ajudar numa saída de gado. Vadiar mais os companheiros... (p. 201).

Que consequências podemos destacar nessa mudança de posição?

O desenho da cena é curioso: “O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma da hora” (p. 188). A partir desse momento, porém, passa a ser chamado de “Seo Velho Camilo” e a palavra Velho adquire letra maiúscula, o estatuto de quem é especial, único, ainda que geral. A posição dele, no centro da roda, remete à posição de Manuelzão no começo da festa: “público como uma árvore, em sua definitiva ostentação”. Afora isso, as fogueiras remetem à luz, que contrastam com as sombras, muitas vezes mencionada.

A *Décima do boi e do cavalo* narra um encontro de vaqueiros (“no centro deste sertão e de todos”) que se reúnem a pedido de um fazendeiro muito rico na fazenda “Lei do Mundo, no campo de Seu Pensar”. O pai desse fazendeiro havia morrido, tornando-o herdeiro. Entretanto, o filho não herdara a sabedoria do pai de montar o cavalo encantado para buscar um boi chamado Boi Bonito, belo e perigoso, que ninguém havia conseguido domar e que ficava no “Campo do Amargoso”, onde “não há casa nem telhas”, “mais além, em terra sobeja, pastio: na Vargem da Água-Escondida...”. O fazendeiro promete, a quem conseguir realizar tal façanha, a mão de sua filha. Muitos vaqueiros já haviam tentado, em vão. O vaqueiro Menino é o único que pode investir nessa empreitada, o único que sabe montar o cavalo encantado capaz de levá-lo ao Boi Bonito.

Menino consegue laçar o Boi e, como recompensa, ao invés de aceitar as riquezas e a mão da filha do fazendeiro, pede o cavalo para si e expressa o desejo de ver o Boi solto. Quem ganha o “objeto mágico” é o Vaqueiro-Menino, não o rico fazendeiro.

A figurativização sugerida por essa estória parece ser, inicialmente, a luta das forças pulsionais do homem, aquilo que separa o domínio da natureza e o da cultura:

No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era – o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as

árvores, as terras, as águas, Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado (p. 191).

A estrutura narrativa inicial em muito se assemelha aos contos de fada: “– Em era um homem fazendeiro, e muito bom vaqueiro. No centro deste sertão”. “Havia o homem – a coroa e o rei do reino – sobre grande e ilustre fazenda”.

O fazendeiro ocupa o lugar do “rei”. O objeto mágico que se quer recuperar (o tesouro) é o tal Boi Bonito, misterioso e indomável (que, na voz do narrador, “cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada”) (p. 200). O reino é a fazenda e até a entrega da mão da filha como recompensa remete a um procedimento recorrente em muitas histórias: trata-se de uma estrutura antiga que precisa da ajuda de uma nova para a completude de suas ações e desejos.

Antes da história terminar, há um diálogo entre Menino e Boi, em forma de repente, que também remete aos contos de fada:

– Levanta-te, Boi Bonito,
ô meu mano,
com os chifres que deus te deu!
Algum dia você já viu,
ô meu mano,
um vaqueiro como eu?

Ao que o boi responderá:

– Te esperei um tempo inteiro,
ô meu mão,
por guardado e destinado.
O chifre que são os meus,
ô meu mão,
nunca foram batizados...
Digo adeus aos belos campos,
o meu mão, onde criei meu passado?
Riachim, buriti do Mel,
o meu mão,
amor do pasto secado?... (p. 190).

Se a estória do Boi e o diálogo acima figurativizam o domínio da natureza pelo homem/Menino, ao mesmo tempo espelham um dos conflitos vividos por Manuelzão: ele, um vaqueiro, cuja tarefa central é “domar e tanger o animal”, sente-se transformado por força da dureza do trabalho em “um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego” (p. 124). Assim como o Boi, ele também estava quase a “dizer adeus aos campos” ao pensar em abandonar a vida sertaneja.

Das suas vivências, a estória também retoma o episódio do riacho seco. Se o riachinho de Manuelzão é descrito como “escuro tubo fundo”, coberto por plantas verdes; se Camilo, por sua vez, é comparado a um tronco oco do qual nascem folhas verdes, a posição do boi chama atenção por ser inversa: trata-se de animal que vive num espaço marcado pelo verde, onde existe num riacho que nunca seca:

Num campo de muitas águas. (...) A lá era a casa do Boi. O Boi, que vinha choutando. Antão o Boi esbarrou. Se virou. Raspou, raspou, raspou. O Boi se fazia, muitas vezes; mandava nos olhos da gente suas seguidas figuras. o Vaqueiro mandou o medo embora. Num à-direita se desapeou, e pulou pra o lado dele. Lhe furtou a volta. Pôs a vara-de-ferrão na forma, pra esperar ou pra derrubar. Mas o Boi deitou no chão — tinha deitado na cama. Sarajava. O campo resplandecia. Para melhor não se ter medo, só essas belezas a gente olhava.”³² (p. 198).

Podemos ver outros paralelismos entre a estória da vida de Manuelzão e a narrada por Camilo. Em ambas há uma cena de encontro: o dos vaqueiros, na estória, e o dos convidados da festa. Tanto Menino quanto Manuelzão mudam ao longo da narrativa: ambos vão ao encontro de seu desejo, fazem uso de “cavalos encantados” (cavalo metaforizado, no caso de Manuelzão, pelo encantamento das estórias) e não aceitam o que “vem de fora”, a “regra” da comunidade (a filha do rei para Menino, a constituição de família para Manuelzão). Nas duas

³² O termo *Sarajava* aqui não é usado com um significado específico. O que importa é o efeito que cria o som da palavra. Em carta a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa (1981, p. 35) diz: “Aqui, meu caro Bizzarri, eu confesso que começo a sofrer com Você. Esta última é terrível! (“Virus in cauda...” V. sabe, eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa estória, contada mesmo pelo Velho Camilo. (Naturalmente, alterei coisas.) Assim, por exemplo, V. terá notado que todo aquele grande parágrafo da P. 241 (linha 8 a 30), representa a entrada no “eterno”, na *féerie*, na eternidade. E visão supraterrânea. (O tema do “riachinho”, por exemplo, é recuperado em transcendência.) Mas, o verbo *sarajava*, eu o ouvi, e o contador não soube explicar-me o que é. Verbo só em *aa*, belíssimo! Irradiava, como que *transfigurado*—? O francês traduziu: “gagnait une splendeur peu commune”... [acrescentado a mão, na margem] *É uma coisa misteriosa, que não podemos racionalizar. É o “Thabor” do Boi? Sua Teophania? (Traduzir + ou – como: irradiava luminoso em rajas?)*” (p. 35).

narrativas temos a presença da figura de um menino: no episódio em que o rico seca (“Era como se um menino sozinho tivesse morrido”, p. 146) e agora na estória de Camilo.

Podemos observar em Manuelzão o curioso movimento de assumir a primeira pessoa do discurso. Como dissemos anteriormente, ele se mostrava até agora um personagem calado, mesmo que o foco narrativo muitas vezes o apresentasse em primeira pessoa, como se tratasse de um monólogo (“Parece que eu vivo, vivo e estou inocente”). O diálogo em primeira pessoa, que pressupõe a assunção de um *eu* e de um outro, não ocorre antes da chegada de Camilo. Sem a assunção do *eu*, temos a impressão de que o seu dizer só pode se manifestar em discurso alheio. A estória do *Romanço do Boi Bonito* trará a Manuelzão a possibilidade de ele mesmo narrar a sua estória, tal como aparece nas suas exortações durante a narrativa de Camilo e no final:

- Espera aí, seo Camilo...
- Manuelzão, que é que há?
- Está clareando agora, está resumindo...
- Uai, é dúvida?
- Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar!
- A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.
- A boiada vai sair! (p. 202).

Desse modo, podemos pensar que as estórias de Joana e Camilo foram capazes de romper a estrutura significante de Manuelzão e abrir novos caminhos narrativos.

Outro aspecto relevante é o fato de o Vaqueiro-Menino se mostrar *corajoso* (“O Vaqueiro mandou o medo embora”), alguém que supera o medo (“Aqui, todo mundo carece de ser valente”) e, por isso, vence o Boi. No caso de Manuelzão, o medo que ele demonstra ao longo da narrativa parece ser um dos efeitos projetados sobre ele pela figura paterna: assim como o pai, que “tinha medo até do Céu”, Manuelzão relata viver com “medo constante acordando e dormindo, anoitecendo e amanhecendo”. Queria “não precisar de se ter medo de que todo o pouco que fosse da gente não estivesse sempre salteado” (p. 184). Se a Samarra “era umas araraquaras. A Terra do Boi Solto”, podemos figurativizar aqui a superação do medo de Manuelzão.

No final, Vaqueiro e Boi bebem da mesma água (“da água do riachinho, eles dois tinham juntos bebido”), ingerem uma espécie de alimento caracterizado pela fluidez (em oposição ao parado), proveniente do interior da terra (em oposição à superfície). Ao vencer o medo, o Cavalo encantado, a partir de agora grafado em maiúscula, é o que possibilita o encontro do caminho de volta, conforme aponta a última frase: “Este Cavalo é conhecedor deste mundo todo. Eu afrouxo a rédea dele...”.

Enquanto ouve, Manuelzão está mergulhado em seus pensamentos e dores: a dor constante que sente no pé, o dilema entre conduzir ou não a boiada, o receio de confiar tal tarefa ao filho. Se, na narrativa de Xaviel, Manuelzão pôde reviver o passado e se perguntar sobre o mal, permitindo-se entrar em contato com o “ignorado”, com o “não-sabido”, com o precário de si mesmo (tal como Miguilim diante da maldade dos adultos com os tatus), a narrativa de Camilo, por sua vez, sugere nova abertura e reorganização da vida (também aventada pela chegada do doutor Lourenço e o uso de novos óculos em *Campo geral*): nos dois casos, o fluxo da vida parece ter sido restabelecido, pois agora, no final da noite, todos esses problemas sintomaticamente começam a ser sanados: seu filho se oferece para substituí-lo no comando da boiada, a dor do pé some e ele toma a decisão de seguir com a boiada.

Nesse momento, Manuelzão deixa o lugar de “filho” e, como se entrasse no Simbólico, reconhece-se como “pai”. De certo modo, a *Décima* possibilita a expressão dos seus conflitos interiores, conferindo inteligibilidade a sua busca de sentido para a vida. O ponto de partida e de chegada é sim a imagem do riacho, metáfora que condensa origem (da construção de seu passado) e fim (de um ciclo). A “falta” que é constitutiva de todos, segundo Lacan, na esteira do pensamento freudiano, e que é “mostrada” com a chegada das mulheres na preparação da festa, de certa forma se “reconstrói” em novo tecido diante do narrar. Diversos paralelismos podem ser observados: no *Romanço*, o fazendeiro rico, como ele, não tem pai e se vê as voltas com uma falta (o fazendeiro não herdou o saber do pai; Manuelzão sente, mas não consegue verbalizar, o “necessário de alguma coisa”); o Cavalo encantado conhece o caminho e dirige Menino, assim como é encantada a narrativa de Camilo; o Cavalo é o meio pelo qual Menino encontra o que procura; a narrativa de Camilo é o meio pelo qual Manuelzão se encontra. Talvez não seja à-toa que Manuelzão “Por tudo, mesmo sem precisão, [...] não saía de cima do Cavalo”.

É, portanto, Camilo – uma figura masculina e não feminina – que reintegrará Manuelzão ao mundo e ao trabalho (dando-lhe “força” para “sair com a boiada” e atenuando a raiva que sentia pelo filho), ainda que Camilo seja distante do modelo do “homem sertanejo”, visto que não trabalha e é um contador de histórias.

Nesse sentido, somos contrários à ideia de que o percurso de Manuelzão está ligado à ideia da morte, pois o movimento de reencontro consigo mesmo e a reintrodução no fluxo da vida prevalecem. Freud, em *Luto e melancolia* (1917), mostra que a morte é algo inimaginável para o homem, pois, no inconsciente, todos nós estaríamos “convencidos de nossa imortalidade”. Para o autor, do mesmo modo que a morte é inexorável, há também uma propensão a retardá-la através de remanejamentos libidinais, que presenciamos agora com a decisão de Manuelzão sair com a boiada. Não é dele mesmo a expressão do desejo de prosseguir?

Deus emprestasse a ele de chegar aos cem anos, com resistida saúde, e ele completava comprando para si até a fazenda em pompa do senhor do Vilamão, que a todas desafiava. Para teimar e trabalhar, se crescia, numa *coragem de morder os ferros*. (p. 142).

A coragem era só para se avançar mais longe, ir fundar lugar noutra parte. Só isso, ah, sempre. Tivesse de tornar a fazer a Samarra, não, ali o caminho se estreitava para ele. Mas, em outro lugar, desdemente. Soendo que, chegava uma hora, tudo se queria, mas quase tudo, por metades, da gente se afastava. (p. 152, grifos nossos).

Psicanaliticamente, notamos que a personagem, ainda que fortemente identificada com a mãe, coloca-se em movimento ao sair do complexo materno pela via do Simbólico: é preciso deixar a Casa para prosseguir (tal como ocorreu com Miguilim). Lembremos aqui o deslizamento do significante que nomeia a “quase-fazenda” onde a casa está construída: Samarra, figuradamente a “amarra”, escolhido a partir do nome *sirga*, corda que prende um barco.

4.11 Os rios do discurso

Só na foz do rio é que se ouvem os murmúrios de todas as fontes.

Guimarães Rosa (2001a)

Ao longo da narrativa, pudemos observar a estreita relação do Velho Camilo com as águas: não são poucos os momentos em que ele é visto carregando água para as mulheres,

servindo-as e colocando-se no papel daquele que rega, que faz brotar. É indicativo, por exemplo, que ao fim de sua narrativa haja lágrimas nos olhos das mulheres. Metonimicamente, poderíamos pensar na religação, via Simbólico, do fluxo do rio.

Durante a narrativa de Camilo, Manuelzão se vê identificado com o grupo, que produz nele sentimentos de pertença e referência. Ele não está mais “longe”, como na procissão, nem “fora”, como durante a estória de Joana. Ao contrário do que ocorre em muitos processos de envelhecimento, a ferida e a carência narcísicas de Manuelzão (o não olhar da mãe, a não posse da família e da terra) vão “cicatrizando” à medida que as estórias lhe permitem articular as pulsões e realinhar a castração simbólica. Diante das “dores no pé”, por exemplo, Manuelzão é obrigado a ouvir e perceber os limites de seu corpo. Tal fato pode tê-lo sensibilizado para outras questões – por exemplo, sua insignificância pessoal diante do fluxo da vida, desestabilizando sua onipotência, figurativizada por sua posição “de cima do cavalo” no início da festa – talvez fazendo nascer uma abertura de comunhão com as narrativas. Em termos psicanalíticos, poderíamos dizer que, depois do esvaziamento libidinal dos investimentos objetivos de cunho mais narcísico (a ligação com a mãe, por exemplo), ocorreu um reencaminhamento sublimatório: as forças pulsionais parecem livres para se realocar em direção ao coletivo e à natureza, e para elaborarem de modo mais sereno a aproximação da velhice.

Sob esta ótica, Manuelzão mostra a força do princípio do prazer: a organização da festa e a audição das estórias parecem ser uma maneira de fazer fluir as águas paradas, figurativizadas pelo riachinho que seca e que é a fonte, não só da vida, mas também da memória do povo e das estórias, restituindo-lhe o amor próprio e a autoestima.

As palavras finais da narrativa, carregadas de alegria, reforçam essa idéia: “Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia de declarar! A festa é pra se consumir – mas para depois se lembrar.”

Nas palavras de Candido:

Renunciando aos altos poderes que o elevaram por um instante acima da própria estatura, o homem do Sertão se retira na memória e tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas e dos sentimentos. “E me inventei neste gosto, de especular idéias”. Desliza, então, entre o real e o fantástico, misturados na prodigiosa invenção de Guimarães Rosa como lei da narrativa. E nós podemos ver que o real é ininteligível sem o

fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real. (Candido, 2000, p. 139).

O erro, a culpa: revivendo conflitos

*Reperdida a relembrança, a representação de tudo se desordena: é
uma ponte, ponte, – mas que, a certa hora, se acabou, parece'que.
Luta-se com memória.*

Guimarães Rosa (1967c)

Há ainda duas interessantes menções a um possível “erro”, que poderiam ser lidas como “causas” do “rio que seca”, do estancamento das águas. Na primeira citação, o erro parece fazer referência à escolha da Samarra como lugar para Manuelzão se estabelecer:

Todavia, num senão, o situado escolhido não dera ponto. Por tanto, podia merecer nome outro: o de “Seco Riacho”, que o velho Camilo falou. O velho Camilo tivesse ideia para esse falar, era duvidoso; e alguém acusara por ele. Mas Manuelzão sabia, o inventante tinha sido mesmo o Adelço, que censurava, que escarnecia. Por conta de um erro. E de quem tinha sido o erro? Mas que podia acontecer a qualquer um mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo (p. 114).

Depois, acerca do seu filho Adelço: “Desgosto... Como ter um remédio que curasse um erro, mudasse a natureza das pessoas? (p. 142)”. Ou ainda, quando diz: “Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encalcado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois...” (p. 187).

A que erro Manuelzão se refere? Ao amor dele por Leonísia? Ao fato de ter trazido o casal para morar com ele? Ao fato de ter tido um filho como Adelço, de um caso fortuito? Não podemos precisar, mas diante da presença desse “erro”, motor das angústias do presente, nós, leitores, sentimos ecos da estória de Miguilim, na qual a presença de um erro também parece ser a origem de angústias futuras: “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo” (p. 13).

Vemos aqui a associação entre a intuição da existência de um erro e o sentimento da culpa, reeditando, com outras roupagens, a vivência do Édipo, uma vez que Leonísia está colocada no lugar de mãe e o seu amor é interdito. Os ecos do mito, cujo nome significa “pé inchado”, aparecem reiteradamente nas muitas menções ao machucado no pé de Manuelzão: “estava com um machucão num pé” (p. 114); “Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal” (p. 119); “Manuelzão se esquecia do pé doente” (p. 124); “E Manuelzão, que o acompanhara adentro da casa, alçantes estandartes, de repente sentia a dor de uma ferroadada no machucado do pé, esbarrava no instante” (p. 126), “Não embargando que ele Manuelzão fosse acolá adiante, acelerado, nem se importava que o pé doesse, mas devia de vigiar o seguimento de tudo” (p. 132); “o inflamado do pé doía um pouco, nele não esbarrassem –; carecia de estar perto do padre!” (p. 133); “Para respirar mais a solto, e descansar o pé, Manuelzão se afastava um espaço do resto do povo.” (p. 133); “Leonísia prestava gentil a caridade – mesmo com tantos cansaços do dia, ela por suas boas mãos tinha botado água na bacia, tratou do machucado no pé dele Manuelzão, sem o desdém” (p. 136).

4.12 O sujeito do discurso amoroso ou Os amores em *Uma estória de amor*

Todo amor não é uma espécie de comparação?

Guimarães Rosa (1965)

Do encontro com Camilo, há ainda dois aspectos importantes a serem destacados: a relação amorosa sugerida entre Camilo e Joana e a relação entre esse casal e o título³³ da obra *Uma estória de amor*³⁴.

³³ A escolha do nome *Uma estória de amor* parece ser anterior ao livro publicado em 1956. Em carta de 1946 a João Condé, Guimarães Rosa explica ter deixado de fora de *Sagarana* duas histórias, uma delas chamada *Uma história de amor* (com h), pois acredita não tê-la “desenvolvido razoavelmente” (Rosa, V., 1983, p.379). Somente em 1952 o título e a estória serão retomados.

³⁴ Além da explicação de Guimarães Rosa (1981, p.58) ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (“‘*Uma Estória de Amor*’ — : trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder. (Rosa, 1981, p.58)) vemos explícita, na voz do narrador, essa intenção: “‘Estória!’ – ele disse, então. Pois, minhamente: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens. Muito maior do que quando a gente mesmo viajava, serra-abaixo-serra-acima, quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acêrto escravo de todos, sem soberania de sossego. A vida não larga, mas a vida não farta” (p. 129). As reflexões de Manuelzão fazem dele também um contador de estórias, um tecedor, tal com prenuncia a epígrafe e uma estória acaba sendo tecida dentro da outra. Desse modo, as narrativas parecem

A estória do amor de Camilo e Joana é contada lentamente. Podemos supor dois motivos para isso: primeiro, a culpa que envolve Manuelzão pela separação do casal e que o impede de “querer lembrar”; segundo, talvez a estória completa vá sendo recuperada apenas na medida em que Manuelzão se deixa encantar pelas narrativas. Já de início, o narrador indaga sobre o motivo de o velho Camilo não entrar na cozinha: “tivesse ou não vontade, decerto tinha, não entrava era porque falhava ao jeito, se vexava sendo de amor” (p. 139). Depois, cada um vai a cantos separados.

Como sabemos, Manuelzão não endossa a união:

Velho Camilo se sabe tinha morado mais de uns seis meses, na cafua, com a Joana Xaviel. De lá pegara a vir, dias em dias, à Samarra, pedir um feijãozinho, um sal. Daí muito se disse que aquilo não resultava bem, os dois, não dava. Somente se vê: eles necessitando da caridade, e vivendo assim num bem-estar? Nem não eram casados. Tinham de se apartar, para a decência. Mais o velho Camilo e a Joana afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias. Pois então, melhor, aí é que não precisavam de estanciar juntos³⁵. (p. 150)

Seja por que não estaria certo aos olhos da comunidade (“A decência da sociedade era não se deixasse, os dois sendo pobres miseráveis, ficarem inventando aquela vida” – p. 176), seja por que ele gostaria de ocupar o lugar de Camilo (“Remedavam namoro? Acontecia isso? Ah, mas desse jeito, assim, então até ele, Manuelzão” – p. 165), fica evidenciado que Manuelzão se põe na posição daquele que interdita: “Mas, tinha lá alguma graça aquela estória de amor nessas gramas ressequidas, de um velho no burro baio com uma bruaca, assunga-a-roupa?” (p. 150). Seria por ciúmes? Seria essa a forma de se fazer ver como o que ocupa a posição de mando? Manuelzão atua, põe em ação alguns princípios ordenadores nos

funcionar como possibilidades de recuperação do fluxo do riacho via palavra. Em *Nada e a Nossa Condição* o mundo das narrativas também se configura como saída possível à condição humana: “Faz de conta minha gente... Faz de conta...” (Rosa, 1967c, p. 83), que se apresenta como alternativa para se lidar com a morte e com (dê)ordem do mundo.

³⁵ Myakazi (1996) vê nesta citação o gérmen de “Cara-de-Bronze”, reiterando uma vez mais o diálogo que as novelas encerram entre si: “Mundo grande! Mas, ainda muito maior, quando a gente podia estar em sua casa, e os outros vinham, empoeirados de sete maneiras, por estradas sertanias – e pediam um café, um gole d’água. Cada um tinha visto muita coisa, e só contava o que valesse. — “**Lá chove, e cá corre...**” A gente mesmo, na estrada, não acostuma com as coisas, não dá tempo. Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha necessidade de inventar a devoção de uma mentira”. (Rosa, 1964, p.130-1).

aspectos da vida que lhe parecem desordenados: quer que o padre case os que já viviam juntos, batize as crianças e crisme os jovens; deseja a separação de Joana e Camilo. Nesse sentido, Manuelzão quer também ser o “dono” de um ordem simbólica.

Um velho, que merecia estima. Ele, Manuelzão, não se dava a culpa do que o outro vinha suportando. À lei, não tinha procedido por embirra, por ruindade. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer. Agora, o velho Camilo viesse, sempre junto, sem arredar de sua companhia. (p. 181)

Mesmo “ordenando” a separação do casal, o narrador intitula a história “Uma estória de amor”. Indicaria a aceitação do amor entre Joana e Camilo? O amor de Manuelzão por sua mãe e, por extensão, por Leonísia?

Paradoxalmente, a estória de amor de Manuelzão não se efetivou. E a visão do relacionamento entre Leonísia e Adelço, de um lado, e o de Camilo e Joana, de outro, tal como em outras estórias, também parece ter funcionado como um espelho defronte ao qual Manuelzão se vê em confronto com o Outro: ele quer ocupar o lugar do filho, quer ocupar o lugar de Camilo, quer a mulher daquele com quem de algum modo se identifica.

A estória de amor do título remete, portanto, a dois pares: Joana e Camilo, um casal “fora da Lei”, fora das regras da comunidade, dos códigos sociais internalizados que obturam seu desejo; e Manuelzão e Leonísia, casal também “fora da Lei”, por ser ela mulher de seu filho. Mas afinal, de que amor trata o título *Uma estória de amor*? Do amor não assumido entre Joana e Camilo? Do amor entre Leonísia e Manuelzão? Poderíamos pensar num amor ao mundo sertanejo? No amor pelas/nas estórias? Nas palavras de Passos (2000, p. 175) “*Uma estória de Amor (Festa de Manuelzão)* vai além de demandas amorosas para constituir-se também em estórias de desejos...”.

Manuelzão, excluído socialmente, precisa do olhar do outro (de Frederico Freyre, de Vilamão, representantes do mundo “dos que possuem”) para fugir de seu destino de homem pobre. Entretanto, esse olhar é ilusório, um logro, fruto da projeção da personagem que, somente no registro do Imaginário ocupa o lugar do “detentor de poder”. Ou seja, se pensarmos nas confluências entre Imaginário e Simbólico, Manuelzão precisará inscrever-se na rede do Simbólico para assumir-se como vaqueiro, um ser singular e itinerante que quer viver: é a pulsão de vida (“Chega o dia de declarar!”) que se manifesta aqui.

Em contrapartida, a angústia e a inquietação que se instauram com o início da festa agem com força no Imaginário da personagem: diante da constatação do seu processo de envelhecimento, ele supera o medo de morrer, reverte os sofrimentos vividos e recria um outro destino até então marcado pela miséria: o da entrega ao caminho escolhido. Desse modo, se até então eram as vicissitudes da vida e o fascínio pela imagem dos representantes patriarcais que o orientavam; se até agora se via submetido à manipulação de uma lógica social que via “problemas” no modo de vida de “personagens” como Urugem e Velho Camilo, por exemplo, nesse momento Manuelzão assume sua percepção de que há algo da instância do “não sabido” e se assume³⁶.

Tal processo parece ter sido desencadeado pela atmosfera de sonho propiciada pelas histórias, as quais, suspendendo temporariamente a censura, criaram a fantasmática realização do desejo agora assumido. Mas não só isso: naquele momento da festa, em que se mesclavam histórias, músicas, homens e mulheres de diversas idades, posições sociais e filiações religiosas, possuidores de tão diversos objetos significativos (oferecidos para a santa), a distância entre eles se anula temporariamente e o sujeito, em sua forma sempre evanescente, pode aflorar aos poucos. Reviver-relembrar-redizer seu passado permite uma nova interpretação: re-ligare. Reacende-se, assim, a vontade de prosseguir e recobra-se a confiança no viver.

*

³⁶ Deise Dantas Lima faz uma interpretação distinta sobre a relação Manuel, Vilamão e Camilo. Para a autora, (Lima, 2001, p.111), “Comum aos três, a velhice os aproxima quanto às reais possibilidades de usufruir apenas os frutos que a vida lhes permitira colher; turvada pela caduquice do dono do *cavour*, amenizada pelo interesse de Camilo por Joana, e sublimada pelo desejo que o capataz nutre pela nora, a solidão constitui ameaça real a cada um. Através dos sentidos rigorosamente opostos, atribuídos a mesma palavra – alto –, o narrador faz contrastar a história de subalternidade de Camilo, ‘botado no alto’, com o sucesso econômico do senhor de Vilamão, que ‘representava os altos gestos da fidalguia’. Este situa-se, bastante confortável, em um posto de honra, conquistado aos bugres; ao agregado, no entanto, o alto faz referência a um isolamento imposto, pelo uso da forma passiva do verbo, denotando uma espécie de castigo”. Assim, para a autora, Vilamão representaria o máximo de reconhecimento e aceitação sociais, com quem Manuelzão se identifica pelo avançado da idade, mas não pela situação econômica. Camilo, “no alto da velhice e da miséria”, numa outra ponta, representaria aquele a quem Manuelzão teme se converter no futuro. Diante do que expusemos, no entanto, não podemos concordar inteiramente com a posição subalterna de Camilo, na visão de Manuelzão, pois, como mostramos, ela se altera ao longo da narrativa.

O rio é outro, o homem é outro também!

Jorge Luis Borges (2009)

No início deste capítulo, dissemos que a metáfora paterna era organizadora do sujeito na cultura e deixamos em aberto o modo pelo qual ela se manifestaria em Manuelzão: vimos que, para Lacan, o Simbólico, significante da função paterna, é o que garante a ordem do discurso, a presença da lei, a cultura. É no Imaginário, o “espaço” do engodo da imagem, que se dá a constituição e a identificação do *eu*. Já o Real é o registro do não nomeado, do inacessível à simbolização. Como sabemos, tais registros não se desvinculam um do outro (Lacan, 1996a).

Ao longo da análise da novela, vimos que a figura de Federico Freyre parece ocupar o lugar de um pai Imaginário, admirado ao mesmo tempo em que é temido. Remete-nos também ao pai da horda, mito retrabalhado por Freud em texto já comentado, que mesmo na ausência se faz presente (o pai “real” de Manuelzão é mencionado só vagamente e não se inscreve como figura de identificação). Assim, se “na tópica do inconsciente”, a travessia do pai Real para o pai Simbólico se faz através do pai Imaginário, podemos pensar a figura de Federico Freyre como metáfora do pai Imaginário. Dessa perspectiva, Manuelzão estaria não só biologicamente caminhando da vida adulta para a velhice, mas, graças às metáforas paternas, estaria ritualizando a passagem para o Simbólico, desamarrando-se da metáfora materna, inscrevendo-se como sujeito da linguagem e de seu desejo.

Em síntese, Manuelzão lança às favas, “rédeas às bostas”, o dizer e o desejo do povo, dos códigos sociais e mostra que é pela figura do velho Camilo que ele reintegra sua subjetividade. Se, no início, para resguardar sua auto-imagem quer se referendar pelo poder do mando, dos chefes proprietários, ao longo da festa, ele se transforma: do valor do poder e do dinheiro passa a construir, na identificação com o velho Camilo, uma nova imagem de si mesmo, deixando de desejar o desejo do outro (as posses dos proprietários, as riquezas) e aceitando sua condição, agora mais livre das *amarras* impostas pelo meio social, para mergulhar enfim no mundo do Simbólico.

O medo da morte se desfaz: “Desconfiava da morte. Mas ia sair com a boiada. A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada – sentia que para morrer, no caminho, no meio. Desmaginava”. A viagem de Manuelzão mostra uma saída para o beco sem saída do envelhecimento. Para ele, há ainda um espaço possível de trânsito, de construção de um percurso, mesmo com as frustrações e resistências: “A gente saía, com pouco já se degozando

o voltar, o dia da chegada de volta era o melhor. Antes, tinha sempre sido assim. Agora, não. Agora não se sentia o aviso do cheio, que devia de vir depois do vazio” (p. 180).

A saída da boiada se faz com alegria. Apesar da repetição – já que Manuelzão parece retomar sua vida antiga, – a repetição não é a mesma, porque agora se tornara fonte de prazer:

A vida – moto-contínuo – impede a mobilidade e se a morte de D. Quilina leva Manuelzão a suspender a ordem temporal com o intento de homenageá-la, ironicamente ele refaz a própria história alcançando certa harmonia e prazer nos cantos e narrares folclóricos (Passos, 2000, p. 139).

Em seu movimento, Manuelzão acaba por reiterar as palavras de Simone de Beauvoir (1990, p. 17):

A velhice não é um fato estático; é o prolongamento de um processo. Em que consiste este processo? Em outras palavras, o que é envelhecer? Esta ideia está ligada à ideia de mudança. (...) a vida é um sistema instável no qual, a cada instante, o equilíbrio se perde e se reconquista: é a inércia que é sinônimo de morte. Mudar é a lei da vida.

Considerações finais

No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói.

Freud (1915)

E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... dês-almado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine?

Guimarães Rosa (1967c)

Ao longo deste trabalho, percebemos pontos em comum entre as duas novelas – especialmente no que tange à complexidade psíquica das personagens Manuelzão e Miguilim – que permitiram comparar as marcas do processo de constituição do sujeito na infância e na velhice, as fases da vida que são nosso objeto de estudo.

De maneira análoga ao roteiro adotado nas análises, observamos as narrativas a partir das mesmas trilhas: as estratégias do narrador de se aproximar do leitor e as inter-relações sujeito/espaco natural, sujeito/espaco social, sujeito e suas figuras identificatórias. Diante de um autor da complexidade de Guimarães Rosa, a rede significativa parece criar sempre novas trilhas, aberturas para ecos novos e distantes. Estará aí a chave para se compreender por que essas estórias nos tocam tanto?

Inicialmente, observamos, nas duas novelas, a presença do discurso indireto livre, que marca a posição de um narrador “duplicado”, oscilante entre a primeira e a terceira pessoa: em muitos momentos, trata-se de um narrador observador; noutros, de um narrador-personagem. Nos dois casos, o narrador-personagem raramente se mostra como um *eu* constituído, sendo antes um narrador de “consciência inquieta”, como nomeia Bolle (1973, p. 70). Nesse jogo, o leitor é levado a ver pelos olhos do protagonista e, simultaneamente, a “ver” à distância, acompanhando a personagem até o momento mesmo em que ela assume um *eu*. Miguilim: “quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse”. Manuelzão: “Somos que vamos”.

Além do narrador, podemos observar recursos expressivos semelhantes na forma de a personagem aproximar-se do leitor, como o uso frequente da expressão “a gente” e as frases intercaladas usadas nos momentos em que as personagens refletem sobre o sentido da existência. Em Miguilim, quando sofria com a dúvida sobre a entrega do bilhete, temos:

Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. *De donde o Dito tirava aquilo?* Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades (p. 63, grifo nosso).

Em Manuelzão, diante do mal-estar que sente durante a festa:

Agora sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encalcado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo — acamaradados! *Será que o velho Camilo sabia outras coisas?* O que mal pensava, mal sentia. Porém, porém, ia passando além. A festa não existia (p. 187).

A partir de tais estratégias narrativas, o movimento de constituição do sujeito vai se dando em movimentos análogos àqueles descritos por Lacan: o sujeito nunca se mostra inteiro, mas em uma configuração evanescente, em um contínuo movimento de *revelação* e *ocultação*. Entretanto, mesmo num percurso de crise e de perda – da infância, em Miguilim; da esperança de um dia tornar-se proprietário, em Manuelzão –, o que prevalece é a assunção, ainda que evanescente, de um *eu*: Miguilim rompe com a infância; Manuelzão, com a ideia de assentar e assumir uma família.

Do enredo, vimos, em *Campo geral*, que o motor é a briga entre o pai e a mãe por causa do suposto triângulo com Terêz. Dali nascem a surra que Miguilim leva por defender a mãe, a sua doença, a saída do tio, o dilema ético de entregar ou não o bilhete, a morte do irmão, o suicídio do pai, a volta do tio. Todos eventos recheados por reminiscências e estórias,

ao lado dos quais acompanhamos mudanças na natureza (alternância sol/chuva), chegadas de alguns personagens (seu Deogracias, seu Aristeu, Luisaltino, Liovaldo e Osmundo), partidas de outros (o pai, tio Terêz, avó Izidra) e até uma celebração, o velório do Dito. Em *Manuelzão*, a celebração ocorre, mas tem caráter mais festivo, ainda que seja um momento em que se celebra a memória de um morto: a realização do desejo de D. Quilina, mãe de Manuelzão, já falecida.

O motor do enredo em *Uma estória de amor* é delineado pela festa, que traça a linha mestra de onde fluem os pensamentos e reminiscências de Manuelzão: do mesmo modo que em Miguilim, há também chegadas e partidas de personagens, entre elas os convidados e o padre. Acompanhamos a procissão, a missa, o almoço, os cantos e danças, as histórias. Nas duas novelas, é a saída do que é rotineiro e a presença do que é “estranho” à vida diária que instauram uma crise. Se, para Manuelzão, a festa possibilitou uma parada e um espaço para reflexão, em Miguilim foi a morte do Dito que estancou o fluir do dia-a-dia e lhe permitiu novas reflexões. Nesse momento de suspensão – “até para sofrer a gente carece de quietação” –, as personagens sofrem e saem da crise renovadas, graças às novas possibilidades de elaborar o vivido. Não podemos deixar de notar que, com esse movimento, em termos psicanalíticos, tanto Manuelzão quanto Miguilim, mesmo que estabeleçam forte identificação com a mãe, saem de seu contexto materno e deixam a Casa, deslocando o desejo inconsciente transformado em ato e demonstrando a realização edipiana de ruptura metafórica. Ao longo da narrativa, vimos que, não só a mãe, mas as figuras femininas em geral são, simultaneamente, fonte de criação e de destruição (como Nhãnina, Joana Xaviel). Sendo assim, será preciso imergir nesse universo, um abismo de contradições e paradoxos, para atingir o simbólico e restaurar a ordem e o poder do pai. As trevas parecem ser condição necessária para alcançar o conhecimento.

Quanto ao espaço, a paisagem é a da pobreza: a casa de Miguilim era “velha, estragada” e a Samarra “apenas um reposito, currais-de-gado”. A importância do espaço é realçada também pelas figuras maternas com quem as personagens se identificam: Miguilim procura satisfazer o desejo de sua mãe tentando descobrir se o Mutúm era bonito ou feio; Manuelzão inaugura a capela também em nome da mãe. Nos dois casos, persiste a organização pulsional do desejo, a saber, o *eu* identificado com a imagem do objeto desejado e perdido, com o objeto que “a mãe deseja”.

Muitos ritos de passagem comportam a atribuição de um nome, como o batismo e a crisma, o que suscita mais um paralelo: Miguilim recebe o seu nome depois da crisma, Manuelzão inscreve-o depois da missa de fundação da Samarra. Parece emblemática também

a imagem de Miguilim saindo do Mutúm para ser crismado e voltando à frente da sela do cavalo do tio, no “alto”, dali “tanta coisa podendo ver”. Do mesmo modo, Manuelzão coordena “do alto” a festa em que o seu nome é gravado. A metáfora do “alto” parece evocar distanciamento da terra, do mundo puramente concreto: não era também do alto do tamborete que Miguilim pensava sobre sua vida?

Além do ritual de inscrição de um nome, há menção a cenas que podem ser associadas a ritos: o banho de sangue, o enterro das coisas do Dito, o uso dos óculos em Miguilim; a missa, a procissão, a saída com a boiada em Manuelzão. A presença de uma árvore nas duas novelas (Miguilim teme as consequências de cortá-la; ou Manuelzão, em pé, figura-se como uma árvore no centro da cena de preparação da festa) sugere ainda a presença de outros rituais iniciáticos na vida das personagens. A presença da figura do boi, do buriti e das águas, por exemplo, remete a outros aspectos reiteradamente presentes na obra do autor e sugere novas associações.

Se na rede de relações e de organização da família (enquanto unidade social nuclear mínima da cultura) existe determinação inconsciente de “lugares” em sua estrutura e se essa estrutura (o “complexo familiar” de Lacan) ordena o conteúdo do modo pelo qual eu me apresento ao Outro, vemos Manuelzão e Bernardo, as figuras masculinas centrais na organização da família, desejarem ocupar o lugar de “pai”, instaurar a lei e impor uma ordenação civilizatória – em *Manuelzão*, casar os descasados, separar os amigados, batizar, crismar; em *Miguilim*, Bernardo deseja que os filhos aprendam as letras para que, com o estudo, possam penetrar no mundo civilizado. Além disso, Manuelzão é trabalhador, empregado de Federico Freyre, assim como o é Bernardo, pai de Miguilim: ambos vivem sob a tutela de proprietários que não aparecem: “– Pai é dono nenhum Miguilim: o gadame é dum homem, sô Sintra”; “o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era somenos”. Nos dois casos, existe identificação com a posição de mando, do possuidor das terras, do homem de posses, sem nunca poderem efetivá-la. Se pensarmos que o registro do Simbólico é marca da negação à onipotência do desejo – se “a função simbólica constitui um universo no interior do qual tudo o que é humano tem de ordenar-se” (Lacan, 1996, p. 44) –, podemos pensar, então, que, diante do desejo nunca “vislumbrado”, é provável que, ao contrário de Manuelzão, Bernardo não pôde construir sua entrada no Simbólico e, por isso, sucumbiu à onipotência do desejo, suicidando-se.

Em ambas as novelas, o papel das histórias é fundamental: os versos, recitados em *Manuelzão*, “Minha cabeça tá doendo, meu corpo doença tem. Quem curar minha cabeça cura meu corpo também...” (p. 134) ilustram o poder da palavra na cura das dores físicas das duas

personagens, seja a “doença” de Miguilim, sejam as dores no pé de Manuelzão. Seu Aristeu, em *Campo geral*, cura Miguilim do medo da morte e é associado à figura do “protetor das colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças” (Rosa, 1981, p. 21). Camilo e Joana aliviam as aflições de Manuelzão e esta, como Aristeu, também é associada ao mel.

Ainda com relação ao poder das palavras, a associação entre rio e discurso é comum nas duas novelas. Para Miguilim, o rio que flui é a possibilidade de rememorar as palavras pronunciadas pela mãe quando Dito morre. Tal rio, o de palavras lembradas, abre novos rios de sentido: “A mãe não se lembrava, não podia repetir as palavras certas, falara na ocasião qualquer coisa, mas, o que, já não sabia. (...) Era ele quem precisava de guardá-las, decoradas, ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia”. Para Manuelzão, o rio estancado também são palavras, palavras recalcadas na infância, figurativizadas pela imagem do riacho seco.

Por outro lado, o rio que flui é símbolo do tempo que corre, do transcorrer da vida, e aponta para o movimento de um sujeito que transita do imaginário ao simbólico. Como vimos, esse trânsito se dá a partir da fala, que institui a lei e a ordem, reprime desejos e pulsões: “É na fala que o sujeito efetuará a passagem para o simbólico”, aponta Perrone-Moisés (1990).

Quanto à maneira de se relacionarem com o mundo, as duas personagens “professam” atitude semelhante: estar sensível às coisas que se oferecem aos órgãos dos sentidos. Miguilim, por exemplo, somente quando põe os óculos e vê, confirma e endossa o que ouvira antes, “que o Mutúm era bonito”. Do mesmo modo, em Manuelzão, são a audição e a visão – em meio às danças, conversas, cantigas e histórias – que permitem restabelecer o fluxo de seus pensamentos. Em ambos, vemos um jogo entre as percepções do vivido e as construções internas geradas por elas. Tais percepções sensoriais funcionam como disparadores de um movimento que leva ora para dentro, ora para fora de si: “Tinha-se de estar sempre com um olho no prato, o outro no mato.” (p. 172). Como bem apontou Dante Moreira Leite, é o *sentir* e não o *saber* que norteia as atitudes de Miguilim (Leite, 2002, p. 265).

Os efeitos dessas percepções também são importantes no modo como se recuperam lembranças: a partir de um processo associativo, tal como descrito por Freud, há correspondência entre um significante presente (uma palavra, um gesto, uma dor) e todos os significantes passados, que agora passam a ser ordenados virtualmente e reorganizados numa nova série. Na estrutura, observamos a reiteração de conteúdos até então inapreensíveis, sempre confrontados com o desejo incestuoso inadmissível.

Diante desse re-ligar, as duas personagens conseguem redirecionar a libido, apesar das perdas, e constituir novos objetos libidinais. Nesse sentido, cada um, a sua maneira, vive um processo de tentativas de superação: se a infância de Miguilim é recheada de medos e interdições, há também muitas descobertas; se a perspectiva de velhice sedentária em Manuelzão parece sofrida e lhe traz o sentimento de aprisionamento e sufocação, há no entanto também o desejo de prosseguir.

É a ideia de morte que permite a ambas as personagens refletir e extrair algum sentido dos acontecimentos. Em Manuelzão, o desejo da festa nascera do desejo expresso pela mãe falecida; do medo da morte nasceu a necessidade de refletir; em Miguilim, a morte também é motor fundamental, como no caso da perda do irmão. Em ambos, o luto, o vazio produzido pela ideia de morte, associada à não fluidez do rio, é preenchido pelo Simbólico. Em Manuelzão, pelas estórias; em Miguilim, somente após o enterro dos objetos do irmão, quando o papagaio consegue finalmente pronunciar o nome de Dito.

Miguilim percebe que “bonito” e “feio” não são qualidades inerentes aos objetos, mas um modo de vê-los. Do mesmo modo, “malfeito” e “bem-feito”, “alegre” e “triste” são construções do olhar. Miguilim, portanto, percebe que o mundo é uma construção do sujeito que vê e que não está construído a partir de pares excludentes: assim, seu sentimento pode ser “alegre por dentro” e “triste por fora”, sua mãe é “bonita” e “triste”, os ensinamentos de Patorí são “feios” e “bonitos”. Miguilim enxerga a ambiguidade, a mistura e, se, aos poucos, “bebe um golinho de velhice”, aproxima-se de Manuelzão na coragem de assumir seu desejo. As duas personagens, mesmo sabendo-se “diferentes” do restante do meio social, foram se “acostumando” a essa condição de “estrangeiro” e suportaram, com valentia, essa diferença.

Os pares de opostos que são matéria de reflexão para Miguilim exemplificam com agudeza muitos outros paradoxos encontrados na obra de Rosa. Em todos eles, a função do duplo parece ser a de nos fazer ver a falácia que é concebermo-nos como unidade. Nesse sentido, o mito de Édipo vem mais uma vez figurativizar o sentido das vivências das personagens, a “tragédia” da construção da identidade. “Quem sou?” é a questão que atormenta Édipo. Como vimos, seu nome, *Oidipus*, etimologicamente, vem do grego, *oideo* (inchar) e *pous* (pés), “o de pés inchados” e, ao mesmo tempo, significa *oida*, saber. (Vieira, 2001, p. 25).

Na trajetória de Édipo, a presença da sombra, do reflexo, do duplo por trás de um visível que não se reduz à estrita apreensão do mundo pelos sentidos (como bem mostrou Freud ao estudar o conceito de “*unheimlich*” em “O estranho”) distorce o Real, que só se revela por um olhar oblíquo – em vidros espelhados, na água, no olhar do outro, nas estórias e

sonhos em sucessivas transformações. O Real conjuga pares: a luz e a cegueira, o conhecimento e o desconhecimento.

Édipo encarna também o caráter paradoxal da natureza humana, pois é ao mesmo tempo réu e juiz, culpado e inocente. Do mesmo modo, ele e a esfinge assinalam como traço essencial do homem a sua condição temporal e o inevitável “peso de ser” – aliado à culpa trágica que prescinde do ato voluntário de cometer um crime.

A presença do pé é marcante nas duas obras de Guimarães Rosa: em Miguilim, na cena em que a mãe lava os pés de seu irmão Dito; em Manuelzão, é o lugar do incômodo que o perturba durante a festa. Manuelzão e Miguilim também sofrem com a intuição de um erro. A angústia e a culpa geradas por essa “ignorância original” reeditam o desconhecimento como função do inconsciente e remetem novamente ao ciúme e à culpa do complexo edipiano. Ambas as obras tratam da expiação de algo que efetivamente não aconteceu (a angústia pelo medo da punição de Miguilim, o medo do amor pela nora em Manuelzão), mas que, não obstante, aparece como marca, como vivência da falta jamais preenchida do desejo reeditada ali em ato e novamente experimentada. Tal expiação se converte num sacrifício, num ritual de passagem (a saída do Mutúm, a saída da Samarra), e é metáfora da eterna busca de uma completude que nunca se faz. Em termos psicanalíticos, é a pulsão de morte dando lugar à pulsão de vida.

A trajetória de Manuelzão, por exemplo, marcada pela presença de um desvio no plano primeiro do protagonista (tornar-se proprietário e sentar morada, construindo uma família), também alude ao mito de Édipo: é a estória de um homem que, por mais que se esforce, não conseguirá escapar de seu destino. Some-se ao seu percurso as já apontadas tramas engendradas com as figuras materna e paterna.

Sendo assim, não parece ser à toa que ambas as personagens se deslocam. Tanto Miguilim quanto Manuelzão farão uma viagem, que só se inicia quando termina a estória. Miguilim deseja “o de uma vez poder também ir embora de casa” e Manuelzão “A duro, a boiada ia sair bem, subir a serra com a ajuda da gente”. A viagem se desenha aqui não como fuga das condições precárias da existência, como querem alguns comentadores, mas também como metáfora do processo de constituição do sujeito: a travessia existencial que todos devemos empreender, aliada aos motivos sempre tão complexos que a impulsionam. Miguilim quer sair, não porque era infeliz com sua condição material (ele até achava o Mutúm bonito, agora que experimentara os óculos), mas porque vislumbrara um “além” da serra do Mutúm. Manuelzão quer sair também, não porque suas condições materiais fossem insatisfatórias, mas porque não quer abrir mão de seu desejo de continuar tocando a boiada.

Como uma esfinge, a estrutura narrativa que envolve as estórias, não só as de Miguilim e Manuelzão, mas as de *Corpo de baile* como um todo, parece propor ao leitor um jogo de unificação de partes dispersas. No nível Simbólico, as narrativas colocam-se como objetos parciais que pedem ao leitor a reconstrução de uma unidade nunca obtida – o ponto fixo de Plotino.

Dessa estrutura dispersa, construindo os núcleos paradoxais do texto, florescem os fantasmas e interditos distorcidos pelo Imaginário. A totalidade como paradoxo: é o que Guimarães Rosa traz à luz, como diversas vezes apontam os comentadores. Com isso, porém, aproximam-se uma vez mais as estratégias de Rosa e de Freud: o pensamento freudiano, dualista por excelência, trabalha, assim como o de Rosa, o conflito e o par de opostos, não se deixando restringir por um “ou/ou”. “Nosso reino é o entre-dois”, diz Freud em carta a Fliess de 16 de abril de 1896.

Nas duas estórias convivem o presente, as memórias do passado, os rios inconstantes, conforme verificamos, e ambas têm a linguagem como mediadora/possibilitadora dos processos de elaboração. Dos poros da memória surge recôndito sujeito.

Em *Corpo de baile* há referências evidentes de uma novela à outra. Tal dinâmica intertextual também exige do leitor uma participação ativa na construção de sentidos e reitera, mesmo que sem deliberada intenção, o modo pelo qual as dinâmicas psíquicas das personagens se repetem. Mostra-nos não só a influência do espaço natural e social na constituição de um si mesmo, mas também alguns princípios internos de organização que são comuns a todos os seres humanos. Nesse sentido, Guimarães Rosa dá um passo além, pois abre nova perspectiva para a compreensão do homem: não delega a construção do sujeito somente às influências da dinâmica social e econômica – perspectiva determinista, que veicula a riqueza psíquica às condições de vida que lhe são impostas –, mas mostra, na estrutura significativa, que em tal construção há um complexo jogo de forças entre as demandas e carências sociais e a dinâmica interna, que entrelaça as instâncias do Imaginário, do Simbólico e do Real, como explica Lacan. O final em aberto das duas narrativas reitera a ideia de movimento, de não linearidade na constituição do sujeito, em que a presença do Outro é fundamental e o processo, interminável.

Referências bibliográficas

Obras de João Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*: sete novelas. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

_____. *Grande sertão*: veredas. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. [Depoimento] *Realidade*, São Paulo, jul. 1967a.

_____. *Tutaméia*: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967b.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967c.

_____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *Correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Ficção completa*. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Corpo de baile*. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006a.

_____. Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas. *Cadernos de Literatura Brasileira*: João Guimarães Rosa, São Paulo, n. 20-21, p. 25-29, dez. 2006b. (Editado por Instituto Moreira Salles. Edição comemorativa de dez anos).

Obras de outros autores

ANDRADE, Carlos Drummond de. Um chamado João. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 13-16.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. *Palavra e tempo: ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARIÈS, Phillipe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979.

_____. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 40, p. 7-9, 1994.

ARRIVÉ, Michel. *Linguagem e psicanálise, lingüística e inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

ARROYO, Rosemary. *Jorge Luis Borges' labyrinths and João Guimarães Rosa's Sertão: images of reality as text*. Dissertação (Mestrado), John Hopkins University, Baltimore – EUA, 1985.

AULAGNIER, P. Os dois princípios do funcionamento identificatório: permanência e mudança. In: _____. *Um intérprete em busca de sentido – II*. São Paulo: Escuta, 1990.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

AZEVEDO, Fernando de. *Pequeno dicionário latino-português*. São Paulo: Nacional, 1963.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBOSA, Alaor. *Sinfonia Minas Gerais: a vida e a literatura de João Guimarães Rosa*. Brasília: LGE, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989. p. 13-16.

BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França* (pronunciada dia 7 de janeiro de 1977). São Paulo: Cultrix, 2004.

BEAVOIR, Simone de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELLEMIN-NÖEL, J. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.

BETTELHEIM, Bruno. *Na terra das fadas: análise das personagens femininas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BEZERRA JÚNIOR, B. Subjetividade moderna e o campo da psicanálise. In: BIRMAN, J. (Org.). *Freud 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1989. p. 219-239.

BIRMAN, Joel. *Entre cuidar e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BITARÃES NETTO, Adriano. Um olhar enveredado pelos labirintos especulares de Guimarães Rosa. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA (1º, Belo Horizonte, 1998. *Veredas de Rosa* [anais]. Belo Horizonte: PUC Minas; Cecusp, 1998. Organização Lélia Parreira Duarte et al. p. 735-748.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula* (teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa). São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Guimarães Rosa: artigo de exportação*. S.l.: Humboldt, 1974.

_____. O pacto no Grande Sertão: esoterismo ou lei fundadora? *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 26-44, 1997-1998.

_____. *grandesertão.br* ou: a invenção do Brasil. In: LANCIANI, Giulia (Org.). *João Guimarães Rosa: il che delle cose*. Roma: Bulzoni, 2000. p. 13-99.

_____. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BORGES, Telma. Os bastardos do sertão rosiano. [on line] In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: Literatura, Artes, Saberes, São Paulo, 2007. [Anais]. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007>>. Acesso em: 08/06/2008.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977.

_____. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BRAZIL, Horus Vital. *Dois ensaios entre psicanálise & literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CADERNOS de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa, São Paulo, n. 20-21, dez. 2006. (Editado por: Instituto Moreira Salles. Edição comemorativa de dez anos).

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em “Estas estórias”*. São Paulo, Edusp, 2001.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de dêz do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa* (seleções de textos de Eduardo de Faria Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 321-349. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Tese e antítese*: ensaios. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. No grande sertão. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 190-192.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARVALHO, Ubirajara Santiago de. *O amor e a nossa condição*: itinerários da festa em *Uma estória de amor* de Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CASCUDO, Luis Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (Coleção Terra Brasilis).

CASTRO, Alexandre José Amaro. *O alívio das manhãs*: permanência e transgressão na obra *Corpo de baile* de João Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CHIAPPINI, Ligia. Grande Sertão: Veredas – a metanarrativa como necessidade diferenciada. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1-2, n. 3, p. 190-204, 1998.

CHIAPPINI, Ligia; VERJMEKKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CHNAIDERMAN, Miriam. *Ensaio de psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989.

COELHO JUNIOR, N. *A força da realidade na clínica freudiana*. São Paulo: Escuta, 1995.

COUTINHO, Eduardo de Faria. *The process of revitalization of the language and narrative structure in the fiction of João Guimarães Rosa and Julio Cortázar*. Valencia – Espanha: Albatrós, 1980.

_____. (Org.). *Guimarães Rosa* (seleções de textos de Eduardo de Faria Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

_____. *The synthesis novel in Latin America: a study on João Guimarães Rosa's Grande sertão: veredas*. Chapel Hill – EUA: University of North Carolina, 1991. (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, n. 237).

_____. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande Sertão: Veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

COVIZZI, Lenira M.; CAVALCANTE, Maria Neuma. Critérios para o estabelecimento do texto de *Grande Sertão: Veredas*. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: ECLOSÃO DO MANUSCRITO, 2. [Anais]. São Paulo: FFLCH-USP, 1990. p. 129-133.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DOLTO, Françoise; NASIO, J.-D. *A criança no espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artmed, 1989.

_____. *O pai e sua função em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DOSSIÊ Guimarães Rosa. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 58, set./dez. 2006 (Editada por: Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Avançados).

DOSSIÊ 30 anos sem Guimarães Rosa. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, dez./fev. 1997-1998.

DUARTE, Lelia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas; Autêntica, 2001.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

_____. (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FARIA, Elisabete Brockelmann. *Imaginação, devaneio e poesia em narrativas de Corpo de baile*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

FLORES, Valdir. *Linguística e psicanálise: princípios de uma semântica da enunciação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FREUD, Sigmund. O tema dos três escrínios. [1913] In: _____. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 367-379. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 12).

_____. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. [1910] In: _____. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1970. p. 53-124. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 11).

_____. A significação antitética das palavras primitivas. [1910] In: _____. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1970b. p. 141-148. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 11).

_____. Além do princípio do prazer. [1920] In: _____. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. p. 17-85. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 18).

_____. Psicologia de grupo e análise do ego. [1921] In: _____. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. p. 91-179. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 18).

_____. *A interpretação dos sonhos*. [1900] 2 v. Rio de Janeiro: Imago, 1987. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 4-5).

_____. *Escritores criativos e devaneio*. [1908] In: _____. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1988a. p. 135-143. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 9).

- _____. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. [1892-1899] In: _____. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988b. p. 221-331. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 1).
- _____. O futuro de uma ilusão. [1927] In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar da civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988c. p. 73-148. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 21).
- _____. Luto e melancolia. [1917] In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988d. p. 249-263. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 14).
- _____. Projeto para uma psicologia científica. [1895] In: _____. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988e. p. 347-397. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 1).
- _____. Romances familiares. [1908] In: _____. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1988f. p. 219-222. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 9).
- _____. Sobre a transitoriedade. [1915/1916] In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988g. p. 317-319. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 14).
- _____. Dostoiévsky e o parricídio. [1927] In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar da civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988h. p. 183-198. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 21).
- _____. A negativa. [1925] In: _____. *O ego e o id, uma neurose demoníaca do Século XVII*. Rio de Janeiro: Imago, 1988i. p. 263-269. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 19).
- _____. História de uma neurose infantil. [1914/1918] In: _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988j. p. 19-127. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 17).
- _____. O estranho. [1919] In: _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988k. p. 237-269. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 17).
- _____. Teoria geral das neuroses. [1917] In: _____. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1988l. Parte 3. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 16).
- _____. Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa. [1896] In: _____. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994a. p. 163-183. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 3).

- _____. Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “neurose de angústia”. [1894-1895] In: _____. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994b. p. 93-115. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 3).
- _____. A feminilidade. [1933] In: _____. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1994c. p. 113-114. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 22).
- _____. Totem e tabu. [1912] In: _____. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1995b. p. 21-162. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 13).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Mitologia roseana*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. As listas de Rosa. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: ECLOSÃO DO MANUSCRITO, 2. [Anais]. São Paulo: USP-FFLCH, 1990. p. 135-150.
- _____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. Ler Guimarães Rosa hoje: um balanço. In: CHIAPPINI, Ligia; VERJMEKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 13-27.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- _____. Guimarães Rosa, o pactário da língua. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 22, p.167-180, 1980.
- GRECCO, Sheila. As veredas materialistas de Rosa. [on line] *Folha de São Paulo: Mais!*, São Paulo, 12/09/1999. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais>. Acesso em: 15/07/2009.
- _____. *Brasis-Brasília, o vôo parado da modernidade: leituras de Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2001.
- GREEN, André. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. São Paulo: Imago, 1994.
- GRODDECK, Georg. *Escritos psicanalíticos sobre literatura e arte*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãzito: a infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Panda Books, 2006.

GULLAR, Ferreira. Escritores que não conseguem ler *Grande Sertão: Veredas*. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 16, p. 58-A, out. 1958.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HAZIN, Elizabeth. *No nada, o infinito: da gênese do Grande sertão: veredas*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1991.

_____. *No nada, o infinito: da gênese do Grande sertão: veredas*. In: LANCIANI, Giulia (Org.). *João Guimarães Rosa: il che delle cose*. Roma: Bulzoni, 2000. p. 135-175.

HISGAIL, Fani. *14 conferências sobre Jacques Lacan*. São Paulo: Escuta, 1989.

HOUAISS, Antonio (Org.). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. [CD].

_____. Prefácio que devia ser posfácio. In: MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 7-17.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KAMKHAGI, Dorli. *Psicanálise e velhice*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

KATZ, Chaim Samuel. *Complexo de Édipo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

KEHL, Maria Rita. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre Psicanálise e Arte*. São Paulo, Edusp: Fapesp, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. *Seminário IV: a relação do objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. *Seminário I: escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996a.

_____. *Seminário II: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago; Jorge Zahar, 1996b.

_____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *O seminário: Livro V: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Os complexos familiares na formação do indivíduo: ensaio de análise de uma função em psicologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LAJONQUIÈRE, Leandro de. *De Piaget e Freud: para repensar as aprendizagens: a (psico)pedagogia entre o conhecimento e o saber*. Petrópolis: Vozes, 1992.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

LARA, Cecília de. Classer, éditer et interpréter les manuscrits de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. *Génesis*, Paris, n. 3, p. 63-80, 1993.

_____. A edição crítico-genética de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. In: WILLEMART, Philippe (Org.). *Gênese e memória: IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 153-165.

_____. *Grande sertão: veredas – processos de criação*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 41-49, 1998.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LEONEL, Maria Célia Moraes. *Guimarães Rosa alquimista: processo de criação do texto*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, 1985.

_____. O 'primeiro rascunho' de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: ECLOSÃO DO MANUSCRITO, 2. [Anais]. São Paulo: USP-FFLCH, 1990. p. 123-127.

_____. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 2008.

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: Editora UFF, 2001.

LIMA, Sônia Maria van Dick (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária; UFPB, 1997.

LITERATURA e Sociedade, São Paulo, n. 10, 2007-2008. (Editada por: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo).

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa* (seleções de textos de Eduardo de Faria Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 170-178. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa* (seleções de textos de Eduardo de Faria Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MAHONY, P. *Psicanálise e discurso*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. *Psicanálise – o tratamento pela escrita*. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 24, n. 4, p. 555-556, 1990.

MANNONI, Maud. *O nomeável e o inominável: a última palavra da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 46-73, dez./fev. 1997/1998.

_____. *João Guimarães Rosa, viator*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Niteroi, 2002.

_____. *João Rosa, viator*. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 312-344.

MEDEIROS, Alexandre. Cartas a um contista da província. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 19/11/1997.

MEHOUDAR, Rosie. O Nome-do-Pai e o circuito da significação em aberto. *Revista UNIFIEO* (Série Educação), Osasco, v. 5, p. 71-95, jul.-dez. 2006.

MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de (Orgs.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- _____. A hora e a vez de Augustro Matraga ou de como alguém se torna o que é. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 80-97, dez./fev. 1997-1998. (Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa).
- _____. “O homem do piguelo”: uma leitura aristotélico-psicanalítica. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 14-24, jul./dez. 1998.
- _____. *Grande sertão: veredas* e a psicanálise. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 21-37, 2002a.
- _____. Matéria vertente: *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa e o Rio São Francisco. *Remate de Males*, Campinas, n. 22, p. 9-23, 2002b.
- _____. *As portas do sonho*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002c.
- MEYER, Mônica. Trinta vezes Rosa. *Jornal de Casa*, Belo Horizonte, p. 7, 23/11/1997.
- _____. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MEZAN, Renato. *Tempo de muda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MILLER, J. A. *Percurso de Lacan: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- _____. *Lacan elucidado: palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. *Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.
- MONEGAL, Emir Rodrigues. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa* (seleções de textos de Eduardo de Faria Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, 6). p. 47-61.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- MORAIS, Márcia Marques. A ironia da loucura: uma leitura de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, de João Guimarães Rosa. *Extensão: Cadernos da Pró-Reitoria de Extensão da PUC Minas*, Belo Horizonte, v. 8, n. 27, p. 39-44, dez. 1998.
- _____. Encontros de Riobaldo: travessias do sujeito. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 205-210, 1998b.
- _____. *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a.

- _____. Riobaldo e suas más devassas no contar. In: DUARTE, Lelia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2001b. p. 151-172.
- _____. Do nome-da-mãe ao nome-do-pai: figuração de identidades no “Grande sertão”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 264-273, jan./jun. 2002.
- _____. Coração mistura de amores: o desejo deslocado nas veredas do *Grande sertão*. In: FANTINI, Marli (Org). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 91-112.
- MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Diadorim: o corpo nu da narração. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA (1º, Belo Horizonte, 1998). *Veredas de Rosa* [anais]. Belo Horizonte: PUC Minas; Cecusp, 1998. p. 158-163. Organização Lélia Parreira Duarte et al.
- MUCIDA, Ângela. *O sujeito não envelhece: psicanálise e velhice*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- NASCENTES, A. *Novo dicionário etimológico da língua portuguesa*. t. 2. Nomes próprios. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.
- NASCIMENTO, Bráulio do. O ciclo do boi na poesia popular. In: *LITERATURA popular em verso*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. p. 195.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. *Estudo da metalinguagem natural na obra de Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, 1986.
- _____. Descrição das duas primeiras edições e do ‘segundo rascunho’ de Grande sertão: veredas. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: ECLOSÃO DO MANUSCRITO, 2. [Anais]. São Paulo: USP-FFLCH, 1990. p. 151-155.
- NASIO, Juan-David. *O olhar em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- _____. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a.
- _____. *Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b.
- NONADA: letras em revista, Porto Alegre, n. 10, 2007. (Núm. esp. sobre Guimarães Rosa. Editada por: UniRitter).
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Grande sertão: veredas – uma abordagem filosófica. *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Paris, n. 44-45, p. 389-403, 1985.

OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: _____. *A dança das letras: antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991. p. 55-85.

ORDOÑEZ, Solange Fernández. *O olhar de Borges: uma biografia sentimental*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PASSARELLI, Paula. *As personagens e suas estórias: uma leitura de três narrativas de Corpo de baile*, de Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria; Edusp, 1995.

_____. A função materna em Guimarães Rosa: renúncia e dom. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 50-58, jul./dez. 1998.

_____. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2000.

_____. Os roteiros de *Corpo de baile*: travessias do sertão e do devaneio. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 78-98, jan./jun. 2002.

_____. Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar... *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 100-110, jul./dez. 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Para trás da Serra do mim. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 210-217, jan./jun. 2002.

PESSANHA, J. A. M. História e ficção: o sono e a vigília. In: RIEDEL, D. C. (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 282-301.

PONTALIS, J-B. *A psicanálise depois de Freud*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Entre o sonho e a dor*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2005.

PRADO JUNIOR, Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 173-217.

_____. A narrativa na psicanálise, entre a história e a ficção. In: RIEDEL, D. C. (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-62.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

_____. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de fechar os olhos...: mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REVISTA Brasileira de Psicanálise, São Paulo, v. 39, n. 4, 2006. (Editada por: Associação Brasileira de Psicanálise).

RIVERA, Tânia. *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RÓNAI, Paulo. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: MEC. INL, 1958.

_____. Os vastos espaços. In: ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. vii-xxxii.

_____. *Pois é – ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile). 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 17-25.

_____. [Encarte da edição comemorativa de Corpo de Baile]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. Irmão Lélío, Irmã Lina: incesto e milagre na “ilha” do Pinhém. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 413-448, Maio/Ago. 2001.

_____. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp; Fapesp, 2004.

_____. Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 145-189.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Metamorfoses do mal*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1999.

_____. Guimarães Rosa e Freud: o chiste e o desejo. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 39, n. 4, p. 161-163, 2006.

_____. A batalha final: Riobaldo na encruzilhada dos fantasmas. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 136-147, 2007. (Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa).

ROSENFELD, K. O maléfico e o obscuro em Goethe e Guimarães Rosa: ruptura com a conciliação épica. In: _____. *A linguagem liberada: estética, literatura, psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Fapergs, 1989.

_____. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Por que a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SAFATLE, Wladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007. (Folha Explica).

SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1971.

SANTOS, Paulo de Tarso. *O diálogo no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hucitec, 1978.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978.

SCHUR, Max. *La mort dans la vie de Freud*. Paris: Gallimard, 1975.

SCHWARZ, Roberto. *Grande Sertão: a fala*. In: _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965a. p. 23-27.

_____. *Grande Sertão e Dr. Faustus*. In: _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965b. p. 28-36.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCRIPTA, Belo Horizonte, v.2, n.3, jul./dez. 1998. (Núm. esp. Guimarães Rosa).

SCRIPTA, Belo Horizonte, v.5, n.10, jan./jun. 2002. (Núm. esp. Guimarães Rosa).

SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, jul./dez. 2005. (Núm. esp. Guimarães Rosa).

SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA (1º, Belo Horizonte, 1998. *Veredas de Rosa* [anais]. Belo Horizonte: PUC Minas; Cecusp, 1998. Organização Lélia Parreira Duarte et al.

SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em Campo geral*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo, 2002.

SOUZA, Ronaltes de Melo. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2008.

SPERBER, Susi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Tese (Doutorado), IUPERJ, Rio de Janeiro, 1990.

_____. *Lembranças do Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

THEODOZIO, Vera Maria Pereira. *Movimentos da história em Corpo de baile*. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade de São Paulo, 2005.

TOLEDO, Marcelo de Almeida. *Grande sertão: veredas – as trilhas de amor e guerra de Riobaldo Tatarana*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lúcia C. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Baú de alfaías*. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1984.

_____. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIEIRA, Trajano. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte: Ed. Comunicação; Brasília: INL, 1974.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1984.

WINNICOTT, D. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 191-219.

_____. O famigerado. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 177-198, jul./dez. 2005.

ZILBERMAN, Regina (Org.). *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.