



Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

NAIARA MANGINO CARDOSO

O MAL-ESTAR EM GUIMARÃES ROSA
Os empecilhos da cultura encenados nas famílias rosianas: *a*
tragicidade da constituição cultural

**São Carlos
2013**

NAIARA MANGINO CARDOSO

O MAL-ESTAR EM GUIMARÃES ROSA
Os empecilhos da cultura encenados nas famílias rosianas: *a*
tragicidade da constituição cultural

**Dissertação de Mestrado apresentada à
Banca Examinadora do Programa de Pós-
Graduação em Estudos de Literatura,
referente à Linha de Pesquisa em
Literatura, História e Sociedade, para
obtenção do título de Mestre em Estudos de
Literatura.**

Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

**São Carlos
2013**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

M277me

Mangino Cardoso, Naiara.

O mal-estar em Guimarães Rosa - os empecilhos da cultura encenados nas famílias rosianas : a tragicidade da constituição cultural / Naiara Mangino Cardoso. -- São Carlos : UFSCar, 2014.
108 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.

1. Literatura. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 3. Natureza. 4. Lacan Jacques, 1901-1981. 5. Freud, Sigmund, 1856-1939. I. Título.

CDD: 808 (20^a)

**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
Naiara Mangino Cardoso**



Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra
Orientador e Presidente
UFSCar

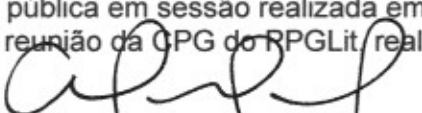


Prof. Dr. Ricardo Iannace
Membro interno
UFSCar/São Carlos



Prof. Dr. Pablo Gasparini
Membro externo
USP

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 30/09/2013.
Homologada na 34ª reunião da CPG do PPGLit realizada em 03/10/2013.



Prof. Dr. Wilton José Marques
Coordenador do PPGLit

Prof. Dr. Wilton J. Marques
COORDENADOR DO PPGLit

Fomento: CAPES

defesa de nº 02

*A meus pais e meu irmão, pela presença indispensável em minha formação.
A Augusto, pelo carinho em dividir comigo as minhas felicidades, angústias e
descobertas.
A meu grande amigo B., pelas horas em que me fez esquecer das infelicidades da vida.*

AGRADECIMENTOS

Ana Vicentini de Azevedo

Augusto Cesar Pedro

Danielle Fernanda Danelli

Dionísio da Silva Pimenta

Elekmilton Francisco Edson Mangino Cardoso

Elekmilton Hienes Cardoso

Jarbas Couto e Lima

José Luis Martinez Amaro

Kátilla Kristhina Kormann Morel

Larissa Arruda de Oliveira

Pablo Gasparini

Rejane Cristina Rocha

Ricardo Iannace

Roselei Aparecida Mangino Cardoso

Wilson Alves Bezerra

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

*Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos
(PPGLit / UFSCar)*

Um homem fala, e na sua voz se equilibra a húmida presença de um véu, o lento desenhar de um rosto. Cada palavra é um risco, a ameaça da morte possível, a transgressão da verdade anterior. Todo o discurso autêntico tem a marca da aventura, a fragilidade da solidão iminente, o apelo de uma utopia vislumbrada na beleza de um olhar, na confiança das mãos, na terrível e inadiável serenidade de um corpo. (Eduardo Prado Coelho, 1967, p.LXIX)

MANGINO CARDOSO, Naiara. *O mal-estar em Guimarães Rosa – Os empecilhos da cultura encenados nas famílias rosianas: a tragicidade da constituição cultural*. São Carlos: UFSCar, 2013. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

Resumo: Neste nosso trabalho propomos analisar três contos de João Guimarães Rosa – “Sorôco, sua mãe, sua filha” (1962), “A terceira margem do rio” (1962) e “Meu tio o Iauaretê” (1969) – pelo viés da teoria psicanalítica. As duas principais noções que estruturarão nossa leitura são: a cultura (*Kultur*), a partir dos estudos de Sigmund Freud (1930), e o significante, por meio dos apontamentos de Jacques Lacan (1957). Tendo por base tais noções pretendemos mostrar como em Rosa se arquiteta esteticamente “a tragicidade da constituição cultural” (cf. Walnice Nogueira Galvão, 1978). A cultura (*Kultur*), firmada a partir de tabus que limitam a realização dos desejos humanos, causa mal-estar (*Unbehagen*). Deste modo, o homem acaba criando uma relação problemática com este universo repleto de privações fundamentadas na Lei. Tal problemática é encenada nestes três contos rosianos de diferentes maneiras. Somos assim, defrontados com o sentimento de culpa – oriundo da instauração cultural (Freud, 1912-1913) –, com a loucura, e com a ilusão (*Illusion*) (cf. Freud, 1927) de um possível retorno à Natureza – tempo mítico e místico da completude do sujeito. Tudo se passa no microcosmo das relações familiares (pai e filho nas margens do rio, Sorôco, sua mãe e sua filha, e o sobrinho do Iauaretê), que vão de encontro às relações de parentesco (cf. Lévi-Strauss, 1949); ou seja, fechar-se na família prejudica a união na cultura (*Kultur*), que tem por intuito a supremacia dos laços artificiais – sociais – em detrimento das relações “naturais” (cf. Lévi-Strauss, 1949) – familiares.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Natureza e Cultura; Significante.

MANGINO CARDOSO, Naiara. *O mal-estar em Guimarães Rosa – Os empecilhos da cultura encenados nas famílias rosianas: a tragicidade da constituição cultural*. São Carlos: UFSCar, 2013. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

Resumen: En este trabajo proponemos analizar tres cuentos de João Guimarães Rosa – “Sorôco, sua mãe, sua filha” (1962), “A terceira margem do rio” (1962) y “Meu tio o Iauaretê” (1969) – por medio de la teoría psicoanalítica. Las dos nociones principales que estructuraran nuestra lectura son: la cultura (*Kultur*), a partir de los estudios de Sigmund Freud (1930), y el significante, a través de los apuntes de Jacques Lacan (1957). Teniendo por base tales nociones pretendemos demostrar cómo en Rosa se arquitecta estéticamente “la tragicidad de la constitución cultural” (cf. Walnice Nogueira Galvão, 1978). La cultura (*Kultur*), establecida a partir de los tabúes que limitan la realización de los deseos humanos, causa malestar (*Unbehagen*). De este modo, el hombre crea una relación problemática con este universo lleno de privaciones fundamentadas en la Ley. Tal problemática es puesta en escena en estos tres cuentos rosianos de distintas maneras. Somos así, colocados delante del sentimiento de culpa – oriundo de la instauración cultural (Freud, 1912-1913) –, de la locura, y de la ilusión (*Illusion*) (cf. Freud, 1927) de un posible regreso a la Naturaleza – tiempo mítico y místico de la plenitud del sujeto. Todo se pasa en el microcosmo de las relaciones familiares (padre e hijo en las márgenes del río, Sorôco, su madre y su hija, y el sobrino de Iauaretê), que se confrontan con las relaciones de parentesco (cf. Lévi-Strauss, 1949); o sea, prenderse en la familia perjudica la unión en la cultura (*Kultur*), que tiene por objetivo la supremacía de los lazos artificiales – sociales – en detrimento de las relaciones “naturales” (cf. Lévi-Strauss, 1949) – familiares.

Palabras-claves: Guimarães Rosa; Naturaleza y Cultura; Significante.

SUMÁRIO

AS TRÊS TRAVESSIAS	10
O angustiante mal-estar (<i>Unbehagen</i>) – a problemática relação com a cultura (<i>Kultur</i>) em Rosa	13
“Abre-te, sésamo” – a linguagem literária em Rosa fazendo brotar o dilema do “homem humano”	20
“Ciranda multívoca” – diálogos: a arte para a psicanálise, e a psicanálise para a arte	29
CAPÍTULO 1 – “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” – a culpa do filho que constrói sua estória à sombra do pai	40
CAPÍTULO 2 – As relações familiares em “Sorôco, sua mãe, sua filha” – as imposições da cultura (<i>Kultur</i>) causando mal-estar (<i>Unbehagen</i>)	60
CAPÍTULO 3 – A construção da Natureza como ilusão (<i>Illusion</i>) – o significante encenando os limites desta empreitada	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

O MAL-ESTAR EM GUIMARÃES ROSA

Os empecilhos da cultura encenados nas famílias rosianas: a tragicidade da constituição cultural

AS TRÊS TRAVESSIAS

O excepcional. A loucura. O *unheimlich*. O retorno à Natureza enquanto ilusão (*Illusion*) ancorada no Imaginário. A negação da cultura (*Kultur*). O aprisionamento nas relações familiares. O sentimento de culpa. Eis algumas das características das três histórias de João Guimarães Rosa: “A terceira margem do rio”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Meu tio o Iauaretê”.

Os dois primeiros contos pertencem ao livro *Primeiras Estórias*, de 1962. Nesta obra Rosa traz personagens que, como ressalta a crítica Maria Luiza Ramos, “se identificam por um traço comum: a excepcionalidade do caráter, muitos são loucos – ou dos fatos em que se vêm envolvidas” (RAMOS, 1968 [1983, p.515])¹.

Ramos apresenta como proposta de análise (que foi publicada inicialmente em 30 de novembro de 1968, n’*O Estado de São Paulo*) a busca pelas “constantes”, ou seja, pela “estrutura global” que une estas diferentes histórias (os vinte e um contos da obra rosiana de 1962) sob um mesmo título; para ela – seguindo os propósitos estruturalistas – “o sentido emana, sobretudo, do sistema de relações entre diversas partes, de uma peculiar sintaxe entre elementos heterogêneos” (RAMOS, 1968 [1983, p.514]).

Um dos dados que Ramos nos traz, a fim de encontrar as “constantes” que se repetem de algum modo nas histórias de Rosa, é com relação ao léxico, aos significantes – pelo viés laciano – que já encaminham os contos para algo que escapa à normalidade, construindo uma significância que aponta para o que desestabiliza a convivência, para o que prejudica o pertencimento à ordem cultural.

¹ Nossas citações irão seguir esta configuração: logo após o nome do autor ou do título da obra destacaremos a primeira edição (sempre que a tivermos), e depois entre chaves – [] – colocaremos a data da edição da obra que foi consultada para este trabalho e a respectiva página em que se encontra a citação. Adotaremos esta formulação já que assim será possível contextualizar melhor as obras utilizadas através da data das primeiras edições, situando melhor o leitor.

No levantamento das palavras mais freqüentes ao longo de todas as estórias, vemos que essas palavras se circunscrevem a um mesmo campo semântico, de que o *surpreendente* poderia perfeitamente ser o denominador comum. (RAMOS, 1968 [1983, p.516])

[...] palavras e expressões como *esquisito, espanto, milagre, pasmo, arregalar os olhos, estranho, assombrável, estatelo, estupefação, engano, surpresa, estarrecer, desatinado, espavorido, aparvoado, aturdir, irreconhecer, tremer, estremecer, encanto, enigma, confusão, sobressalto, mistério, fatalidade* [são alguns dos exemplos]. (*op. cit.*, p.519)

A “excepcionalidade” também aparece em “Meu tio o Iauaretê”, que está presente na obra póstuma de Guimarães Rosa, *Estas Estórias*, de 1969, que contém oito contos e uma “reportagem poética (ou documentário-ficção-reportagem) ‘Com o vaqueiro Mariano’”, como nos define Fernando Py (1983, p.562). Este conto nos remete a *Grande Sertão: Veredas* pela forma como se compõe a narrativa, num diálogo-monologado – ou num monólogo-dialogado – no qual se omite a fala do interlocutor, o discurso ilustrado, e se apresenta somente a voz do caçador, representante do mundo sertanejo, marginalizado.

Como enfatiza o colunista e crítico literário Fernando Py, remetendo à informação de Paulo Ronái (que organizou *Estas Estórias* para publicação), este conto – “Meu tio o Iauaretê” – é uma composição anterior à *Grande Sertão: Veredas*, como o próprio Rosa apontou no manuscrito.

Pode-se dizer ao traçar uma comparação entre o conto e a – considerada – grande obra-prima de Rosa, que apesar da estrutura semelhante na qual se edificam as duas narrativas,

Grande sertão: veredas tem alcance mais vasto, abrange maior área, sua problemática é muito mais complexa. “Meu tio o Iauaretê” pode ter sido, para Rosa, um experimento para a obra maior que é o *Grande sertão*. Escrito antes desta, porém só publicado na revista *Senhor* em 1961, indica, também, que tudo não se resolveu de imediato, e é possível que tenha sido deixada incompleta, ou não revisada em definitivo, enquanto o *Grande sertão: veredas* saía quase perfeito, num trabalho de sete meses. (PY, 1983, p.568)

Isso posto, temos que a relação entre estas três produções rosianas se dá pelo fato de haver uma “constante” – nos baseando na tentativa de Ramos, mesmo que estas

estórias não pertençam à mesma obra. Sendo assim, estes contos nos permitem refletir sobre a “falta de lógica da existência, ou a angústia provocada pela insegurança da vida humana” (RAMOS, 1968 [1983, p.519]). Rosa faz com que o sertão seja atravessado por uma confluência de paradoxos, presentes, como ele afirma, “[na] vida, [e na] morte [...]”. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (entrevista a Günter Lorenz, 1965 [1983, p.68]).

Essa “constante” – que condiz com a própria “tragicidade da constituição da cultura” (cf. sublinha Walnice Nogueira Galvão (1978) ao analisar “Meu tio o Iauaretê”) – se expressa de diferentes modos: pela inquietante partida do pai e pela culpa do filho em “A terceira margem do rio”, pela loucura e aprisionamento nas relações familiares em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, e por uma tentativa de regresso a uma mítica Natureza em “Meu tio o Iauaretê”.

Continuando a apresentação deste trabalho, optamos por dividi-lo em três capítulos. Cada um deles privilegiará um dos contos, que serão analisados segundo as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e Jacques Lacan.

No primeiro capítulo trataremos “A terceira margem do rio” e focaremos em como se configura narrativamente a culpa do filho que não deu continuidade ao que ele acreditava ser a missão deixada por seu pai. Para esta discussão nos embasaremos na obra freudiana *Totem e tabu – algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos*, de 1912-1913, observando como o sentimento de culpa emerge da relação pai-filho desde a fundação cultural (o mito histórico freudiano do pai da horda encena o assassinato da figura paterna por seus filhos, crime do qual se originou a angustiante culpa). A noção do *unheimlich* – elaborada no texto de Freud de 1919, que trataremos na tradução argentina como “Lo ominoso” – colabora para traçarmos como o pai, ao se desprender das insatisfações advindas da cultura (*Kultur*) fixando-se com sua canoa no meio do rio, passa a ser um estranho (*unheimlich*) para sua família, e se torna um “espelho” (cf. Pacheco, 2006) para seu filho.

No segundo capítulo analisaremos “Sorôco, sua mãe, sua filha” à luz das relações de parentesco. Deste modo, elegemos a obra de Claude Lévi-Strauss: *As estruturas elementares do parentesco*, de 1949. A partir dela retomaremos alguns apontamentos de Freud tecidos em *Totem e tabu*, além de completarmos a discussão com *O mal-estar na cultura*, de 1930, que contribui para vermos como o mal-estar

(*Unbehagen*) se engendra com a própria instauração da cultura (*Kultur*). A loucura das duas mulheres do conto, bem como o fechamento de Sorôco e das duas loucas no núcleo familiar prejudicam os princípios culturais. Podemos dizer que “*Primeiras Estórias* não se limitavam a explorar a dor da demência no caso de Sorôco, sua mãe, sua filha. Outros contos se juntam a documentar a incrível capacidade de Guimarães Rosa para revolver os interiores do sofrimento mental” (cf. Fábio Lucas, 2010, p.368).

O terceiro capítulo será reservado para o estudo de “Meu tio o Iauaretê”. Para a análise deste conto privilegiaremos o papel do significante – nos baseando nas conceituações de Lacan apresentadas em textos como “Do significante e do significado / O significante, como tal, não significa nada”, de 1955-1956, e “A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud”, de 1957 – que presentifica a metamorfose do narrador no momento de sua fala, passando de homem a onça. “O sobrinho-do-iauaretê reconheceu na onça seu ancestral, seu antepassado mítico, seu totem” (GALVÃO, 1978, p.29). Complementaremos nossa leitura com a discussão acerca da Natureza, que se reveste em Rosa com uma aura mítica-mística, firmando-se como um destino desejado por este ex-onceiro. *O futuro de uma ilusão*, obra de Freud de 1927, nos auxiliará em nossa argumentação a fim de ver nesta idealizada Natureza uma ilusão (*Illusion*) que se molda de maneira semelhante à religião – tida como um respaldo à manutenção da cultura (*Kultur*). Este período mítico anterior à instauração cultural se consolida como um lugar de reestruturação do sujeito.

Ainda nesta seção introdutória, faremos inicialmente uma breve discussão teórica para explicitarmos o percurso da construção de nossa hipótese, apresentando-a detalhadamente; depois traremos alguns apontamentos acerca do autor Guimarães Rosa, e por fim passaremos para a relação entre arte e psicanálise – que firma o alicerce metodológico deste trabalho.

O angustiante mal-estar (*Unbehagen*) – a problemática relação com a cultura (*Kultur*) em Rosa

O mal-estar (*Unbehagen*). No sertão mineiro, Guimarães Rosa cria uma realidade que nos convida a refletir sobre a própria existência humana. Sobre os empecilhos aos quais somos defrontados quando da constituição da cultura (*Kultur*). É

nos retirando do conforto de uma linguagem “comum”, provocando o nosso estranhamento frente a singular combinação de significantes, e, igualmente, diante das atitudes inesperadas ou inusitadas de suas personagens, que Rosa nos (e)leva a uma outra perspectiva: ver a vida não pela lógica a qual estamos acostumados, mas sim, pelo ilógico. “A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar” (Rosa em entrevista a Lorenz, 1965 [1983, p.93]).

Talvez o que proporcione maior impacto é que as personagens rosianas “não se conduzem como bonecos, mas como gente de carne e osso” (CANNABRAVA, 1983, p.264), que assumem os riscos de negarem a cultura (*Kultur*), desbravando uma nova travessia que, mesmo fracassada, faz com que apareça o incômodo que nunca nos deixará: é possível apagar a tragédia que fundou a cultura (*Kultur*) e nos uniu a partir de um inegável sentimento de culpa? “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (“A terceira margem do rio”, 1962 [2008, p.41]).

Nos adiantando um pouco (já que trataremos mais detalhadamente deste assunto no Capítulo 1), diremos apenas o seguinte: tal sentimento, do qual se origina o mal-estar (*Unbehagen*), é estruturante das bases culturais e dos aportes religiosos. A culpa liga o homem às imposições da cultura (*Kultur*); ela faz com que, de algum modo, respeitando os preceitos culturais, sintamos como que reparando o mal que executamos num passado mítico-histórico – segundo Freud –, o parricídio.

Por isso, é perfeitamente imaginável que a **consciência de culpa** gerada pela cultura também não seja reconhecida como tal, que permaneça em sua maior parte inconsciente ou apareça **como um mal-estar**, uma insatisfação, para os quais se busca outras motivações. As religiões, pelo menos, nunca ignoraram o papel do sentimento de culpa na cultura. Elas inclusive têm a pretensão [...] de redimir a humanidade desse sentimento de culpa, que chamam de pecado. (FREUD, 1930 [2010, p.166], grifos nossos)

Dito isso, conseguimos, previamente, evidenciar os pontos primordiais a serem discutidos nesta nossa dissertação. Esta rápida explanação serve para que sejamos inseridos neste universo rosiano, ou melhor, para como mergulharemos neste universo.

A análise dos três contos de João Guimarães Rosa – “A terceira margem do rio” (1962), “Sorôco, sua mãe, sua filha” (1962) e “Meu tio o Iauaretê” (1969) – será

fundamentada principalmente pela noção de cultura (*Kultur*) desenvolvida por Sigmund Freud e pelo significante a partir dos apontamentos de Jacques Lacan. Deste modo, o significante lacaniano (parte estruturante do próprio sujeito, enquanto ser inserido no universo simbólico) nos ajuda, partindo do texto literário, a ver como Rosa configura esteticamente o retorno à Natureza e a negação da cultura (*Kultur*) como formas de escapar do mal-estar (*Unbehagen*). Um duplo processo que permite a inserção do sujeito às avessas na ordem cultural.

Encontramos nesses contos uma problemática que faz com que aproximemos essas estórias apesar de suas particularidades tanto no que tange ao modo como são narradas, como à maneira pela qual as personagens lidam com este impasse que se coloca frente a elas.

A problemática que aparece nesses contos – e que já fora trabalhada na psicanálise – é, portanto: como *conviver*, estabelecer laço social, neste universo cultural, que tem como característica a insatisfação? De que maneira lidar com o mal-estar (*Unbehagen*) proveniente da cultura (*Kultur*)? Segundo Freud,

O sentimento de culpa [é] o problema mais importante no desenvolvimento da cultura [ele demonstra] que o preço do progresso cultural é pago com a perda de felicidade devida à [sua] intensificação. (FREUD, 1930 [2010, p.163])

O homem se encontra, pois, à mercê das proibições que ele mesmo instaurou. Como nos mostra o crítico Eduardo Prado Coelho: “o homem é o ser que produz interdições” (1967, p.LXVIII). Foi justamente esta condição que viabilizou a passagem da natureza à cultura (*Kultur*), e fundamentou a “Lei do homem” que é a própria “Lei da linguagem” (conforme sublinha Coelho, 1967, p.LXVII).

É com ênfase nesta citação que vemos a inseparabilidade da linguagem com a consolidação da cultura (*Kultur*), do significante como responsável pela estrutura simbólica, que permite, por sua vez, que o sujeito se alicerce enquanto tal, sendo marcado para sempre com a falta, com o interdito. Como nos apresenta Lacan, o significante-mestre determina a castração (1969-1970 [1992, p.83]), é ele que assinala a entrada do sujeito no Simbólico.

Cada [significante] é capaz de vir em posição de significante-mestre, precisamente por sua função eventual ser a de representar um sujeito para todo outro significante. [...]. Só que o sujeito que ele representa não é unívoco. Está representado, é claro, mas também não está representado. Nesse nível, alguma coisa fica oculta em relação a esse mesmo significante. (LACAN, 1969-1970 [1992, p.83])

Devido a este obstáculo à satisfação e à plenitude no âmbito cultural, as personagens rosianas negam de alguma maneira a castração, que para nós – de acordo com os embasamentos psicanalíticos – representa a própria negação da cultura (*Kultur*). Freud destaca que as “nossas possibilidades de felicidade já são limitadas pela nossa constituição. Muito menores são os obstáculos para experimentar a infelicidade” (FREUD, 1930 [2010, p.63]).

São justamente essas limitações em alcançar a felicidade que impulsionam essas personagens para uma busca que restaure a inicial completude que existia – num tempo suposto – quando o sujeito era movido apenas pelo princípio de prazer.

Daí dizermos que há uma tentativa de retorno à Natureza pelo viés do Imaginário. É a ilusão (*Illusion*) de uma possível volta. Esta ilusão (*Illusion*) em Rosa vai ao encontro do que Freud define como religião. É o que dá suporte e sustentação para o homem manter o vínculo com a cultura (*Kultur*). “Parece-me imperioso [dizer que as necessidades religiosas derivam] do desamparo infantil e do anseio de presença paterna que ele desperta” (FREUD, 1930 [2010, p.56]).

É como se as personagens rosianas percorressem um duplo caminho: primeiramente negando a cultura (*Kultur*) a fim de firmarem seu lugar na cultura (*Kultur*) – mesmo que corresponda a um fora –, pois irão ao encontro daquilo que ainda é capaz de criar laço: esta ilusão (*Illusion*) da existência de uma Natureza plena, sem privações. Eis o segundo momento.

O que se coloca em pauta é que “seríamos muito mais felizes se desistíssemos [da cultura] e retornássemos às condições primitivas” (FREUD, 1930 [2010, p.81]). No entanto, como veremos mais adiante, não há um antes da cultura (*Kultur*), o homem só é “homem humano” (como nos diz Rosa) pela cultura (*Kultur*).

Em “A terceira margem do rio” encontramos um pai que, estranhamente, se afasta de sua família, indo morar numa canoa, no meio do rio, no sertão mineiro. Mandara construir sua embarcação sem dizer o porquê a sua esposa e aos seus filhos. A

partida deste pai causa uma quebra familiar. O filho, que fora o único que não se mudara da casa da família, permanecendo próximo ao seu pai, nos narra os acontecimentos sentindo-se culpado por não ter dado continuidade ao que ele acreditava ser a missão – misteriosa – daquele que o gerara.

Em “Sorôco, sua mãe, sua filha” nos deparamos com duas transtornadas que são desligadas da convivência social. Sorôco, pai de uma delas e filho da outra, não conseguia mais cuidar das duas loucas. Ele pede, então, ajuda ao Governo que envia um vagão de trem especialmente para levá-las a um hospício. A narrativa, que se passa no sertão mineiro, se concentra neste momento da chegada de Sorôco, sua mãe e sua filha à estação e à partida delas; tudo se configura como um cerimonial de despedida, visto por todos que ali viviam.

“Meu tio o Iauaretê” trata da estória de um ex-caçador de onças que acredita que o Iauaretê seja seu parente, por isso, desiste de caçar seu totem, e passa a caçar pessoas. Ele nos vai tecendo sua estória, que tem como ambiente o sertão mineiro, embalado numa conversa com um interlocutor que tem suas falas suspensas, ao estilo de *Grande Sertão: Veredas*. No desenrolar deste “diálogo” há a tentativa de manifestar, por intermédio de sua linguagem, uma metamorfose que o aproxima do seu familiar felino. O fim do conto fica enigmático: não se sabe qual das personagens levou o tiro, ou o bote final.

Essas personagens rosianas, de que tratamos rapidamente acima, têm o embate com a cultura (*Kultur*) de diferentes maneiras, mas todas estas maneiras culminam num afastamento, numa quebra, – ou talvez seja melhor dizer – numa tentativa de romper com o laço cultural.

Pela breve síntese que fizemos dos três contos, podemos sublinhar a ênfase que há nas relações familiares. Essas personagens ficam presas aos seus respectivos clãs (mãe, filha, pai, filho, neta, avó, tio, sobrinho); este é um indício que possibilita falarmos da negação da cultura (*Kultur*) e relacionar com a negação da castração (tendo que a castração é o ato simbólico que insere o sujeito no campo cultural).

Como enfatiza Afrânio Coutinho ao tratar dos nomes e suas respectivas significações na obra de Rosa, há um afã em

expor a incongruência e absurdo humano na apreensão do conteúdo trágico essencial da experiência humana. Tragédia e ironia são comumente ligadas,

quando se confrontam as aspirações humanas com a realidade brutal, ou quando se chocam os planos humano e divino. (COUTINHO, A. 1956 [1983, p.292])

Mais do que os nomes, tal intenção de “expor a incongruência e absurdo humano” se aplica ao próprio destino das personagens, determinadas pelas interdições culturais, e pelo embate com aquilo que não é passível de significação. Como dissera Lacan, existe sempre algo oculto, que o significante não é capaz de presentificar, há sempre uma falta, uma incompletude, um para-além do nosso alcance.

Depois deste breve caminhar por entre os contos, juntamente com alguns apontamentos da psicanálise, faz-se necessário esclarecermos e destacarmos nossa hipótese de trabalho.

A problemática que se coloca é – mais uma vez – que as personagens não são capazes de se firmarem dentro das aporias da cultura (*Kultur*), de se verem simbolicamente castradas e privadas da satisfação plena. Elas não conseguem se articular com as limitações provenientes deste universo cultural. O princípio de realidade – que, como definem Roudinesco & Plon, “modifica [o princípio de prazer] impondo-lhe as restrições necessárias à adaptação à realidade externa” (1998, p.603) – aparece como um fardo a ser carregado. Causa mal-estar (*Unbehagen*). Como, então, elas lidam com este impasse?

Primeiramente percebemos nestes três contos rosianos que as personagens ficam presas às suas relações familiares, não criam vínculos para além do seu clã. Sorôco é um homem viúvo que fica limitado à sua mãe e à sua filha; o narrador de “A terceira margem do rio” só é capaz de se ver à sombra de seu pai; o sobrinho-onça prende-se ao seu totem, e constrói suas relações apenas com os felinos. Elas parecem tentar a todo custo negar o peso da castração, que justamente instaura a falta e faz com que o olhar do sujeito se volte para fora da família.

Mesmo a família sendo uma organização cultural, uma das bases da estrutura que funda a cultura (*Kultur*), como enfatizado por Freud, ela pode comprometer a relação do sujeito com a sociedade, já que o amor que une o sujeito à sua família pode prendê-lo nesta pequena esfera. Como Freud destaca:

Descobrimos que uma das principais tendências da cultura é aglomerar os seres humanos em grandes unidades. A família, porém, não quer largar o indivíduo. Quanto mais estreita a coesão dos membros da família, tanto mais eles tendem a se isolar dos outros, tanto mais difícil se torna para eles a entrada em esferas maiores da vida. (FREUD, 1930 [2010, p.110])

Eis o nódulo de nossa hipótese. Ao ver, segundo os apontamentos freudianos, como o Complexo de Édipo é responsável por estruturar o sujeito psiquicamente, fazendo com que o indivíduo abandone a esfera familiar, começa-se a perceber por que negar a castração é negar a cultura (*Kultur*), é fechar-se na família, é por em xeque um dos princípios culturais; pois, rompendo com os laços endogâmicos, o indivíduo lança-se aos infortúnios da cultura (*Kultur*), desejando puramente se satisfazer – investindo libidinalmente em outros objetos que não sejam proibidos pela Lei simbólica.

A Natureza – que, para nossa hipótese, aparece como sinônimo de completude nestes contos – configura-se como um lugar em que o sujeito (reestruturando-se das perdas características do universo simbólico) pode criar uma identificação com o seu mítico gozo (Imaginário). É uma ilusão (*Illusion*). Um mito – que não deixa de ser uma estrutura de linguagem. Por isso afirmarmos que a Natureza encontra-se na intersecção do Imaginário com o Simbólico: a mítica plenitude (Imaginário) só reafirma a falta (Simbólico), que é, por sua vez, crucial para a constituição psíquica do indivíduo.

Sendo assim, é almejando esta Natureza que estas personagens tentam se livrar do sentimento de culpa – do mal-estar (*Unbehagen*) – o que mostra que elas estão na cultura (*Kultur*), mesmo que a neguem; percebem a falta que as constitui, e a partir disso se separam de suas famílias e encontram um espaço na cultura (*Kultur*). É um caminho às avessas: buscando a Natureza, elas inserem-se no âmbito cultural, mesmo que isso corresponda a uma experiência extrema. A mãe e a filha de Sorôco quebram a ligação com ele ao serem afastadas da convivência por causa da loucura; o pai em sua canoa e o sobrinho do Iauaretê só conseguem com a morte se desvincular, de algum jeito, de suas famílias, no entanto, o filho de “A terceira margem do rio” – por mais que o núcleo familiar se desmanche – ainda se vê preso à figura paterna.

Mais do que a questão do desaparecimento e da destruição da cultura (*Kultur*), o que pretendemos mostrar é que Rosa põe em jogo a própria “tragicidade da constituição cultural” (como sugere Walnice Nogueira Galvão em seu texto “O impossível retorno”

(1978)). Por meio de suas personagens e do trabalho literário construído com novas combinações entre os significantes, Rosa nos coloca frente à impossibilidade de viver fora da cultura (*Kultur*), nos levando aos limites desta empreitada: a dor, o sofrimento, a morte.

Agora apresentemos o autor destes contos; para ele é “renovando a língua que se pode renovar o mundo” (Rosa em entrevista a Lorenz, 1965 [1983, p.88]), um novo mundo que seja capaz de pôr em descoberto suas impressões acerca das particularidades angustiantes do homem. A língua é seu objeto sagrado; segundo ele “o caráter do homem é seu estilo, sua linguagem” (*op.cit.*, p.78).

“Abre-te, sésamo” – a linguagem literária em Rosa fazendo brotar o dilema do “homem humano”

João Guimarães Rosa. Escritor nascido em Cordisburgo – município do estado brasileiro de Minas Gerais – no ano de 1908, e vindo a falecer, no Rio de Janeiro, em 1967. Considerado um autor de grande expressividade no cenário da literatura brasileira, privilegiou o sertão dos buritis em suas obras, complexificando a figura do jagunço – “um tipo híbrido”, como enaltece Antonio Candido (1964 [1983, p.300]) – que vive na confluência do bem e do mal, entre “Deus e o demo” (como vemos em *Grande Sertão: Veredas*), na sua característica ambiguidade. O homem sertanejo. O “homem humano” (como dissera Rosa). E seus impasses. Suas dúvidas. “O diabo existe e não existe?” (frase dita por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, 1956 [1985, p.9]). “Sou o que não foi” (afirmação do filho de “A terceira margem do rio”, 1962 [2008, p.42]). “Sei lá de nada...” (conclusão do homem-onça em “Meu tio o Iauaretê”, 1969 [1985, p.178]). Eis alguns dos dilemas elaborados esteticamente nos textos rosianos.

Seu projeto literário exaltou os próprios limites da linguagem. Num fluxo de imbricações entre o “reacionário e o revolucionário da língua” (como sugere João Adolfo Hansen, 2000), Rosa mobilizou novas articulações entre os significantes, permitindo que eles deslizassem para outras margens, num tempo outro, o do seu texto, deslocando-os “**no nada** da linguagem” (*op.cit.*, p.65, grifos nossos).

“Nonada”, como já mencionara Rosa ao falar do sentido de *Tutaméia* – *Terceiras Estórias*: “tutaméia: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta,

quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (*Tutaméia – Terceiras Estórias*, 1967 [1976, p.166]). O nada, quase nada, um “oco sem beiras” (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008, p.22]). É dessa maneira que a linguagem nas obras rosianas destaca-se: trata-se de uma linguagem que é sempre travessia, e que, por isso, significa tudo e nada ao mesmo tempo. Fazendo do vazio o artifício do jogo linguístico. Sem beiras, ela transborda para outros ocos.

A linguagem de Rosa é operada pela diferença: reescreve a língua, além e aquém da estória narrada; ficção da ficção, pois, em que a literatura de ficção é a ficção da literatura, exploração de um campo de falas já anônimas que, no efeito de deslocamento, encenam o inexpresso do sentido. (HANSEN, 2000, p.187)

É nessa construção pela diferença, que a linguagem em Rosa busca um outro lugar de expressão. O inexpresso passa a expressar.

Ao falar sobre o que difere o texto literário dos demais textos, Carlos Serra enfatiza o seguinte princípio dialético:

O texto literário é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura) e diferente de todos (pela linguagem); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de uso de uma linguagem) e diferente de todos (pela procura de uma forma e estrutura peculiares); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem) e diferente de todos (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem). (SERRA, 2010. In: *E-Dicionário de Termos Literários – Carlos Ceia*, s.p.)

Estas são algumas das possibilidades de diferenciar o texto literário dos que não são literários. Serra ressalta que sendo igual aos outros, ele, ao mesmo tempo, se distancia deles. Há sempre algo que escapa a uma delimitação precisa. As inúmeras tentativas de definir o que é a literatura já evidencia a sua especificidade: é posto em cena o que não encontramos nos outros escritos. Há algo que parece impossível de captar (de tocar) fora do literário. Seja a forma, a linguagem, a estrutura, ou todas simultaneamente, existe sempre alguma desestabilização. Por isso Compagnon afirma simplesmente: “*literatura é literatura*” (COMPAGNON, 2006, p.46). Isso posto, podemos cair na tentação de dizermos que *Rosa é [genuinamente] Rosa*. Sua

linguagem, seu sertão. Tão marcadamente seus. Como pontua Cleonice Paes Barreto Mourão, se referindo a *Grande Sertão: Veredas*, “as modulações poéticas, o arranjo labiríntico da narrativa dão acesso a um universo que, partindo do real – o sertão-lugar – dele se distanciam pelas veredas inesgotáveis da imaginação” (MOURÃO, 2010, p.267); é este labor com a língua que caracteriza o chamado sertão-rosiano, é um sertão ficcional que se constrói por meio da linguagem rosiana, que “não tem a transparência da linguagem científica” (*op.cit.*, p.269), mas sim a “beleza de sua opacidade poética” (*op.cit.*, p.269); através deste processo cria-se um novo caminho para atravessar o espaço sertanejo e desenhar uma outra possibilidade de colorir esta paisagem.

Na circularidade da exceção que se desloca do semântico para o sintático e vice-versa, o que se ressalta no resgate do conto pela forma da anedota é, no fundo, a não-coincidência entre frase e discurso, entre a própria semiótica e a semântica do conto, **cujos efeitos de sentido se multiplicam e ecoam a partir do desvio produzidos pelos não-sentidos.** (VECCHI, 2010, p.345, grifos nossos)

Apoiando-se na ideia de Hansen, quando ele discorre acerca do *fort-da*² freudiano como forma de exemplificar, em *Grande Sertão: Veredas*, a construção da “cidade pelo avesso” (o narrador, ao falar do universo sertanejo para um “doutor”, “incorporando [ao mesmo tempo] a ‘visão’ da cidade em sua significação, faz falar o sertão” (HANSEN, 2000, p.61)), temos que: ao estruturar a linguagem “nonada” (“ossos-de-borboleta”), Rosa – neste mesmo movimento do fora-dentro – traz para seu texto o-tudo que incomoda o homem. Um tudo-todo que foge à simbolização da linguagem (o-nada, o-oco), mas que se quer tocar no momento da escrita.

O escritor mineiro colocou as suas personagens do sertão para dialogarem – a seu modo – com as intempetividades da vida. Alguns críticos, como Tristão de Ataíde, mostram, justamente, como Rosa trata de temas universais neste espaço sertanejo, nos

² O *fort-da*, o “foi embora”-“está aqui”. Por meio desta brincadeira feita por uma criança (que joga, repetidamente, seus objetos para longe – “*fort*” –, para depois trazê-los de volta, para perto de si – “*da*”), Freud traçou sua descoberta acerca do “desaparecimento”-“reaparição” relacionando com a satisfação dos desejos no interior da vida psíquica do indivíduo; tal discussão se constrói dentro do chamado “princípio de prazer”. “A interpretação do jogo foi simples, então. Ele estava relacionado à grande conquista cultural do menino, à renúncia instintual (renúncia à satisfação instintual) por ele realizada, ao permitir a ausência da mãe sem protestar. Compensava a si mesmo, digamos, ao encenar o desaparecimento e a reaparição com os objetos que estavam ao seu alcance” (FREUD, 1920 [2010, p.173]).

Gerais, haja vista que as personagens se veem diante de fatos que dizem respeito a nossa própria limitação humana, por mais inquietantes que nos pareçam.

Não é à-toa que G.R. é profundamente religioso. Dizem até místico. Isso se traduz em toda a atmosfera dos seus livros e no temperamento das suas personagens. Há sempre um *mistério* que cerca a paisagem, as figuras, os atos e as palavras do narrador. É uma aura transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos. E essa transrealidade é que permite aos temas mais locais, às personagens mais tipicamente sertanejas, à linguagem mais aparentemente recolhida “da boca do bárbaro”, como dizia Antônio Vieira –, assumirem um sentido nitidamente universal. (ATAÍDE, 1983, p.143)

O que o escritor cordisburguense propõe pode ser evidenciado da seguinte maneira: “reconduz do mito ao fato, faz da lenda símbolo da vida e mostra que, 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” (CANDIDO, 1964 [1983, p.309]). Por mais regionalista que a obra rosiana possa ser definida, essa “transrealidade”, da qual nos fala Tristão de Ataíde, faz avançar as próprias bordas de certos paradigmas.

Sabemos que o projeto literário de Rosa impulsionou inúmeros estudos – que percorreram (e percorrem) diversos campos teóricos –, tal fator propiciou a construção de uma imensa Fortuna Crítica. Obviamente que não pretendemos dar conta de toda esta produção crítica-literária em torno da obra rosiana, e nem de toda a biografia deste escritor. O que queremos aqui é destacar alguns fatos da vida de Guimarães Rosa, a sua impressão sobre a condição humana, a literatura e a linguagem, bem como os textos críticos que possam iluminar como se arquiteta esteticamente (nestes três contos que elegemos para análise) a problemática que discutiremos neste trabalho: há um mal-estar (*Unbehagen*); as personagens estabelecem uma relação conflitante com a cultura (*Kultur*); elas constroem um angustiante vínculo social. Não iremos seguir o caminho pelos estudos biográficos; no entanto, ter em mente alguns acontecimentos da vida do autor nos ajuda a resolver certos impasses.

Para continuarmos este percurso pelas veredas rosianas, é interessante nos debruçarmos sobre um poema que fora feito em homenagem a Rosa por Carlos Drummond de Andrade, (publicado em 22/11/1967, exatamente três dias após a morte

do autor de *Estas Estórias*) que numa primorosa concisão poética trouxe a cabo toda a certeza – apesar dos inúmeros pontos de interrogação – de que Guimarães Rosa era tudo isso: “fabulista”, “fabuloso”, “fábula”, “sertão místico”, “estranho”, “mágico”, “embaixador dos reinos”... Mas era “tudo escondido, florindo”. *Um chamado João*:

*João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?*

*Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?*

*Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
no peito?
Vegetal ele era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?*

*Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel,
ciranda multívoca?*

*João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso
cada qual em sua cor de água
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gota redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?*

*Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípites prodígios acudindo
a chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos poderes, das
supostas fórmulas*

*de abracadabra, sésamo?
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?*

*Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é esse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?*

*Tinha parte com... (sei lá
o nome) ou ele mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sobre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?*

*Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar.
(DRUMMOND, 1967 [2001, pp.12-13-14-15])*

Valendo-nos deste texto drummondiano – que trouxemos na íntegra – podemos observar que Rosa e sua obra estão tão intimamente ligados que realmente se torna difícil separar a vida do criador da de suas criaturas. Um reclama o outro. Em entrevista a Günter Lorenz (uma das poucas entrevistas do escritor mineiro), de 1965, Rosa já nos aponta: “é impossível separar minha biografia de minha obra” (1965 [1983, p.66]). E pontua: “minhas personagens [...] são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito” (*op.cit.*, p.92). Acrescentando o seguinte: “às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo” (*op.cit.*, p.71). Por isso “ficamos sem saber o que era João e se João existiu de se pegar”.

Por essas pequenas declarações, podemos já nos antecipar num ponto que enlaça os ideais rosianos. João Guimarães Rosa apresenta uma visão bastante idealizada do sertão, da língua, do sertanejo, da missão do escritor (que deve ser o próprio homem, como ele mesmo diz (1965 [1983, p.63])). Há sempre uma aura misteriosa que irrompe em suas falas. Um ar místico que ele conserva. Ele considera e aproxima os homens do sertão de certa pureza e inocência. “A gente do sertão, os homens de meus livros [...]

vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal” (*op.cit.*, pp.93-94).

Rosa era um homem extremamente religioso (como se afirma na própria citação de Ataíde: “Não é à-toa que G.R. é profundamente religioso. Dizem até místico”, 1983, p.143). Este seu apego à religiosidade permeia o seu olhar; e surge na própria tecedura do texto. “Tinha parte com... (sei lá o nome) ou ele mesmo era a parte de gente servindo de ponte entre o sub e o sobre”.

Drummond, ao falar acerca do autor de *Primeiras Estórias*, entrelaça as características da composição literária rosiana com a figura de Rosa. “Tinha pastos, buritis plantados no apartamento? No peito?”. Essa ideia de ter “no peito”, entranhado, a árvore típica do sertão mineiro, fortalece a própria afirmação do escritor cordisburguense: “o sertão é a alma de seus homens” (1965 [1983, p.69]). Ele nasce, brota e floresce dentro daqueles que estão, de alguma maneira, apegados a ele.

Este sertão, inseparável de Rosa, deste “homem sertanejo”, como ele mesmo se considerava, é configurado misticamente em suas obras (“Sertão místico disparando no exílio da linguagem comum?”).

O sertão é estruturado literariamente como “uma estepe quase mística do interior” de Minas Gerais, como acentua Lorenz (1965 [1983, p.65]); é “uma região construída na linguagem” (COUTINHO, E. 1973 [1983, p.225]); é “menos uma região do Brasil do que uma região da arte” (CANDIDO, 1946 [1983, p.244]).

Alguns estudos apontam para as várias significações que o “sertão” pode admitir nas obras rosianas. Todavia, para este trabalho, destacamos o sertão como espaço de linguagem, sustentado pelo misticismo, pela religiosidade e pela “excepcionalidade” (como nos chama atenção Maria Luiza Ramos, 1968 [1983]) das personagens.

Como Benedito Nunes, crítico literário e filósofo, nos apresenta, ao se valer de *Grande Sertão: Veredas*, há três sertões em Rosa – que aqui também podemos tomar como base para esses três contos. Primeiramente um espaço regional, “o sertanejo e o sertão, a linguagem e as relações humanas e sociais do sertão”, uma região, por assim dizer, “social e natural”; há também o sertão “da aventura humana, sob os grandes paradigmas da viagem e do combate”, que é propriamente uma “região ética”; e o terceiro, correspondente “ao destino metafísico e religioso”, uma “região espiritual” (NUNES, 2013). Estes três sertões se entrelaçam, e cada um deles faz emergir os outros.

É nesta costura que o diferencial se sobressai: em Rosa o regional adquire novas proporções; fazendo as personagens se confrontarem com o característico do sertão (a luta, a marginalidade, a solidão, por exemplo), ele possibilita que se suscite algo da esfera mística, na própria elaboração da linguagem. Como a estudiosa Eliana Amarante de Mendonça Mendes, em “Rosa e Machado: problemas de tradução”, reforça:

falar da obra de Guimarães Rosa é muito, sem dúvida, falar de sua linguagem. Lendo a obra de Rosa, qualquer leitor sente o impacto da novidade e da agressividade de seu estilo, sente o desafio de sua forma linguística. (MENDES, 2010, p.174, grifos nossos)

Participante da Revolução Constitucionalista de 1932, médico, e como ele mesmo enfatiza: “configuram meu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas” (1965 [1983, p.67]). Eis o universo de Rosa que dialoga diretamente com o mundo de suas obras. “Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte...” (*op.cit.*, p.67)). O misticismo em torno da morte, do sofrimento, a consciência do que perturba o homem são colocados em cena.

Comportando-se como um crocodilo que fica nos grandes rios (podendo tomar estes – de acordo com as palavras de Rosa – como equivalentes à alma dos homens), o cordisburguense parece construir suas estórias tendo como ponto de partida o que exatamente pressiona a convivência humana. “Na superfície [os rios] são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens” (entrevista a Lorenz, 1965 [1983, p.72]).

Como Drummond poeticamente nos diz, esse chamado João “redigia nome, curva, fim” de cada gota, “e no destinado geral seu fado era saber para contar sem desnudar o que não deve ser desnudado e por isso se veste de véus novos?”. É esse saber sobre as “coisas do mundo” que Rosa constrói através da língua, seu “elemento metafísico”, seu meio de chegar ao impossível.

Considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas consequências. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol,

nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura. O elemento metafísico... (Rosa em entrevista a Lorenz, 1965 [1983, p.80])

O que Rosa espera é, como ele ressalta: “uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável” (Rosa para Lorenz, 1965 [1983, p.93]).

A ambiguidade estruturante da (con)vivência na cultura (*Kultur*) ganha novas formas linguísticas-literárias nas obras de Rosa. O grande ponto em torno da problemática da existência é um só: “não podemos nem ficar nisto, nem sair disto” (cf. nos apresenta um dos entrevistadores de Lacan, Sr. Hyppolite, 1954-1955 [1985, p.55]). Eis a crueza da vida. Eis o que Rosa leva aos limites do impossível.

Para Guimarães Rosa, é mediante a criação da linguagem que o poeta renova o mundo. E, deste modo, todo verdadeiro poeta é também um revolucionário, porque, ao libertar a língua da estrutura tradicional, estará automaticamente libertando o homem de suas categorias arcaicas de pensamento e o estará induzindo a enxergar a nova realidade de seu tempo. (COUTINHO, E. 1973 [1983, pp.207-208])

Como nos apresenta o linguista Bruno Machado, o intuito de Rosa é, acima de tudo, lidar com o “para além” das logicidades:

A linguagem literária opera, para Rosa, nessa vertente de um indizível que toca e causa o leitor, convidando a cada um a ouvir a “música da língua” que deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Rosa fala [em entrevista a Günter Lorenz] de uma Babel espiritual de valores em que se vivia em sua época, sendo que cada autor devia criar o seu próprio léxico, a sua própria escritura. Questionamentos como esses colocam um impasse aparentemente intransponível para o problema da tradução do texto roseano, ao se levar em conta que o *impossível de dizer* e a *irracionalidade* são pontos de partida de sua concepção sobre o funcionamento da linguagem. (MACHADO, 2011, s.p.)

Como enfatiza Machado, destaca-se no projeto literário de Rosa a dimensão do significante, que propicia ao escritor cordisburguense buscar “o impossível, o infinito” (Guimarães Rosa em entrevista a Lorenz, 1965 [1983, p.81]). Dedicando-se a criar uma

língua que alcance novas possibilidades de expressão (como o próprio Rosa afirma), o escritor se propõe a operar um novo funcionamento na linguagem, que possa ir ao encontro de defender “a dignidade do homem” (*op.cit.*, p.87) fora do discurso lógico massacrante. Como Rosa diz, numa perspectiva de um ideal romanceado: “quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive” (*op.cit.*, p.83), e nos parece que este é seu verdadeiro objetivo. “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente” (*op.cit.*, p.83).

“Ciranda multívoca” – diálogos: a arte para a psicanálise, e a psicanálise para a arte

Por este trabalho se colocar na conjugação dos discursos psicanalítico e literário, torna-se importante discorrermos sobre o diálogo que existe, desde o surgimento da psicanálise, entre estas duas disciplinas. Sendo assim, traçaremos o pilar metodológico desta dissertação.

Como nos mostra a psicanalista Tania Rivera, “a psicanálise e a arte do século XX nasceram na mesma época e não pararam de se atrair, se distanciar e se esbarrar, às vezes desastrosamente, até hoje” (RIVERA, 2002, p.7).

Sabemos que a psicanálise surgiu como uma clínica, todavia a tomaremos pelo viés teórico, fundamentando nossa leitura; deste modo abarcaremos os aspectos clínicos – elaborados textualmente por Freud e Lacan – e construiremos a crítica literária. Ou seja, mais explicitamente, faremos como Tania Rivera propôs ao analisar um conto rosiano: “tentarei tomar a psicanálise [...] de maneira mais modesta, como *texto*” (RIVERA, 2005, p.48). São os textos psicanalíticos e os textos literários de Rosa conversando sobre a problemática do homem.

Seguindo nossa abordagem teórica em torno da psicanálise, não pretendemos que os contos se limitem a ser meros suportes para a aplicação desta teoria; não os trataremos como objetos para simplesmente comprovarem certas noções psicanalíticas.

Levaremos em consideração a especificidade do texto literário, ou seja, o trabalho artístico elaborado com a linguagem, estruturando ficcionalmente – neste caso dos contos – uma problemática que vai ao encontro do que a psicanálise também já desenvolveu, isto é, como o sujeito não parece tão preparado a enfrentar as proibições

que ele mesmo estabeleceu a fim de viver em sociedade. “A literatura é o esforço do homem para se indenizar pelas imperfeições da sua condição” (como define o poeta estadunidense Ralph Emerson). A arte literária é um meio de construir uma outra realidade que espelha – familiar e estranhamente – a nossa.

A psicanálise não se reduz unicamente ao campo da medicina, ela ocupa um lugar que permite manter um elo entre, por exemplo, a filosofia, a religião, a literatura, contribuindo, assim, para que se tracem novas perspectivas acerca de assuntos que embasam o aparelho social.

Esta discussão sobre o pertencimento da psicanálise a um determinado “ramo do saber” é bastante marcada; data precisamente de sua origem e da necessidade de encaixá-la num paradigma bem estabelecido; atualmente já existe um consenso com relação à psicanálise não se limitar à medicina, no entanto, retomarmos este assunto nos ajuda a mostrar o diálogo entre esta clínica freudiana e a literatura.

Ao investigar os processos psíquicos e as funções intelectuais, **a psicanálise segue um método próprio, cuja aplicação não se limita ao âmbito dos distúrbios psíquicos, mas se estende igualmente à resolução de problemas na arte, na filosofia e na religião.** Nesse sentido, ela já forneceu novos pontos de vista e trouxe importantes esclarecimentos em questões de história da literatura, mitologia, história das civilizações e filosofia da religião. [...] A fecundação dessas outras disciplinas pela psicanálise certamente contribuirá para forjar um vínculo mais sólido entre a medicina e os ramos do saber da filosofia e das artes, no sentido de uma *universitas literarum*. (FREUD, 1919 [2010, pp.380-381], grifos nossos)

Freud se fundamenta na tragédia grega de Sófocles, por exemplo, para desenvolver o Complexo de Édipo, no qual, segundo ele “reúnem-se os começos da religião, moralidade, sociedade e arte, em plena concordância com a verificação psicanalítica de que esse complexo forma o núcleo de todas as neuroses” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.238]); recorre à literatura para falar acerca do *unheimlich* (suas observações são construídas por meio da leitura do conto de E.T.A. Hoffmann, “O Homem da Areia”), e também das teorizações do sonho, como em sua análise de *Gradiva*, obra de Jensen; além da reconfiguração dos apontamentos de Darwin no que

diz respeito ao mito do pai da horda e a implantação dos totens e tabus na instauração das bases da cultura (*Kultur*).

Através de seus estudos, Freud reconstituiu o sujeito enquanto ser cindido (estruturando-o psiquicamente através da tríade: eu (*Ich*), supereu (*Über-Ich*) e isso (*Es*)), e funda a diferenciação do psíquico entre consciente e inconsciente – ao qual ele atribuiu um estatuto científico; este último ganha destaque por conter fatos desconhecidos, encobertos, que foram reprimidos/recalcados e que se manifestam por meio, por exemplo, dos sonhos e lapsos da fala.

Por se encontrar neste eixo de articulação entre outras instâncias do conhecimento, “reinó [na psicanálise] desde el principio una unión indisoluble entre curar e investigar” (FREUD, 1926 [1996, p.2957]), tal fato nos é apresentado no texto “Análisis Profano – conversaciones con una persona imparcial”, no qual Freud enfatiza a relação entre a psicanálise e a medicina, e atenta para o fato de que a primeira não deve ser “devorada” pela última, e nem vista como uma mera terapia, ou um método hipnótico.

Talvez uma das diferenças mais expressivas entre o universo concernente à medicina e o que é de domínio da psicanálise seja justamente a mudança de sentido: passa do olhar (clínica médica) à escuta da fala (clínica psicanalítica) (cf. Jorge & Ferreira, 2010, p.20). “Chamamos de psicanálise o trabalho mediante o qual levamos à consciência do doente o material psíquico nele reprimido” (FREUD, 1919 [2010, p.280]). Tal atividade se dá, então, pela fala, por aquilo que o paciente relata ao analista.

Pensando justamente nesta característica da psicanálise que podemos chamar de plurivalente por não se limitar a um campo, o da medicina, recebendo influências de várias disciplinas, da mesma forma que as influencia, vemos no diálogo entre os três contos – “A terceira margem do rio”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Meu tio o Iauaretê” – e as noções psicanalíticas de cultura (*Kultur*) e de significante – primordialmente – a maneira de mostrarmos como que se opera, pela via do deslizamento da cadeia significante, a tentativa do sujeito de se desatar dos infortúnios advindos da convivência.

Quando estudamos a literatura, principalmente em contato com a psicanálise, não podemos deixar de falar do sublimar, aspecto de grande ênfase na cultura (*Kultur*),

responsável por elevar os impulsos (*Trieb*)³ a um nível superior de manifestação, permitindo uma “expurgação” através das realizações de cunho artístico, científico e ideológico, como enfatiza Freud.

A sublimação dos impulsos é um traço especialmente destacado do desenvolvimento cultural; ela possibilita que atividades psíquicas superiores – científicas, artísticas e ideológicas – representem um papel tão significativo na vida cultural. (FREUD, 1930 [2010, p.101])

Trata-se de uma relação que se estabelece entre o sujeito e a cultura (*Kultur*) (como nos sugere o psicanalista Joel Birman em seu texto “Criatividade e Sublimação em Psicanálise”), expondo os impasses desta intersecção e revelando como o sujeito – mantendo-se dentro das imposições culturais – opta por satisfazer seus impulsos (*Trieb*) esquivando-se do condenável (abjeto).

No entanto, vislumbra-se uma duplicidade; pois é desta maneira – escapando das demonstrações abjetas –, que o sujeito des-cobre que há algo que se recrimina culturalmente, sendo necessário buscar formas “sublimes” para expressar tais confrontos, promovendo deslocamentos.

Tania Rivera, citando Freud, nos diz que “‘as satisfações substitutivas’ que a cultura torna acessíveis, como a arte, são ‘ilusões’” (2002, p.17); ilusões que devem ser tomadas como estruturantes para a cultura (*Kultur*). São estruturas que, como numa engrenagem, operam em prol da manutenção da convivência entre os homens.

Retomando o texto anteriormente citado de Joel Birman, vemos que o autor tece um paralelo entre a noção de sublimação de Freud e a de criatividade de Winnicott, ressaltando como as duas trazem em pauta o seguinte ponto: “a constituição para o sujeito da *experiência cultural* propriamente dita” (BIRMAN, 2008, s.p.).

O que o psicanalista brasileiro observa também é como a noção de sublimação ganha contornos distintos no decorrer da obra freudiana. Num primeiro momento, em 1908 – ano do surgimento desta discussão nos textos de Freud –, a sublimação era vista como aquilo que permite ao que é considerado abjeto – impulso (*Trieb*) sexual – ser

³ Usaremos indistintamente as terminologias “impulso” e “pulsão”. Ambas se referem à palavra alemã *Trieb*, que como nos traz Renato Zwick – em sua tradução de *O mal-estar na cultura*, da L&PM – é algo que impele, impulsiona o indivíduo. “Chamamos de *Triebe* as forças que supomos existirem por trás das tensões de necessidade próprias do isso” (FISCHER, 1956 *apud* ZWICK, 2010).

transformado em algo sublime, evidenciando o peso da cultura (*Kultur*), que impede a realização dos impulsos (*Trieb*) sexuais e firma a “dessexualização” (como aponta Birman); já num segundo momento, em 1929-1930 – época d’*O mal-estar na cultura* –, o sublimar é tido como a força da pulsão de vida (Eros) contra a pulsão de morte (Tânatos), fazendo assim com que o erotizar não se oponha à sublimação, como acontecera antes (cf. Birman, 2008, s.p.).

Em resumo, enquanto na versão inicial a sublimação possuía uma caracterização ostensivamente *negativa*, pelas crescentes e disseminadas perturbações psíquicas que promovia nas individualidades em decorrência dos obstáculos impostos pelas exigências de civilidade à livre expansão da sexualidade, na versão final ela assume uma marca ostensivamente *positiva*, pois passa a promover a vida/civilidade em conjunto com o erotismo e em oposição ao movimento rumo à morte. (BIRMAN, 2008, s.p.)

Visto isso, o que a sublimação de Freud prevê é um deslocamento, fazendo com que os impulsos (*Trieb*) agressivos sejam satisfeitos de outro modo, sem ferirem as bases culturais; ainda que o sublimar não tenha o mesmo poder que a satisfação de um impulso (*Trieb*) primitivo-selvagem (cf. Freud, 1930 [2010, p.69]), é “por sua mediação, [que se cria] um *outro* objeto de investimento” libidinal (BIRMAN, 2008, s.p.).

A arte literária, tomada por esta perspectiva, é responsável por sublimar alguns dos impulsos (*Trieb*) primitivos dos seres humanos, e permitir que haja a expressão daquilo que é reprimido, digno de punição no universo cultural.

Simbolizar, valer-se dos significantes para construir uma realidade que escapa ao julgamento das leis vigentes na cultura (*Kultur*), é uma das possibilidades que se alcançam no campo literário. No entanto, como Freud evidencia, tal “método” não faz com que apaguemos totalmente as insatisfações culturais. “A suave narcose em que a arte nos coloca não é capaz de produzir mais do que uma fugaz libertação das desgraças da vida, e não é forte o bastante para fazer esquecer a miséria real” (FREUD, 1930 [2010, p.71]).

É por tais motivos que quando lemos a obra de Guimarães Rosa, e especialmente estes três contos, somos transportados para um universo artístico que enlaça esteticamente as problemáticas que aparecem na articulação das engrenagens, que

tentam a todo custo manter a cultura (*Kultur*) apesar de todas as contradições, e por causa delas, já que são necessárias à vida humana.

São estas contradições que impulsionam, que alimentam as relações que se estabelecem no universo cultural. “A preocupação de Freud”, como destacada por Tania Rivera, é mostrar “que a neurose é universal na medida em que o conflito é fundador do psiquismo” (RIVERA, 2002, p.17); tal conflito assume o papel de estruturação ao qual o sujeito é submetido quando olha para além do seu objeto inicial de desejo – a mãe – e percebe que há algo que o impede de se sentir pleno, completo.

É como Marco Antonio Coutinho Jorge ressalta: o Simbólico é o “duplo sentido”, é a tentativa de articulação entre o “sentido” (Imaginário) e o “não-sentido” (Real), é a diferença, a contradição.

O imaginário é simplesmente o sentido; já o real, diz Lacan, ele é o “avesso do imaginário”, ele é o não-sentido, o não-senso, o sentido em branco, o absens, o sentido ausente. [...] Cabe-nos acrescentar que, dentro dessa perspectiva, o simbólico pode ser definido como sendo da ordem do duplo sentido, o que é congruente com toda a teoria freudiana da linguagem destacada por Lacan em sua lógica do significante. [...] Vê-se, aqui, que o simbólico, o campo do duplo sentido, é o registro que se situa como o verdadeiro articulador do sentido com o não-sentido, isto é, do imaginário com o real. (JORGE, 2005, s.p.)

A completude, antes imaginária, se simboliza agora na falta. A falta permite ao sujeito olhar para fora, para fora do seu universo familiar, e desejar outro objeto que não lhe seja mais proibido. A arte seria, então, esta forma de satisfazer esses desejos primevos, que estão no inconsciente – uma ilusão (*Illusion*). De atentar para o sublime, para Eros, e confrontar-se com o implacável Tânatos.

Continuando o tema da sublimação, e extrapolando esta nossa discussão para o campo da estética, temos nestes contos de Rosa a construção, arquitetada *esteticamente*, de um retorno à Natureza, vista como um momento em que as restrições parecem não impedir a satisfação do sujeito, como um mito criado pela própria cultura (*Kultur*).

A questão da estética é bastante abrangente; desde a Grécia Antiga, com Aristóteles, Platão, os filósofos vêm se debatendo com esta temática, que trata – *grosso*

modo – a respeito do belo, da percepção do que venha a ser o sublime⁴, assim como o que é considerado desprovido de beleza no campo artístico. Tomando os apontamentos de Verlaine Freitas, em seu livro *Adorno & A Arte Contemporânea*, vemos que

De todos os ramos da filosofia, a estética é aquele que parece possuir o menor grau de uniformidade entre os autores, oscilando entre a dignificação da beleza natural ou artística, entre o aspecto conceitual ou sensível, entre uma metafísica do belo ou relação empírica do gosto, entre uma abordagem abstrata, geral, e a crítica de obras determinadas etc. (FREITAS, 2008, p.9)

No entanto, Freud também se debruça sobre este tema; em *Das Unheimliche*⁵, de 1919, o autor ilumina uma fresta até então pouco explorada do campo estético. Não se trata do belo e do sublime, daquilo que provoca uma sensação positiva (de beleza, do Bom, do Bem), mas sim do seu oposto: daquilo que causa horror, estranheza, repulsa. O *unheimlich*.

Es muy raro que el psicoanalista se sienta proclive a indagaciones estéticas, por más que a la estética no se la circunscriba a la ciencia de lo bello, sino que se la designe como doctrina de las cualidades de nuestro sentir. [...] Sin embargo, aquí y allí sucede que deba interesarse por un ámbito determinado de la estética, pero en tal caso suele tratarse de uno marginal, descuidado por la bibliografía especializada en la materia. (FREUD, 1919 [1978, p.220])

Para teorizar esta noção, Freud se vale do conto de E.T.A. Hoffmann, chamado “O Homem da Areia”. Tomando por base este aparato literário, temos o desenvolvimento daquilo que provoca o sentimento do *unheimlich* (que foi traduzido, por exemplo, como “estranho”, “inquietante” – na língua portuguesa –, como “ominoso”, numa tradução argentina, e como “siniestro”, na tradução espanhola).

Nesse texto Freud se atém, inicialmente, às palavras, e, desta maneira, ele nos mostra como os vocábulos – ao percorrer diferentes línguas – podem nos ajudar a

⁴ Não devemos confundir este “sublime” da filosofia (estética), com a “sublimação” da teoria psicanalítica – que é o deslocamento da satisfação de um impulso (*Trieb*) considerado abjeto.

⁵ Todas as citações concernentes a este texto de Freud seguirão a tradução argentina: “Lo ominoso”, de José L. Etcheverry.

entender e a refletir sobre o *unheimlich*, que se encontra, por sua vez – como já dissemos –, fora da categoria do belo.

Fazendo um jogo entre a palavra alemã “heimlich”, que seria o familiar, o íntimo, o que causa bem-estar, e “unheimlich” (a partícula *un* significando o antônimo), Freud vai mapeando as significações dessa noção que mobiliza o que é da ordem do angustiante.

Há em “**unheimlich**” o “**heimlich**”, isto é, o próprio vocábulo já revela em sua forma que este sentimento que não pertence ao sublime é ao mesmo tempo familiar, e inquietante.

Aqui podemos fazer uma inversão. Lacan é freudiano. E Freud é lacaniano se pensarmos no seguinte: ele vê nos significantes uma maneira de pensar acerca de tal noção (o *unheimlich*). Não que ele usasse essa terminologia da linguística, mas de um modo ou de outro ele se fundamentou no deslizamento dos significantes – conforme apresentado por Lacan anos depois – para enfatizar este jogo que há no *unheimlich*. Há, deste modo, um Freud lacaniano.

Como já mencionara Borges, em seu texto “Kafka y sus precursores”, cada escritor cria seus próprios precursores (BORGES, 1974, p.712), pondo em xeque as demarcações de passado e de futuro. Sendo assim, vemos – como já afirmamos – que Freud também se baseia na linguagem (em Lacan) para construir seus conceitos.

O estranho (*unheimlich*), então, seria aquilo que provoca mal-estar (*Unbehagen*), horror, que causa angústia; “lo ominoso [*unheimlich*] es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (FREUD, 1919 [1978, p.220]). Algo que era familiar, mas que por algum motivo, atitude, se reveste de estranheza; de outra forma: só se torna estranho (*unheimlich*) porque é familiar.

Já que nosso objeto é literário, uma pontuação se faz necessária:

Lo ominoso [*unheimlich*] de la ficción – de la fantasía, de la creación literaria – merece de hecho ser considerado aparte. Ante todo, es mucho más rico que lo ominoso [*unheimlich*] del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar. (FREUD, 1919 [1978, p.248])

Por meio desta distinção entre o *unheimlich* que se lê – a ficção – e o *unheimlich* que se vive, Freud enfatiza que o pertencente à criação literária se difere, já que algo que soa como estranho (*unheimlich*) na vida real pode não o ser dentro do universo literário, este, inclusive, aumenta as possibilidades de “alcanzar efectos ominosos” que não seriam concretizáveis no âmbito da realidade. “El reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga del examen de realidad” (FREUD, 1919 [1978, p.248]).

O *unheimlich* se apresenta como um meio de subverter, desestabilizar a realidade mesmo no campo da ficção; nos contos de Rosa, o inquietante (*unheimlich*) é o elemento guia: a linguagem constrói o estranho (*unheimlich*). Eis a estética rosiana. Eis o propósito que se alcança com as combinações e os deslizamentos da cadeia significante.

A própria psicanálise passa, também, a ser considerada inquietante (*unheimlich*) por descobrir as forças recalcadas/reprimidas do nosso inconsciente; segundo as palavras de Freud

El lego asiste aquí a la exteriorización de unas fuerzas que ni había sospechado en su prójimo, pero de cuya moción se siente capaz en algún remoto rincón de su personalidad. De una manera consecuente y casi correcta en lo psicológico, la Edad Media atribuía todas estas exteriorizaciones patológicas a la acción de demonios. Y hasta no me asombraría llegar a saber que el psicoanálisis, que se ocupa de poner en descubierto tales fuerzas secretas, se ha vuelto ominoso [*unheimlich*] para muchas personas justamente por eso. (FREUD, 1919 [1978, p.243])

Digamos então que: o *unheimlich* torna-se um recurso estético nos contos de Rosa; a própria linguagem caminha rumo a uma estranheza – ela desconcerta a estruturação comumente adotada na língua portuguesa, e arquiteta uma narrativa que causa alguma inquietação.

Neste momento podemos aproximar Freud e Lacan mais claramente. O significante apontando, por meio de sua combinação com outros significantes, para o *unheimlich* da própria linguagem rosiana. Como exemplo, citemos um trecho do conto “Meu tio o Iauaretê”, em que as convenções da língua são ultrapassadas, levando a escrita às últimas consequências.

Nhá-em? Eh, mais outras? Ói: mais adiante, no rumo mesmo, obra de cinco léguas, tá a onça pior de todas, a Maramonhangara, ela manda, briga com as outras, entesta. [...] Tem a Rapa-Rapa, pinima velha, malha-larga, ladina: ela sai daqui, vai caçar até a umas vinte léguas, tá em toda a parte. [...] A Mpu, mais a Nhã-ã, é que foram tocadas pra longe daqui, as outras tocaram, por o de-comer não chegar... (“Meu tio o Iauaretê”, 1969 [1985, p.198])

Nesses três contos que analisaremos, o *unheimlich* é evidente dentro da própria estória: as personagens que fazem parte da narrativa se mostram espantadas, impressionadas, desacreditadas com a atitude daquelas que se excepcionalizam por algum motivo. “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia” (“A terceira margem do rio”, 1962 [2008, p.37]). “E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo?” (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008, p.23]).

Como Roudinesco & Plon definem, o estranho (*unheimlich*) emerge quando se despertam certos complexos infantis que foram recalcados (1998, p.383); é justamente quando este reprimido vem à tona que algo da ordem do angustiante se mobiliza. O que parecia superado aparece como inquietante (*unheimlich*). Um destes complexos é a castração, o medo da castração, que estas personagens rosianas procuram negar (negando a cultura (*Kultur*)).

Mas no que consiste o *unheimlich* em Rosa? Explicitemos melhor como tal noção engendra estas três narrativas rosianas; para tal nos voltaremos a Freud e ao que ele apresentou como fatores que despertam o sentimento do *unheimlich* no conto fantástico de Hoffmann.

O que permitiu ao psicanalista estruturar sua crítica literária a respeito do estranho (*unheimlich*) em “O Homem da Areia” foram alguns elementos que se presentificam no texto como: a dúvida sobre a boneca Olímpia ser ou não viva, e – principalmente – a angústia perturbadora de perder os olhos – que persegue Nathaniel desde a sua infância, quando lhe foi contado sobre o homem que jogava areia nos olhos das crianças que não queriam dormir; este último fato leva Freud à seguinte conclusão: “por tanto, nos atreveríamos a reconducir lo ominoso del Hombre de la Arena a la angustia del complejo infantil de castración” (FREUD, 1919 [1978, p.233]). O medo da castração sendo simbolizado no medo de tornar-se cego. Deste modo, o inquietante se baseia nos traumas infantis que ressurgem depois de parecerem resolvidos. Além destes

pontos, Freud traz para esta discussão do estranho (*unheimlich*) a questão da repetição – que se fundamenta nas figuras do advogado Coppelius, identificado ao homem da areia, e do ótico Coppola, que no próprio radical dos nomes já remetem um ao outro.

Freud, ancorado em outra obra de Hoffmann – *O elixir do diabo* – nos aponta mais um fator; nos diz que “la presencia de ‘doble’ en todas sus gradaciones y plasmaciones, vale decir, la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas” (FREUD, 1919 [1978, p.234]) também mobiliza o *unheimlich*.

E o que se configura nos contos rosianos que pode dialogar com tal noção freudiana?

Temos, então, em “A terceira margem do rio” o espelhamento pai-filho; a inquietante figura do pai que repete sua ausência constante no rio, e toma o pensamento do filho mesmo quando este tenta esquecê-lo; em “Sorôco, sua mãe, sua filha” nos deparamos com a loucura – que revolve sentimentos estranhos naqueles que presenciam a situação das duas transtornadas, como ocorrera com as pessoas que conheciam o jovem Nathaniel; elas ficaram espantadas ao vê-lo obcecado pela boneca Olímpia, e pelo pavor que ele tinha em torno do homem da areia – que sempre o arrancava da companhia de seu pai; e por fim em “Meu tio o Iauaretê” temos a metamorfose do ex-caçador de onças, ancorada na sua própria fala; motivo de estranhamento, de desestabilização, de excepcionalidade. Fato semelhante se passa, por exemplo, com Nathaniel, que fica – em seu relato amparado por seu delírio – atordoado ao perceber como a figura do advogado Coppelius se transforma na amedrontadora imagem do diabo. O próprio Nathaniel passa a ser um estranho, quando, agindo como um desnordeado, assemelhando-se a um animal, tenta matar sua noiva Clara.

Esses são alguns dos possíveis contatos entre Rosa e a estruturação do *unheimlich* que abordaremos nos capítulos que se seguem.

1) “DE QUE ERA QUE EU TINHA TANTA, TANTA CULPA?”⁶ – A CULPA DO FILHO QUE CONSTRÓI SUA ESTÓRIA À SOMBRA DO PAI

Neste presente capítulo pretendemos analisar o conto “A terceira margem do rio” a fim de enfatizar como o sentimento de culpa permeia a relação pai-filho, e estrutura a própria narração da estória. Tal sentimento surge, como nos mostra a teoria psicanalítica, no momento da instauração cultural. Ele está na base da convivência entre os homens e no vínculo da cultura (*Kultur*) com a religião.

Na convergência da ontogênese com a filogênese construiremos a análise deste conto privilegiando este duplo caminho: pelo *unheimlich* trataremos do singular, da experiência do sujeito, de como o filho cultivava exclusivamente o vínculo com seu pai – a inquietante figura que espelha seu próprio sucessor fracassado; e por *Totem e tabu*, que se voltando para os primórdios da cultura (*Kultur*), apresenta-nos como a relação pai-filho inaugura a culpa enquanto característica universal, que pressiona a todos os indivíduos. A particularidade do *unheimlich* com a coletividade do sentimento de culpa – oriundo do mítico crime – costuram “A terceira margem do rio”.

Como buscaremos destacar no decorrer desta análise, temos que “para além da tragédia da extinção de culturas, [vislumbra-se] **a tragédia da constituição da cultura**, essa viagem sem volta que o homem empreendeu, sabe-se lá por quê” (cf. Walnice Nogueira Galvão, 1978, p.34, grifos nossos). Mais do que o próprio fim, o que encontramos – não somente neste conto, mas também nos outros dois que elegemos para este trabalho – é justamente o imensurável impacto da fundação da cultura (*Kultur*), que se alicerçou num parricídio, num assassinato tramado pelos próprios filhos contra o pai todo poderoso. A culpa nasce deste ato (mítico e simbólico).

Tomando conhecimento do conto, nos deparamos com um filho que rememorando tudo o que já havia acontecido inicia sua narração: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo”. Nada havia que pudesse incitar alguma “excepcionalidade” (cf. Ramos, 1968 [1983]). Nada capaz de justificar uma atitude inquietante (*unheimlich*). O pai “não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os

⁶ As citações do conto “A terceira margem do rio”, 1962 [2008], que aparecerão no corpo do texto, no decorrer deste primeiro capítulo, estarão apenas entre aspas a fim de facilitar a leitura desta seção, sem interrompê-la com referências constantes ao texto rosiano.

outros”, a única característica que podia diferenciá-lo era que ele sempre estava quieto, “só quieto”.

No entanto, o aparecimento da partícula “mas” (na última frase do primeiro parágrafo do conto: “Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa”) passa a revelar algo que se contrasta com a aparente normalidade e sensatez inicialmente relatadas do pai. Escapando da convenção das duas margens, e arquitetada na estranheza de uma terceira, a estória aponta a sua problemática. Os significantes já se articulam construindo o *unheimlich* da situação.

No meio do rio, recortando a continuidade de seu curso/fluxo, simbolizando, assim, a “descontinuidade” (GALVÃO, 1978, p.37), o pai se fixa com sua canoa que “teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos”, e feita para “caber justo o remador”.

Por mais que tentassem se distanciar do que aconteceu, toda a família sofria com a perturbação que este comportamento do patriarca causara. Não há como desvincular-se desta lembrança, este pai torna-se um “sujeito da ausência” (PACHECO, 2006, p.146).

Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos. (“A terceira margem do rio”, 1962 [2008, p.39])

Chegaram a fugir deste incômodo, mudaram-se para outros lugares. A filha casou-se e foi para longe com o marido. O outro filho foi para a cidade. A esposa foi morar com a filha recém-casada. Restou apenas o narrador com “as bagagens da vida”, que esperava para ocupar o lugar de seu pai, na canoa, na terceira margem do “rio-rio-rio”.

A frase dita pela mãe, quando da resolução do pai em partir, – “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” – antecipa, numa espécie de previsão/pressentimento, o que ocorrerá (e ocorreu) com o pai: ele não foi (para a margem de lá), nem ficou (na margem de cá), mas nunca mais voltou.

A gradação no uso do pronome “você” marca o distanciamento na forma do tratamento mais íntimo (“cê”) ao mais formal (“você”); a própria extensão dos

vocábulo (o aumento das letras) traz esta ideia da partida, do afastamento desta figura familiar: C-Ê / O-C-Ê / V-O-C-Ê. É neste deslizamento da cadeia significante, na substituição dos pronomes, na troca entre significantes – vai/fique/nunca volte – que construímos uma significância que vai ao encontro da ambivalência da atitude paterna; num entre margens o pai fincou-se e fez disso uma causa surpreendente.

O filho (que nos conta todos os fatos na subjetividade de sua relação com o pai) nos diz que é “um homem de tristes palavras”, mas o motivo da tristeza, e do questionamento (“De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?”), só se responde com os dois últimos parágrafos. Ele chama o pai para perto; para a margem de cá:

tive que reforçar a voz: — “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” [...].

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. E eu tremi; [...] porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! [...] Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. **E estou pedindo, pedindo, pedindo perdão.**

[...] Sei que ninguém soube mais dele. **Sou homem, depois desse falimento?**[...]. (“A terceira margem do rio”, 1962 [2008, pp.41-42], grifos nossos)

Depois de esperar – durante anos – o momento para tomar a canoa e dar continuidade àquilo que ele acreditava ser a missão paterna (configurada como um mistério), o narrador fracassa. É o inquietante encontro com sua própria imagem refletida na figura de seu pai. Como Freud nos relata ao nos contar o episódio em que se deparara com a visão dele mesmo no espelho, sem inicialmente se reconhecer:

Me puse de pie para advertírselo, pero me quedé atónito al darme cuenta de que el intruso era mi propia imagen proyectada en el espejo sobre la puerta de comunicación. Aún recuerdo el profundo disgusto que la aparición me produjo. [...] ¿Y el disgusto no sería un resto de aquella reacción arcaica que siente al doble como algo ominoso? (FREUD, 1919 [1978, p.247])

É o horror de ver o seu próprio reflexo onde não esperava. A reação de se defrontar com o estranho eu. O inesperado.

Freud, ainda falando sobre o que provoca o *unheimlich*, nos apresenta sua análise de “O Homem da Areia” (que já tratamos na Introdução deste trabalho). Este homem, que a figura do advogado Coppélius representava segundo as impressões de Nathaniel, sempre impedia que o jovem continuasse na presença de seu pai; toda vez que o advogado chegava à noite, as crianças tinham que ir dormir, a fim de deixar os dois adultos conversarem.

Deste modo, Nathaniel, em seu delírio, amedrontado, vê Coppélius tentando arrancar seus olhos, no entanto fora privado pela ação do pai – que o salvou da castração, isto é, segundo os apontamentos freudianos, do mal de perder os olhos. As duas figuras (do pai e do advogado) marcam a ambivalência de sentimentos em relação ao ser paterno; esta ambivalência está presente desde o início da cultura (*Kultur*), sendo reconfigurada pela religião com a criação de um Deus que pune e protege.

En la historia infantil, el padre y Coppélius figuran la *imago*-padre fragmentada en dos opuestos por obra de la ambivalencia; uno amenaza con dejarlo ciego (castración), y el otro, el padre bueno, intercede para salvar los ojos del niño. La pieza del complejo alcanzada con mayor intensidad por la represión, el deseo de que muera el padre malo, halla su figuración en la muerte del padre bueno, imputada a Coppélius. (FREUD, 1919 [1978, p.232])

Podemos perceber através destes exemplos, que o *unheimlich* surge destes complexos infantis que foram reprimidos, mas não superados; a relação com o pai permeia de algum modo a configuração do que é inquietante (*unheimlich*).

Em “A terceira margem do rio” temos, por meio da decisão do pai de abandonar os seus, a estruturação do estranho (*unheimlich*). Esta noção freudiana nos ajuda a estabelecer como se constrói o vínculo entre pai e filho; nos permite olhar para este microcosmo costurando-o com a cultura (*Kultur*). É o aspecto singular em consonância com o todo, que nos é apresentado em *Totem e tabu*.

O pai, numa espécie de *fort-da*, “longe-perto”, “ausente-presente”, repete esta situação desprazerosa para a família, e principalmente para o filho. O fator da repetição aponta para o *unheimlich*. É o incômodo que fica latente. Que insiste.

O sentimento do filho em relação ao pai pode ser descrito da seguinte maneira

Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso. (FREUD, 1919 [1978, p.240])

A angustiante figura do pai. A persistente culpa.

É nos levando ao limite das duas margens, extrapolando para uma outra, até então desconhecida, que Rosa nos coloca frente a frente com a dificuldade de contornar os nossos impulsos (*Trieb*) dentro das molduras tão rígidas do universo cultural.

Após a contextualização do conto, voltemo-nos a 1912, 1913, e façamos o percurso da psicanálise que une o sentimento de culpa à cultura (*Kultur*). Assim, poderemos ver como se arquiteta esteticamente esta angustiante união em “A terceira margem do rio”.

A obra *Totem e tabu – algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos* (no original alemão: *Über einige Übereinstimmungen im seelenleben der wilden und der neurotiker*), de 1912-1913, é, como Freud afirma, a sua “primeira tentativa de aplicar perspectivas e resultados da psicanálise a problemas ainda não solucionados da psicologia dos povos” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.14]).

Tal terminologia (“psicologia dos povos”) fora inicialmente cunhada por Carl Gustav Jung (1875-1961), discípulo de Freud que divergiu de seu mestre no que dizia respeito à abordagem da psicanálise.

Enquanto Freud sustentava um caráter universal do alcance psicanalítico, Jung se pautava, por exemplo, nas particularidades dos complexos, que poderíamos dizer que se trata de um viés culturalista.

Foi (é) uma marca da elaboração junguiana pensar em termos de *psicologia dos povos* [*Völkerpsychologie*], tratando de ver o arquétipo de cada povo. Nada mais distante do pensamento freudiano que [...] procurava na observação etnográfica [de *Totem e tabu*, por exemplo] o traço universal que caracterizasse o sujeito. (ALVES-BEZERRA, 2012, pp.65-66)

Deste modo, quando Freud passa a discutir esta temática, permitindo “ver sob nova luz fatos já conhecidos” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.18]) sobre a psicologia dos neuróticos e dos povos primitivos, ele, em seu intuito universalizante, se apoia na construção de um mito que serve como estrutura para explicar a fundação da cultura (*Kultur*), criando uma base comum a todos os povos.

Eis o mito. A partir das teorias de Charles Darwin (1809-1882), que elaborou uma hipótese a respeito “do estado social primevo do homem” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.193]) tomando como base a observação dos costumes dos macacos superiores, deduzindo que o homem, assim como estes primatas, também viveu em hordas comandadas por um chefe – detentor do poder de possuir todas as fêmeas, e que proibia que os outros machos as possuíssem –, Freud desenvolve aquilo que lhe permitiu articular as bases da cultura (*Kultur*), com a religião (ilusão (*Illusion*)) e com os tabus.

Os filhos deste clã, insatisfeitos com as proibições que tinham frente ao pai – “todo gozo” –, resolvem se unir para matá-lo. Este pai, odiado pela possibilidade de realizações sem limites, é então assassinado e no momento de sua morte, diante do cenário aparentemente favorável (ou seja, agora não havia mais impedimentos, eles podiam ter as fêmeas que antes eram só do pai), os filhos instauram a exogamia, visto que como todos tinham o mesmo direito em ocupar o lugar do genitor, instaurar-se-ia uma disputa fratricida; e se caso um conseguisse ser o novo chefe, tudo o que havia acontecido contra o pai “todo gozo”, se repetiria.

O assassinato, ato único e singular ao qual Freud conferiu estatuto de realidade, é o marco zero da passagem da natureza a cultura. Fato inacessível tanto à nossa experiência sensível quanto a um saber fundado sobre documentos ou testemunhos, representou para Freud o resultado de uma inferência necessária que lhe permitiu provar que a morte desse pai animal, todo gozo, longe de possibilitar o acesso à mãe, a interditou de uma vez por todas, obrigando os filhos a concluir que chegara a hora da partilha, da exogamia e da proibição universal do incesto. (KOLTAI, 2010, p.88)

Como Ana Vicentini de Azevedo cita, retomando Guimarães Rosa, “o mito é esta malha tecida para capturar o indizível” (2004, p.67). Neste caso de Freud, o mito histórico serve para recuperar a origem, e sublinhar o momento da passagem da

natureza a cultura (*Kultur*), calcada na união dos irmãos contra o poder exclusivo do pai.

Depois desta formulação freudiana, ancorada em Darwin, vemos que: com as teorias darwinianas “o homem deixou de ser o centro do reino animal”, e com Freud ele “deixou de ser o centro de si mesmo (que também nem sequer existe, é apenas um lugar vazio, uma brecha, uma voragem)” (COELHO, 1967, pp.XXXVIII-XXXIX), já que o homem é um ser da linguagem, estruturado pela e na linguagem. Com estes dois estudiosos da humanidade, compreendemos melhor que a descentralização do sujeito – que desconhece a própria origem, sendo ela a inexistência mesma do indivíduo – evidenciou como o homem é dependente de algo maior do que si mesmo: a cultura (*Kultur*).

Segundo Caterina Koltai, é com *Totem e tabu* que Freud elabora a sua hipótese “mais ousada” (como sugerida por ele mesmo) costurando a morte do pai à origem da cultura (*Kultur*) (cf. Koltai, 2010, p.21).

O pai da horda morto transforma-se em um protetor na ordem cultural; antes visto como ameaça à concretização dos desejos mais intensos, esse pai passa – a partir de seu assassinato – a assegurar um dos pontos mais importantes para a preservação da cultura (*Kultur*), ou seja, a proibição do incesto.

O pai ascende, então, religiosamente, revestindo-se de uma aura divina. Deus é este pai que protege e proíbe. A ambiguidade de sentimentos com relação à figura paterna é transferida e ajustada para a figura de um pai sagrado. Esta ilusão (*Illusion*) adquire, por sua vez, um papel fundamental no estabelecimento do laço social. Trata-se, como destaca Koltai, de uma necessidade de “compartilhar uma crença ‘ilusória’” (2010, p.72), para que assim o homem possa viver em sociedade, e controlar os seus ímpetos de auto-aniquilação. Esta ilusão (*Illusion*) se mostra como um sustentáculo da cultura (*Kultur*).

Se a psicanálise foi pioneira em descobrir a invariável sobre determinação dos atos e formações psíquicas, não devemos recear que ela seja tentada a propor uma origem única para algo tão complicado como a religião. (FREUD, 1912-1913 [2012, p.155])

Mesmo com o desaparecimento do sistema totêmico, como aponta Freud, configurando-se como “uma instituição social-religiosa alheia à sensibilidade atual, realmente há muito abandonada e substituída por novas formas” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.15]), o tabu ainda persiste às novas concepções e organizações sociais-religiosas; já que conforme apresentado em *Totem e tabu*, os avanços técnicos, as mudanças sociais que acompanham a humanidade afeta(ra)m em menor grau o tabu do que o totem, que viu a necessidade de alterações.

A partir destes apontamentos constatamos que Freud expande as fronteiras psicanalíticas, revelando como suas descobertas não se reduzem unicamente às interpretações do inconsciente, e ao sujeito e suas inquietações psíquicas; a psicanálise toma para si as questões tidas, até então, como externas ao sujeito, e expõe seu interesse pela cultura (*Kultur*) e como ela é um “mal” necessário à nossa existência humana.

Na tentativa de sintetizar a importância da obra freudiana, citemos Caterina Koltai. A autora nos mostra que através de *Totem e tabu* Freud relatou que

não há pai como tal antes do assassinato e que é o duplo movimento do assassinato (tempo suposto) e do festim totêmico (tempo historicamente constatável na repetição da ingestão do corpo do animal totêmico) que cria o pai. Eis, *grosso modo*, o legado de *Totem e tabu*. (KOLTAI, 2010, p.90)

Sendo assim, Freud entrelaça a ontogênese (referente à formação do sujeito) à filogênese (correspondente ao desenvolvimento da cultura (*Kultur*)), construindo seu percurso por intermédio do parricídio, e reforçando que é a partir deste ato – empreendido pelos filhos contra o pai da horda – que se funda a cultura (*Kultur*), instaurada sob as bases totêmicas, e ancorada no tabu do incesto.

Ao trazer as formulações a respeito do universo totêmico já discutidas pelas “teorias nominalistas” (o nome do totem caracterizando-identificando determinado clã), “sociológicas” (o totem como representante da religião social de determinada comunidade) e “psicológicas” (o totem como uma crença em “animais-almas”, conforme apresentado por Wundt (FREUD, 1912-1913 [2012, p.184])), Freud elabora a visão psicanalítica sobre o totemismo, e, principalmente, em relação à proibição das relações endogâmicas.

Primeiramente nos relata as tentativas feitas por outros autores em trabalhar a questão do tabu do incesto em consonância ao sistema totêmico, e conclui: “a experiência da psicanálise mostra ser insustentável a suposição de uma inata aversão ao incesto” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.191]), visto que os primeiros desejos sexuais humanos são incestuosos, e que se faz necessária a repressão destes impulsos (*Trieb*) para que se viva dentro dos aportes culturais.

Para construir sua argumentação Freud elege as tribos da Austrália “que foram descritas, pelos etnógrafos, como as mais atrasadas e miseráveis” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.18]), os aborígenes. Desta maneira, ele destaca que mesmo sem terem uma organização tão rígida e com uma moral que impõe tantas limitações como a nossa – que vivemos sob uma coação maior dentro da cultura (*Kultur*) – eles, no entanto, “estabeleceram por meta, com enorme cuidado e penosa severidade, o impedimento de relações sexuais incestuosas” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.19]). Esta interdição se configura dentro do totemismo – visto como um primeiro estágio da organização da cultura (*Kultur*), enfatizando assim como a proibição do incesto não é algo natural, e sim social, e cultural.

Depois de tanto nos referirmos a este termo nos é interessante pontuar sua definição a partir do que Freud nos relata. O totem

via de regra é um animal, comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem uma relação especial com todo o clã. O totem é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para outros, conhece e poupa seus filhos. Os membros do clã, por sua vez, acham-se na obrigação, sagrada e portadora de punição automática, de não matar (destruir) seu totem e abster-se de sua carne (ou dele usufruir de outro modo). (FREUD, 1912-1913 [2012, p.20])

Sendo assim, se estabelece a identificação entre os membros de um mesmo clã, que estão sob a égide de um mesmo totem, que é transmitido, por sua vez, numa projeção hereditária, matrilinearmente – transmissão principal – ou patrilinearmente.

A partir deste pertencimento aparece aquilo que Freud diz ser de interesse da psicanálise (dizendo mais uma vez): “a lei de que *membros do mesmo totem não podem*

ter relações sexuais entre si, ou seja, também não podem se casar. É a instituição da exogamia, ligada ao totem” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.21]).

Mas o que intriga a Freud é saber o que liga o tabu do incesto ao totemismo, ou melhor, como o horror ao incesto permanece ainda em nossas sociedades. Segundo o autor, este horror é um traço infantil. Como está na complementação ao título desta obra (*Totem e tabu – algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos*), Freud elabora, a partir deste tabu, semelhanças existentes entre os selvagens e os neuróticos no que tange o universo do psíquico. Podemos dizer, simplificando o pensamento freudiano, que nos neuróticos a realidade psíquica do ato fundante da ordem cultural (o parricídio, que se une à lei da exogamia – como já apresentamos) se viu enquanto realidade factual nos primitivos. Para esta junção do totem com o tabu, o mito do pai da horda surge como solução.

Com relação ao tabu, Freud afirma que

o significado de “tabu” se divide, para nós, em duas direções opostas. Por um lado quer dizer “santo, consagrado”; por outro, “inquietante, perigoso, proibido, impuro”. [...] Assim, o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. (FREUD, 1912-1913 [2012, p.42])

O que encontramos nas bases da cultura (*Kultur*) é justamente esta proibição, necessária à convivência. Esta interdição, sendo também da ordem do inquietante, permite que falemos do *unheimlich*. Algo que nos é familiar, um familiar recalcado, que quando emerge causa estranhamento; desperta um sentimento angustiante. Tal fator está vinculado aos nossos iniciais anseios, aos nossos complexos fundamentais. O tabu passa a ser proibido por lei na cultura (*Kultur*); segundo Lévi-Strauss, “a sociedade só proíbe aquilo que suscita” (LÉVI-STRAUSS, 1949 [1982, p.56]).

Pensando que a cultura (*Kultur*), para existir, precisa privar os seres humanos de seus desejos mais fortemente primitivos (para que assim um grande número de indivíduos possa viver socialmente), entendemos melhor o porquê da criação do horror ao incesto: este é o inicial impulso (*Trieb*) do sujeito, sustentado pela mítica plenitude de satisfação em ter a mãe; sem ser castrado, o indivíduo se limitaria a seu objeto de puro desejo, fazendo com que as bases e intenções culturais se esmorecessem. “A

superação do complexo de Édipo coincide com o modo mais adequado de lidar com a herança arcaica, animal, do ser humano” (FREUD, 1919 [2010, p.394]); ainda segundo Freud, esta herança precisa ser “trabalhada”, pois “tal como o indivíduo a traz consigo”, ela prejudica os princípios “da vida social no interior de uma cultura” (*op.cit.*, p.394).

A cultura (*Kultur*) ergue-se soberana, limitando para sempre o homem. “A cultura está ligada ao recalçamento dos ‘restos’, daquilo que é considerado ‘baixo’. Ela se inscreve no avesso da sexualidade animal. A vergonha é a assinatura desse contrato precário” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.34). Os impedimentos, que foram firmados no clã fraterno – primeiro passo para a ascensão cultural, que substituiu a horda primeva –, vão de encontro às pulsões (*Trieb*) humanas, ligando-se ao Complexo de Édipo no seguinte sentido: não é permitido nem matar o pai, e muito menos possuir a mãe.

Assim criaram, a partir da *consciência de culpa do filho*, os dois tabus fundamentais do totemismo, que justamente por isso tinham de concordar com os dois desejos reprimidos do complexo de Édipo. (FREUD, 1912-1913 [2012, p.219])

Eis o advento do sentimento de culpa.

A cultura (*Kultur*) nasce com a culpa dos filhos por terem assassinado o pai “todo gozo”. O sujeito passa a carregar o peso do parricídio por toda a vida; quanto mais se intensifica tal sentimento, mais a infelicidade se dá como certa (cf. Freud sublinha em *O mal-estar na cultura*, de 1930). No indivíduo esta culpa se arraiga ao supereu – *Über-Ich* –, “instância inferida por nós” (FREUD, 1930 [2010, p.167]), que se torna responsável, *grosso modo*, pela censura e julgamento do eu (*Ich*).

Recorrendo à definição do psicanalista Slavoj Žižek,

O supereu, com seu sentimento de culpa excessivo, é apenas o anverso necessário do ideal do eu: ele exerce sua insuportável pressão sobre nós em nome de nossa traição da “lei do desejo”. A culpa que experimentamos sob a pressão do supereu não é ilusória, mas real – “a única coisa da qual se [pode] ser culpado... é de ter cedido de seu desejo”, e **a pressão do supereu demonstra que somos efetivamente culpados de trair nosso desejo.** (ŽIZEK, 2010, p.101, grifos nossos)

Privar-se de satisfazer seus impulsos (*Trieb*), estabelecendo um confronto entre a “lei do desejo” (denominação lacaniana) e o “ideal do eu” (que, conforme Zizek, é “a rede de normas simbólicas e ideais que o sujeito internaliza no curso de sua educação” (2010, p.101)) é precisamente o que desemboca na culpa da qual não se consegue recuperar a origem.

É a partir dos estudos freudianos que temos a união de três fatores: a castração do sujeito (elementar à inserção no Simbólico – como ressalta Lacan), a religião, e a cultura (*Kultur*), ou como está no título do texto lacaniano, pertencente ao Seminário 17, *O avesso da psicanálise: “Édipo e Moisés e o Pai da Horda”*, respectivamente.

Se tivemos no mito do pai da horda o assassinato real do genitor, colocando em prática os impulsos (*Trieb*) parricida e incestuoso, encontramos em Édipo os mesmos impulsos (*Trieb*) só que de modo inconsciente – reprimidos –, e proibidos simbolicamente (cf. Koltai, 2010, p.90).

Lacan, relendo a teoria freudiana, transforma o pai em função (como Caterina Koltai pontua). Baseando-se no complexo edípico, o psicanalista francês desenvolve a noção de metáfora paterna. O Nome-do-Pai é o significante que opera a estruturação psíquica do sujeito – enquanto ser barrado, castrado –, desligando o indivíduo do domínio do Desejo da mãe (“um grande crocodilo em cuja boca vocês estão [...]. Não se sabe o que lhe pode dar na telha, de estalo fechar sua bocarra” (LACAN, 1969-1970 [1992, p.105])). Sendo assim, a função do pai se apresenta como simbólica. Como enfatizam Roudinesco & Plon, o papel desta função é que ela “nomeia, dá seu nome, e, através desse ato, encarna a lei” (1998, p.542).

É no Nome do Pai que se deve reconhecer o suporte da função simbólica que, desde o limiar dos tempos históricos, identifica sua pessoa com a imagem da lei. Essa concepção nos permite estabelecer uma distinção clara, na análise de um caso, entre os efeitos inconscientes dessa função e as relações narcísicas, ou entre eles e as relações reais que o sujeito mantém com a imagem e a ação da pessoa que a encarna. (LACAN, 1953 *apud* COUTO, 2011).

Continuando a discussão sobre a metáfora paterna, sublinhamos que, como se destaca na psicanálise, há a necessidade da morte simbólica do pai, pois só assim pode haver a identificação do sujeito com a figura paterna: “depois que o eliminaram,

satisfizeram seu ódio e concretizaram o desejo de identificação com ele, os impulsos afetuosos até então subjugados tinham de impor-se” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.218]); como sugere Lacan, o mito de Édipo em Freud “mostra precisamente que o assassinato do pai é a condição do gozo” (LACAN, 1969-1970 [1992, p.113]), é este ato simbólico que marca o sujeito com a falta – que instaura o desejo –, e introduz o indivíduo no universo de proibições.

Seguramente, não é a partir de uma tentativa de explicar o que quer dizer dormir com a mãe que o assassinato do pai se introduz na doutrina freudiana. Muito pelo contrário, é a partir da morte do pai que se edifica a interdição desse gozo como primária. (LACAN, 1969-1970 [1992, p.113])

Mais do que a própria morte, o que se tem é o *assassinato* deste progenitor – como Lacan evidencia ao retomar Marie-Claire Boons.

Depois deste percurso pela psicanálise pudemos ver como o pai, a cultura (*Kultur*) e o sentimento de culpa estão estruturalmente ligados. Agora retomemos o conto.

A narração do filho – baseada na memória dos fatos – se pauta na culpa do seu falimento. Trata-se de um filho que fracassa. Na canoa só o pai pode estar. É como se tal falha prescrevesse o fim de um legado; o filho não é pai; não há como perpetuar tal missão. Não é possível haver este deslocamento. “Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro”.

O conto é narrado com ênfase na negativa: “sou o que não foi”, “nosso pai nada não dizia”, “nosso pai não voltou”, “tudo o que não valeu de nada”, “eu nunca podia querer me casar”, são alguns dos exemplos. De acordo com Freud, em seu texto “A Negação”, de 1925, tal recurso linguístico, que aparece no conteúdo manifesto, vem reforçar que há algo latente, que se faz afirmação, mas para ser revelado, é necessário que seja dito, negando-se. “A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi reprimido” (FREUD, 1925 [2011, p.277]). No entanto, tal mecanismo não faz com que o reprimido passe a ser aceito, mas é um modo para que o pensamento se livre “das limitações da repressão e se [enriqueça] de conteúdos de que não pode prescindir para o seu funcionamento” (*op.cit.*, p.278).

A psicanalista Tania Rivera, ao tratar de “A terceira margem do rio” sublinha que

a negação discursiva é portanto dupla, ela nega uma primeira negação pulsional, corporal, e, em uma “mentira por verdade”, consegue a façanha de evocar o corpo. O pai parte para marcar uma presença indelével na memória do corpo, a presença de seu *não*, de uma perda. (RIVERA, 2005, p.85)

Este jogo linguístico retrata esta inconstância que surge entre um pai que não se foi e nem se está: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte”. Marca para além da fluidez do rio, que vai de uma margem a outra, uma terceira possibilidade: não só o sim, a afirmação, nem só o não, o negar, mas um negar que se afirma, uma afirmação que se nega. É somente assim que o filho consegue narrar o ocorrido.

Sendo assim, vemos que a negação em torno da inquietante (*unheimlich*) situação do pai, reforçando que o pai não voltou, não mais falou com ninguém, nada mais é que este algo que se busca reprimir, e se manifesta na negativa;

Harmoniza-se muito bem com essa concepção da negação o fato de que na análise não encontramos nenhum “não” vindo do inconsciente e de que o reconhecimento do inconsciente por parte do Eu se exprime numa fórmula negativa. Não há prova mais forte de que conseguimos desvelar o inconsciente do que o analisando reagir dizendo: “*Não pensei isso*” ou “*Nisso eu não (nunca) pensei*”. (FREUD, 1925 [2011, pp.281-282])

é algo do domínio do inconsciente; uma tentativa de ausentar um incômodo: a persistência do pai, ou melhor, a insistência da ausência paterna.

O pai, mesmo distante, ainda diz. “E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma”. Através do filho, o pai fala; pela culpa do filho, o pai existe. Como sugere Jaime Ginzburg: “O conto constitui sua melancolia ambigualmente, a partir de uma experiência-limite, em que a perda é constitutiva do sujeito, e tão profunda que não é aceita” (GINZBURG, 2010, p.47). É justamente o que se tem com a instauração da cultura (*Kultur*): o sujeito se constitui pela falta, é esta a sua condição, no entanto, não consegue se ver com esta perda, buscando a completude, a satisfação. É o Nome-do-Pai que dá as coordenadas da inserção no Simbólico; é ele que marca a origem do sujeito.

Nesta relação que se dá entre pai e filho, vemos como o genitor divide, ou melhor – como traz Tania Rivera – “*parte* nos dois sentidos da palavra, estabelecendo margens e indo-se embora” (2005, p.83); e é nessa partida que a ausência do pai torna-se tão presentificável no sentimento de culpa que o filho passa a carregar.

Como vimos, este sentimento advém do ato parricida empreendido pelos filhos, como o mito histórico de Freud nos descreve. Na cultura (*Kultur*) trazemos em nós esta culpa (tratando-se agora de um ato simbólico), fundamentada na instância do supereu (*Über-Ich*), que desempenha o papel de vigiar as ações do sujeito, julgando e punindo. O filho – preso a sua família, o único que ficara, o único para quem o pai confiara uma despedida: “Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. [...] Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás” – não consegue se desvincular desta figura paterna, que o cinge de tal modo que toda a construção da estória – toda a cadeia significante – se volta para este significante responsável por estruturar o sujeito enquanto tal: o pai.

A estória do filho é edificada à sombra da figura paterna. O narrador identificando-se com o pai, confunde-se, ao mesmo tempo, com ele. Como ressalta Ana Paula Pacheco, “entre testemunha e protagonista, o filho não tem nem o recuo do primeiro, dado pela clara distinção entre eu e outro, nem a relevância do segundo, e fica, também ele, no meio do caminho” (PACHECO, 2006, p.158). A própria escolha dos pronomes frisa o intuito desse filho em construir a sua narrativa. Mas a impossibilidade de ser do sujeito diante do pai só se acentua.

O uso do pronome “nosso” – empregado com mais frequência no início da narração – enfatiza a união de todos, a “importância da família”, como destaca Pacheco; entretanto, quando todos partem, o narrador substitui o “nós” por “eu”. Há uma mudança de olhar: a família não se encontra mais unida, é apenas ele que permanece no mesmo lugar: “eu fiquei aqui, de resto”, “eu permaneci”.

Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito. (“A terceira margem do rio”, 1962 [2008, p.40])

Além disso, temos no primeiro momento uma ênfase maior na personagem do pai: o narrador nos conta a respeito da decisão que seu pai tomou, a tristeza da família perante tal acontecimento, o isolamento do pai, sem volta; depois, num segundo momento, a nossa atenção recai sobre o filho, que assume o “eu”, não se dissolvendo mais na coletividade do “nós” e do “a gente”. Agora é “meu pai”, e não mais “nosso pai”. Vejamos alguns fragmentos:

a) Nos primeiros parágrafos (pp.36-37-38-39, grifos nossos):

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo [...].
[...] **nosso** pai mandou fazer para si uma canoa.

Nosso pai não voltou.

Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala.

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, **a gente** mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade.

b) Nos últimos parágrafos (pp.40-41-42, grifos nossos):

Quando **eu quis** mesmo saber, e firme **indaguei**, **me** diz-que-disseram.

Meu pai, **eu** não podia malsinar.

Sou homem de tristes palavras.

Eu estava muito no meu sentido. **Esperei**.

Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem **em mim**, e **me** depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, **eu**, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.

Ao se deparar com o pai que é, ao mesmo tempo, *espectro* (sombra; imagem fantástica de um morto) e *espelho* da morte (cf. apresenta Pacheco, 2006), o filho acaba por ver refletida sua própria morte: “en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que viene a ser lo mismo, en el inconciente cada uno de nosotros está convencido de su inmortalidad” (FREUD, 1915 [1978, p.290]); e por isso foge; é “o que não foi”. É o seu fim: sem filhos, sem pai, sem perpetuar o legado que este lhe deixara, sem ninguém para dar sequencia ao seu próprio legado.

Este filho vê seu pai como alguém familiar (há uma identificação/se enxerga refletido nele) e desconhecido (que lhe causa mal-estar (*Unbehagen*)). É o que provoca o sentimento do *unheimlich*. “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia”. Algo que fora recalcado e é de algum modo mobilizado. A figura do duplo e o medo da castração reativam, por exemplo, os desejos primevos do homem que foram aparentemente apagados, desestabilizando o sujeito. “La identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio” (FREUD, 1919 [1978, p.234]), é o que se dá com este filho-sombra ao se encontrar com a estranha figura de seu pai. Isso o assusta. Causa-lhe horror. Este duplo “pasa a ser el ominoso [*unheimlich*] anunciador de la muerte” (*op.cit.*, p.235). Como nos diz o narrador: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai”.

O filho sente a culpa; ele não consegue se desprender da família; não cria vínculos para além do seu pai. A morte simbólica do pai é parte primordial da constituição do sujeito. Como já vimos no mito histórico freudiano é “ao matar o pai, [que] os filhos puderam dar vazão ao ódio, enquanto que o amor, que também sentiam, se transformou em sentimento de culpa” (KOLTAI, 2010, p.48); nesta ambivalência de sentimentos (estruturante da relação com o genitor), temos que o pai morto irrompe com um poder não experimentado pelo vivo, e neste momento compartilhamos do “‘giro’ linguístico” apresentado pela estudiosa Ana Vicentini de Azevedo: “‘o pai’ em Freud torna-se uma referência constante, que evolui da figura do pai ao pai como figura [marcando a passagem] do progenitor à metáfora” (AZEVEDO, 2001, pp.27-28), e inserindo o sujeito na cultura (*Kultur*) por meio da castração simbólica que firma justamente o início das interdições que são necessárias para que se viva em sociedade, e passe da natureza ao universo cultural. As proibições encarnadas pelo pai consolidam as bases da Lei.

É dessa maneira que o filho passa a estruturar a narração com o pronome na primeira pessoa do singular (“eu”), como dissemos alhures. É com a partida do pai que ele tenta – materializando na escolha dos significantes – ser e expor seu sentimento de culpa que emerge a partir do fracasso, e da visão do pai morto. A negação se configura como o meio de lidar com o reprimido, com o *unheimlich* da figura paterna, que representa o seu próprio fim. É pela negativa que o filho busca a si mesmo.

Diante deste pai que se distanciou de todos, que rompeu com os laços familiar e social, num ímpeto de uma negação e afastamento da própria cultura (*Kultur*), criando um forte elo com o rio, numa correspondência que se fundamenta na quietude de ambos, (o pai: “só quieto”, “nosso pai nada não dizia”, e o rio: “calado que sempre”), vemos que há algo não resolvido. Há um estremecimento entre o pai e a cultura (*Kultur*), na própria forma de lidar com a morte: caminhando em direção a ela, e não se deixando levar.

A proteção mais imediata contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas é a solidão voluntária, o distanciamento em relação aos outros. Compreende-se: a felicidade que se pode alcançar por esse caminho é a da quietude. (FREUD, 1930 [2010, p.65])

Mesmo o homem tendo sua existência arraigada à cultura (*Kultur*), ou melhor dizendo, só podendo existir por meio dela, ele tenta a todo custo satisfazer seus impulsos (*Trieb*), sabe, porém, que não será exequível; a culpa – sentimento basal da ligação com a cultura (*Kultur*) – o impede; o clã fraterno – esta união substancial à concretização do laço social – estabelece-se através da proibição simbólica comum a todos.

A sociedade repousa então na culpa comum pelo crime cometido; a religião, na consciência de culpa e no arrependimento por ele; e a moralidade, em parte nas exigências dessa sociedade e em parte nas penitências requeridas pela consciência de culpa. (FREUD, 1912-1913 [2012, p.223])

Visto isso, o que se tem em Rosa é justamente um embate que se instaura entre o homem e a cultura (*Kultur*). Na convivência que se conjuga com a insatisfação de estar preso às limitações culturais, e de ter que renunciar “a gratificação instintiva” (como ressalta Eagleton (2005)), nos conduzindo “ao que Freud chama um estado de ‘infelicidade interna permanente’” (EAGLETON, 2005, p.156), temos que o pai afasta-se (no afã de se libertar), e o filho prende-se (mesmo sem a “figura do pai”, o peso do “pai como figura”, conforme já citamos Azevedo (2001), o impede de ser um sujeito fora da sombra de seu genitor).

O pai “ausente” adquire um poder imensurável. Como sugere Lacan, em seu Seminário 17, *O avesso da psicanálise*, a frase “*Deus está morto* tem como resposta *nada mais é permitido*” (1969-1970 [1992, p.113]) e não “tudo é permitido”. Tal premissa se mostra no pai. Nada mais se pode fazer agora. O pai no rio, afastado fisicamente, mas se fazendo existir; limitando este filho para sempre. Como se estrutura no mito de Freud.

O que interessava [para Freud, em *Totem e tabu*] era afirmar que as sociedades humanas eram fruto da articulação mítica do assassinato do pai da horda por seus filhos, assim como da proibição do incesto daí decorrente e do estabelecimento de um laço social pela culpa, unindo *post mortem* o pai e a lei. (KOLTAI, 2010, p.99)

Como ressalta Caterina Koltai: “para que haja identificação com o pai, a criança precisa matá-lo simbolicamente, pois é na morte do pai que reside sua esperança de vida” (2010, p.86), no entanto, o anúncio espectral da morte física paterna, como ocorre no conto, parece trazer à tona todo o sentimento primevo do assassinato do pai da horda, toda a culpa em torno do crime cometido. A negativa da castração – já que o narrador não corta os laços familiares por completo – prejudica a formação deste filho enquanto sujeito de sua estória.

Digamos juntamente com Henri Rey-Flaud que o homem “se encontra na posição da pomba de Kant, irritada contra o ar que impede o seu voo, mas que ignora que sem o ar a questão do seu voo não se colocaria” (REY-FLAUD, 2002, p.23); continuando a linha de raciocínio de Rey-Flaud, este “ar” que limita, mas ao mesmo tempo possibilita voar – ou seja, a cultura (*Kultur*) – é justamente o que permite ao homem respirar.

Citando Terry Eagleton, observamos como que “o corpo nunca está inteiramente à vontade na ordem simbólica e jamais se recuperará inteiramente de sua inserção traumática nela” (EAGLETON, 2005, p.155). Neste conto tal traumaticidade se mostra na inesperada atitude de afastamento do pai, nesta angustiante relação pai-filho, em que ambos buscam negar de alguma maneira o fardo da cultura (*Kultur*), colocando-nos frente a estas incongruências que se estabelecem nas relações humanas, cerceadas pelos

impedimentos culturais; é a partir disso que se revela como realmente o homem está pouco à vontade na cultura (*Kultur*). A culpa impera. A fuga não resolve a problemática.

2) AS RELAÇÕES FAMILIARES EM “SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA” – AS IMPOSIÇÕES DA CULTURA (*KULTUR*) CAUSANDO MAL- ESTAR (*UNBEHAGEN*)

Neste capítulo analisaremos o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” privilegiando as relações familiares que se estabelecem e fazem com que as personagens – limitando-se ao clã – neguem a cultura (*Kultur*). Tendo como base os apontamentos freudianos encontrados em *O mal-estar na cultura* (1930) vemos como “a vida, tal como nos é imposta, é muito árdua para nós, nos traz muitas dores, decepções e tarefas insolúveis” (FREUD, 1930 [2010, p.60]), que culminam na persistente insatisfação e no aparecimento do mal-estar (*Unbehagen*).

A dificuldade em manter as relações humanas – conforme Roudinesco & Plon nos destacam – foi enfatizada nesta obra freudiana. Por mais que existam instituições culturais como o Estado e a família, que buscam aplacar o sofrimento, elas apenas reforçam o desejo do homem de voltar a um suposto tempo sem restrições. “Na medida em que os remédios propostos pela cultura são coercitivos e se afiguram outros tantos limites à busca do prazer, ela logo se evidencia como uma nova fonte de sofrimento” (ROUDINESCO & PLON, 1998, p.491).

Pontuaremos neste conto rosiano os fatores que nos permitem dialogar com a noção de “romance familiar” [“novela familiar”, na tradução espanhola que adotaremos], que segundo Freud, em seu texto “La novela familiar del neurótico”, de 1908-1909, seria justamente “el incipiente extrañamiento de los padres” (FREUD, 1908-1909 [1996, p.1361]), indispensável para que o indivíduo reconheça a necessidade de se desligar dos pais, que eram, até então, “la única autoridad y la fuente de toda fe” (*op.cit.*, p.1361).

Acrescentaremos também à nossa discussão, as relações de parentesco de Lévi-Strauss – tidas como vínculos elementares à manutenção da cultura (*Kultur*), que prezam pelo afrouxamento das relações consanguíneas no seguinte sentido: é preciso que as famílias se desapeguem de suas ligações “naturais” (paternal, maternal, filial, por exemplo) e se insiram na comunhão de uma coletividade. “A proibição do incesto é menos uma regra que proíbe casar-se com a mãe, a irmã ou a filha do que uma regra que obriga a dar a outrem a mãe, a irmã ou a filha” (LÉVI-STRAUSS, 1949 [1982, p.522]).

Eis a relação entre os clãs pautada na troca, que exprime a base da cultura (*Kultur*), do laço social.

A problemática que se coloca nesta estória é: as personagens rompem com os ideais culturais. Isso se opera por duas vias: pela loucura – que se firma como um significativo a ser excluído da ordem cultural – e pelo fato de se prenderem às relações endogâmicas.

Citando Eduardo Prado Coelho, a loucura “fere e domina intimamente” a cultura (1967, p.LXXIV). É como se este algo que deve ser expurgado, eliminado da sociedade, carregasse o limite do homem. “O ser do homem, não só não pode ser compreendido sem a loucura, como não seria o ser do homem se não possuísse a loucura como limite da sua liberdade” (LACAN *apud* COELHO, 1967, p.LXXV).

É por levar esta liberdade individual ao extremo que a loucura vai de encontro aos preceitos da convivência; como Freud nos alerta, é justamente uma das funções da cultura (*Kultur*) a “regulamentação das relações dos homens entre si” (FREUD, 1930 [2010, p.87]), e a loucura parece prejudicar esta regulamentação das relações sociais, pondo em xeque um dos princípios culturais que visa à aglomeração de seres humanos em grandes unidades (cf. Freud). Assim como o fechamento do sujeito na família.

Já descobrimos que uma das principais tendências da cultura é aglomerar os seres humanos em grandes unidades. A família, porém, não quer largar o indivíduo. Quanto mais estreita a coesão dos membros da família, tanto mais eles tendem a se isolar dos outros, tanto mais difícil se torna para eles a entrada em esferas maiores da vida. (FREUD, 1930 [2010, p.110])

Como já discutimos no capítulo anterior ao tratarmos de *Totem e tabu*, em conjunção com “A terceira margem do rio”, a prisão no interior da família não condiz com a cultura (*Kultur*); como vimos no filho, que nos narra seu fracasso, ele não foi capaz de se construir para a além da figura paterna; não se casou; não teve filhos. Ligou sua existência à presente ausência do pai; era como se ele quisesse trazer para perto aquele que insistia em ir para longe.

Com o mito do pai da horda – o assassinato do pai, e a necessidade dos filhos em consolidarem os tabus para que a cena primeva não se repetisse – passamos a refletir sobre o princípio da exogamia, e sobre a proibição do incesto. “Considerada do ponto

de vista mais geral, a proibição do incesto exprime a passagem do fato natural da consangüinidade ao fato cultural da aliança” (LÉVI-STRAUSS, 1949 [1982, p.70]). É preciso avançar as delimitações “naturais” para estabelecer os vínculos sociais.

Sendo assim, em “Sorôco, sua mãe, sua filha” a “tragédia da constituição da cultura” se pauta na exploração desses dois pontos (a loucura e as relações familiares) que interferem na união de um grande número de indivíduos com o intuito comum de manter e conservar o laço social. É o fardo cultural que proíbe a exclusividade do vínculo familiar e estigmatiza a loucura como um mal a ser afastado.

Para fundamentarmos a análise deste conto nos apoiaremos em outra obra freudiana que também concerne ao campo da “psicologia dos povos”. Reforçaremos deste modo, algumas noções que já trouxemos no capítulo anterior. Se na obra de 1912-1913 Freud relata a fundação da cultura (*Kultur*), construindo o mito histórico do pai da horda (conectando o Complexo de Édipo à religião e às proibições culturais), discorrendo sobre o totem e o tabu do incesto, neste novo texto de 1930 há um outro olhar; decorridos 17, 18 anos, a preocupação se volta mais para a possibilidade existente de um fim e extermínio da cultura (*Kultur*) do que propriamente o que levou a passagem da natureza à ordem cultural. A eterna luta entre Eros (pulsão de vida) e Tânatos (pulsão de morte). A tragédia da condição humana.

Em *O mal-estar na cultura* (no original, *Das Unbehagen in der Kultur*), obra de 1930, Sigmund Freud traz reflexões acerca do homem inserido no universo da cultura (*Kultur*), insatisfeito pelas restrições às quais está sujeito para viver em sociedade.

Desta maneira, Freud “reconstitui a gênese da civilização [cultura, segundo a nossa concepção, conforme discutiremos adiante] a partir da ontogênese do sujeito” (REY-FLAUD, 2002, p.20), mostrando como há uma fragilidade na constituição cultural, que pode pôr em risco o propósito de unificar os homens sob a égide dos tabus e totens, proibições e identificações necessárias à manutenção da vida em sociedade.

Parece-me que a questão decisiva da espécie humana é a de saber se, e em que medida, o seu desenvolvimento cultural será bem-sucedido em dominar o obstáculo à convivência representado pelos impulsos humanos de agressão e de autoaniquilação. [...]. Os seres humanos conseguiram levar tão longe a dominação das forças da natureza que seria fácil, com o auxílio delas, exterminarem-se mutuamente até o último homem. Eles sabem disso; daí uma boa parte de sua inquietação atual, de sua infelicidade, de sua disposição angustiada. E agora cabe esperar que o outro dos dois “poderes

celestes”, o eterno Eros, faça um esforço para se impor na luta contra o seu adversário igualmente imortal. Mas quem pode prever o desfecho? (FREUD, 1930 [2010, pp.184-185])

Freud relata o que incomoda e até mesmo desespera o homem que está arraigado/aprisionado à cultura (*Kultur*), de forma a não conseguir desvincular-se dela; este homem alcançou tal desenvolvimento, “dominando as forças naturais” que – propositalmente – deixou de lado as consequências advindas deste afastamento do “mundo animalizado”; porém, não se esquece de que haverá um *desfecho*. Os “impulsos humanos” podem ser suficientemente agressivos para a autoaniquilação desta convivência cultural.

Mas o que viria a ser, então, esta cultura (*Kultur*) da qual Freud nos fala? Comentarmos sobre o título desta tradução de 2010, feita por Renato Zwick, diretamente do alemão, e publicada pela L&PM como *O mal-estar na cultura*, ajudam-nos a iluminar tal noção.

As traduções brasileiras mais conhecidas (como, por exemplo, a da Companhia das Letras e a da Imago) trazem *civilização* no lugar de *cultura* (ou seja, *O mal-estar na civilização*). Civilização, como aponta Márcio Seligmann-Silva no prefácio da tradução da L&PM, parece ser menos eficaz que cultura; este último termo carrega a ideia de uma “passagem” da animalidade/natureza para o homem inserido no universo cultural. “A crítica da civilização remonta na modernidade à Rousseau e seu culto do ‘bom selvagem’; já Freud recusa a tese da felicidade superior dos ‘selvagens’ e localiza o mal-estar muito antes da construção das cidades” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.24).

Como destaca Seligmann-Silva, há dois termos distintos na língua alemã para designar cultura e civilização – *Kultur* e *Zivilisation*, respectivamente – e Freud opta pelo primeiro em *Das Unbehagen in der Kultur*. Mesmo se negando a fazer uma separação precisa entre tais termos em *O futuro de uma ilusão* (1927) – “desdeñando estabelecer entre los conceptos de cultura y civilización separación alguna” (FREUD, 1927 [1996, p. 2961]) – ele claramente se decide por cultura (*Kultur*) no título de sua obra de 1930.

Podemos dizer, em linhas gerais, que civilização está ligada a um aspecto mais econômico (material, inicialmente externo às frustrações do homem), advindo do desenvolvimento da sociedade moderna capitalista, ao aparecimento das cidades,

enquanto que cultura (*Kultur*) parece abranger o social (relações entre os homens), e mais especificamente o indivíduo (algo mais psíquico, inerente à vida humana) que se distanciou da vida dos animais, e para tal sofreu algumas privações necessárias à convivência.

Sendo assim,

a palavra “cultura” designa a soma total de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta da de nossos antepassados animais, sendo que tais realizações e disposições servem a dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si. (FREUD, 1930 [2010, p.87])

Este processo permite ao homem *conviver* (ou seja, viver estabelecendo o laço social), mas dentro de limitações que ao mesmo tempo em que atentam para a proteção e regulamentação, pressionam a vida em sociedade.

Isso posto, vemos que a cultura (*Kultur*), como destacado alhures, por impor limites aos impulsos (*Trieb*) mais agressivos e primitivos dos seres humanos, leva amiúde a uma frustração, já que a busca por satisfações e pela felicidade parece inalcançável neste universo, haja vista que a “liberdade individual não é um bem cultural” (FREUD, 1930 [2010, p.98]). A solução parece, ao menos para estas personagens rosianas, ser a negação deste mal – negar a falta; a castração. Sustentar os vínculos familiares, sem inserir-se em esferas maiores das relações humanas.

Se a cultura impõe sacrifícios tão grandes [...] entendemos melhor que se torna difícil para [o homem] ser feliz no âmbito da cultura. As coisas eram de fato melhores para o homem primitivo, visto que ele não conhecia qualquer restrição a seus impulsos. (FREUD, 1930 [2010, p.130])

Todavia, Freud enfatiza que não é preciso invejar os homens primitivos, já que esta felicidade era para poucos – somente o chefe do clã tinha este direito –, e “a segurança de gozar essa felicidade por longo tempo era muito pequena” (FREUD, 1930 [2010, p.130]).

Mesmo desejando desvencilhar-se da cultura (*Kultur*) não há possibilidade de volta (a uma ilusória e mítica Natureza). E mais: como retroceder para um “lugar” em

que nunca se esteve, que nunca existiu, e que só se construiu a partir de tal cultura (*Kultur*)? A origem, como Freud destacou, só se recupera por meio da configuração de um mito. Esta estrutura da linguagem, que – segundo Azevedo (2004) – fascina a psicanálise, se assemelha ao inconsciente – que também se estrutura da mesma maneira (cf. sugere Lacan). Ao falar da grande descoberta freudiana – o inconsciente –, Ana Vicentini de Azevedo nos ajuda a entender o motivo da importância do mito nas fundamentações e conclusões psicanalíticas, vendo nele um depositário dos anseios e desejos recalçados/reprimidos do homem.

Uma linguagem que, sobretudo, se funda no paradoxo, na coabitação de opostos e na repetição, **na tendência a retornar sempre ao mesmo ponto; em geral, ao ponto de encontro com a satisfação originária e absoluta e, portanto, mortífera.** (AZEVEDO, 2004, p.15, grifos nossos)

A impossibilidade desta empreitada se mostra através das personagens rosianas (e agora estamos nos referindo aos três contos), que levam até as últimas consequências a negação da cultura (*Kultur*) e a tentativa de reaver a imaginária Natureza.

O que temos em Rosa é – como já pontuamos – a ênfase na “tragicidade da constituição da cultura” (*Kultur*), conforme Galvão (1978).

Podemos estabelecer um diálogo entre *Totem e tabu* e *O mal-estar na cultura*. Mais do que o fim deste universo cultural – possibilidade vislumbrada por Freud na obra de 1930 – o que se tem é como o homem, vivendo com o sentimento de culpa pelo parricídio – simbólico –, não se livrará nunca deste mal-estar (*Unbehagen*). “O sentimento de culpa, gerado pela cultura [...], permanece então predominantemente inconsciente e, na maioria das vezes, é vivido sob a forma de um mal-estar ao qual se atribuem outras causas” (ROUDINESCO & PLON, 1998, p.492).

Retomando o conto a fim de articular como a cultura (*Kultur*) expulsa o que a fere – o que se consolida como anti-cultural –, temos a estória de um “homenção”⁷, viúvo, “brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo” que vivia com sua mãe e sua filha; duas mulheres “transtornadas”, loucas, que

⁷ As citações de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008], que estiverem no corpo do texto aparecerão somente entre aspas; deste modo não interromperemos a leitura com constantes referências ao conto.

nem sequer são nomeadas no conto, diferentemente do que ocorre com este “homenção” chamado Sorôco.

Por intermédio de algumas expressões como: “matéria de maluco”, “fora de conta”, “se esquisitou”, “perder o de si”, “parar de ser”, “fora de sentido”, “quem ia fazer siso naquilo?”, já somos inseridos no universo do desatino, do irracional, da exceção do convencional, daquilo que põe em risco o laço social: a loucura. A “excepcionalidade do caráter” (RAMOS, 1968 [1983]) dessas personagens é realçada pelo narrador.

Os significantes, combinando-se, constroem ao longo da narrativa um “efeito de significado” que aponta justamente para uma atitude a ser excluída da sociedade. Configuram o *unheimlich*. “Todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistas, por causa daqueles trasmodos e despropósitos, de fazer risos, e por conta de Sorôco – para não parecer pouco caso”. No “trasmodo” da cena, apreciada por olhos ávidos em contemplar a desconfortável situação de Sorôco, percebemos como o comportamento das duas é tido como um fato que provoca ou o riso, ou a compaixão.

A narração começa um pouco antes do embarque das duas mulheres para um hospício. A mãe e a filha de Sorôco serão levadas para longe. “As muitas pessoas já estavam de ajuntamento, em beira do carro, para esperar. As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam”.

O narrador dissolve-se na coletividade fazendo uso do ambíguo “a gente” (e em alguns momentos, há o uso do “todos”, que também contribui para esta indeterminação do foco narrativo).

Um narrador-testemunha, que acompanha tudo junto à multidão, ora se comprometendo mais, ora mantendo certo distanciamento. Como afirma Pacheco, é uma visão “que passa da periferia ao centro dos acontecimentos”, ou, de outra maneira, “passa de espectador a participante” (PACHECO, 2006, p.182). O narrador fica neste entre-lugar: “nós” – a gente –, no qual ele se inclui, ou “eles” – a gente / as pessoas –, se distancia. Vejamos alguns exemplos:

A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. (1962 [2008, p.19], grifos nossos)

Mas **a gente** viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso. (1962 [2008, p.21], grifos nossos)

Ao sofrer o assim das coisas, ele [Sorôco], no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemplo. E lhe falaram: – “*O mundo está dessa forma...*” **Todos**, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, **todos** gostavam demais de Sorôco. (1962 [2008, p.22], grifos nossos)

Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, **ninguém deixasse de cantar**. (1962 [2008, p.23], grifos nossos)

Esta marcação contribui para que se veja a loucura tratada por diferentes pontos de vista, menos o das próprias loucas. Nesta estória Rosa não dá voz às duas mulheres; suas falas não são sequer escritas. Como enfatiza Lacan, o sujeito tido como louco “é antes falado do que fala” (LACAN, 1953 [1996, p.144]). Deste modo, este conto rosiano traz a margem não para que ela habite o centro, mas para que ela seja reconhecida enquanto margem – porque é exatamente isso que faz dela um modo de ir contra os desígnios da cultura simbólica, que, por sua vez, cria os parâmetros do que deve ou não ser aceito.

A chegada do trem no qual embarcariam as duas mulheres e a ida delas – acompanhadas por Sorôco – até a estação torna-se um evento para as pessoas que moravam naquela região; como aparece no conto, esta região era afastada, ou melhor, privada dos avanços tecnológicos vindos das grandes cidades. Isto se nota quando nos é descrita a reação de todos ao verem o carro para levar as loucas:

Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. Para onde ia, no levar as mulheres, era um lugar chamado Barbacena, longe. Para o pobre, os lugares são mais longe. (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008, p.20])

Neste momento em que todos estão na estação esperando pelas duas, o foco recai justamente sobre elas. Fala-se a respeito da vestimenta da filha, e do comportamento dela ao chegar à estação:

A filha – a moça – tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – **o nenhum**. **A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados**, vinha **enfeitada de disparates**, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos **espalhados cabelos**, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas – **virundangas: matéria de maluco**. (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008, p.20], grifos nossos)

Os significantes vão tecendo a imagem desta filha de Sorôco; ornamentada de modo avesso aos princípios da normalidade (“disparates” e “virundangas”). A significância se insere num campo que mobiliza o excepcional.

No vazio da linguagem, Rosa constrói – como sugere Hansen (2000) – uma “metáfora mesma da linguagem da metáfora”, extrapolando certas convenções da língua, propondo novas seleções a fim de tratar de temas estigmatizados – como a loucura – através de uma outra perspectiva; sem se prender ao discurso massacrante e cristalizado. Rosa “se recusa a traduzir a loucura, pois a tradução, modo de conferir competência pela definição que fixa um lugar, só se faz pela razão, sua antípoda. A loucura será a metáfora mesma da linguagem da metáfora, seu simulacro tido como *nonsense*” (HANSEN, 2000, p.66).

Digamos simplesmente: a metáfora e a metonímia ficam, deste modo, às voltas com a significação. Tais operações da linguagem tramam um “efeito de sentido” que sempre está para além do texto; remetem para um além do que fora simbolizado (presentificado) na linguagem.

A fim de nos auxiliar na conceituação destas duas noções, nos voltemos a Lacan que se vale da distinção apresentada pelo linguista Roman Jakobson –“seleção” e “combinação” – para formular os mecanismos metafórico e metonímico dentro da psicanálise.

O psicanalista francês complementa sua teorização acerca de tais noções com os embasamentos de Freud, que fala a respeito da “condensação” e do “deslocamento” no momento em que elabora as suas impressões sobre o sonho, enfatizando como o conteúdo latente se manifesta fazendo uso de tais procedimentos.

Lacan, ao apresentar a metáfora e a metonímia, destaca que há sempre um “significante oculto” que quer dizer algo, que emerge justamente da relação mantida entre os outros significantes presentes no restante da cadeia.

A centelha criadora da metáfora não jorra da apresentação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela jorra entre dois significantes dos quais um substitui o outro tomando-lhe o lugar na cadeia significante, o significante oculto permanecendo presente pela sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia. (LACAN, 1957 [1996, p.237])

Segundo Lacan, “a metáfora supõe que uma significação seja o dado que domina, e que ela inflete, comanda o uso do significante, tão bem que toda espécie de conexão preestabelecida, diria lexical, se acha desatada” (LACAN, 1955-1956 [1988, p.249]). Já a metonímia “concerne à substituição de alguma coisa que se trata de nomear [...]. Nomeia-se uma coisa por outra que é o seu continente, ou a parte, ou que está em conexão com” (LACAN, 1955-1956 [1988, p.251]); ela opera pelo deslocamento, pela combinação, e encadeamento de significantes a fim de produzir uma significância. Há sempre uma significação que paira e comanda o jogo linguístico.

O que se configura na linguagem – e mais enfaticamente na de Guimarães Rosa – é que pelo processo metonímico há sempre um significante que transborda as margens do texto, que também articula a significância, mesmo quando não aparece materializado. A metonímia funciona como uma forma de “burlar a censura” (LACAN, 1957 [1996, p.242]). Faz com que se manifeste as intempestividades que se costuram na latente condição angustiante do homem.

Voltando para o conto, temos que a filha de Sorôco, num “aspecto de admiração”, se despede cantando; tal cantiga se move “no nada da linguagem” (cf. Hansen (2000)). Este cantar – “o nenhum” – não é escrito – assim como a fala das loucas; Rosa faz desta “chirimia” algo incapaz de ser dito através do Simbólico. Faz com que a cantiga – o nada – seja o vazio do próprio vazio da linguagem. “Era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois”.

Na própria descrição da filha se destaca um misticismo; os olhos iguais aos dos santos (“A moça punha os olhos no alto, que nem os santos”), entregues à algo para o

qual “não tinha cura”. A única solução era o afastamento. Não era possível manter os laços da convivência. Como os santos, numa ladainha, implorava por alguma redenção.

Enquanto que a velha – a mãe de Sorôco –

só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas [a velha e a moça] se assemelhavam. (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008, pp.20-21])

As duas apresentam atitudes diferentes frente à situação que se coloca: uma “parecia [que entrava] em igreja, num casório”, a outra parecia estar de luto. Como Pacheco enfatiza, o episódio é visto como “re-união” ou como “morte” (PACHECO, 2006, p.191). A atitude da moça e seus enfeites nos remetem a uma festa; a exaltação com que canta nos traz a imagem de um “rito festivo”; já sua avó, enlutada, na negrura de sua roupa, e pelo seu modo de cantar, nos transporta para um enterro. No entanto, as duas mulheres cantam o mesmíssimo “canto sem razão”. Ninguém parecia entender, dando a impressão que somente elas tinham conhecimento do que aquela cantiga, que “doía nas gentes”, queria dizer. É um canto que ressoa o *unheimlich*. Um familiar, que passa a ser inquietante ao se exteriorizar. No fundo, todos sentiam intimamente aquele cantar. Um “acorçoo [...] que avocava”.

As duas estavam desprendendo-se da sociedade, cada uma a sua maneira. O laço de identificação entre elas é estabelecido na loucura.

A focalização externa na descrição das duas transtornadas – como observamos nas citações do conto, que aparecem acima – reforça que a loucura nunca é determinada “de dentro”, ela sempre é definida pelo olhar “de fora”. As loucas não contam a sua estória. Alguém conta por elas.

As duas mulheres são conhecidas pelos papéis que desempenham na estrutura familiar, e não social. Elas são especificadas pelos laços que as unem a Sorôco: maternal e filial. São a mãe e a filha de Sorôco. Criam uma dependência que prejudica o convívio no âmbito da cultura (*Kultur*).

É com a partida das duas que, na celebração com todos os presentes, o familiar se dissolve de alguma maneira no social. É com o afastamento de sua mãe e de sua filha, provocado pela loucura, que se instaura a comunhão de Sorôco. A comunidade –

através da simbolização da cantiga ao final do conto – acolhe este homem que rompeu com seus laços endogâmicos. “De repente, todos gostavam demais de Sorôco”.

Por isso trazemos para nossa discussão as explicações de Claude Lévi-Strauss (1908-2009). O antropólogo francês – relendo também a obra freudiana *Totem e tabu* – formula suas impressões a respeito do tabu do incesto em *As estruturas elementares do parentesco*, de 1949, mostrando que tal interdição – basal à passagem da natureza à cultura (*Kultur*) – está para além dos aspectos intrínsecos da família. O tabu passa a ser uma estrutura elementar à sociedade. “É a relação social, situada além do vínculo biológico, implicado pelos termos ‘pai’, ‘mãe’, ‘filho’, ‘filha’, ‘irmão’ e ‘irmã’ que desempenha o papel determinante” (LÉVI-STRAUSS, 1949 [1982, p.70]).

Lévi-Strauss critica a obra freudiana. Constata que Freud não foi capaz de argumentar como a cultura (*Kultur*) foi fundada, mas que o psicanalista tratou apenas do presente do universo cultural. Sendo assim, não alcançou seus objetivos iniciais. Como ressalta Koltai, o antropólogo afirma que Freud “em vez de explicar por que o incesto era conscientemente condenado, mostrou que ele era inconscientemente desejado” (KOLTAI, 2010, p.62).

Todavia, para o propósito deste trabalho, não traçaremos as discordâncias entre as obras de Lévi-Strauss e de Freud. Queremos apenas destacar como, por meio da antropologia, a proibição do incesto passa a ser o traço primordial à manutenção das relações de parentesco que sustentam o laço cultural. “Considerada como interdição, a proibição do incesto limita-se a afirmar, em um terreno essencial à sobrevivência do grupo, a preeminência do social sobre o natural, do coletivo sobre o individual, da organização sobre o arbitrário” (LÉVI-STRAUSS, 1949 [1982, p.85]). É por tal fator que as relações incestuosas são proibidas por lei dentro da cultura (*Kultur*). Essas relações rompem com o cultural, com o social, com a coletividade, com a inserção do sujeito em um âmbito maior que a própria família, e com a aglomeração e união de indivíduos.

Eis aqui, pois, um fenômeno que apresenta simultaneamente o caráter distintivo dos fatos da natureza e o caráter distintivo – teoricamente contraditório do precedente – dos fatos da cultura. A proibição do incesto possui ao mesmo tempo a universalidade das tendências e dos instintos e o caráter coercitivo das leis e das instituições. (LÉVI-STRAUSS, 1949 [1982, p.49])

Tratando da importância do vínculo de parentesco na ordem cultural, Lévi-Strauss expõe através da relação que se estabelece entre famílias diferentes (baseada na troca, por exemplo, tendo a exogamia como princípio estruturante), que é por este sistema de aproximações que a cultura (*Kultur*) se firma. É o valor social que ganha supremacia. “O contexto cultural não consiste em um conjunto de condições abstratas, mas resulta de um fato muito simples, que o exprime por inteiro, a saber, que a família biológica não está sozinha, mas deve recorrer à aliança com outras famílias para se perpetuar” (LÉVI-SATRAUSS, 1949 [1982, p.526]).

É a família, enquanto um microrganismo de uma organização maior, que inserindo-se no universo das relações de parentesco – ao criar elos com outros clãs familiares – permite que a cultura (*Kultur*) se mantenha. Tal intersecção dialoga com o que Freud chama de pulsão de vida – responsável pela união cultural. “Visto que a cultura obedece a um ímpeto erótico interno que lhe ordena reunir os seres humanos numa massa intimamente coesa, essa meta só pode ser alcançada por meio de um reforço sempre crescente do sentimento de culpa” (FREUD 1930 [2010, p.161]). É nessa tensão entre pulsões de vida e de morte que as relações se constituem.

Sendo assim, quando falamos em relações de parentesco extrapolamos o próprio núcleo familiar. “As hipóteses defendidas [por Lévi-Strauss] permitiram deslocar o debate sobre a proibição universal do incesto da noção de família para a de parentesco, visto que não existe solução para o incesto no interior da família biológica” (KOLTAL, 2010, p.61).

Neste conto de Rosa – assim como nos outros dois que elegemos para o nosso trabalho – observamos que há uma ênfase nas relações familiares. É o filho em “A terceira margem do rio” que vive preso à sua família, ou melhor, à figura paterna. É o sobrinho do Iauaretê que passa a privilegiar as ligações com seu totem.

E em “Sorôco, sua mãe, sua filha” nos deparamos com uma estruturação que pode convergir para a noção de “romance familiar” (como traduzido por Luis López-Ballesteros y de Torres: “novela familiar”; no original alemão: *Der Familienroman der Neurotiker*) de Freud. O indivíduo tenta recuperar a imagem idealizada na infância das figuras paterna e materna construindo uma fantasia em torno de sua família, que alimente este desejo.

Cuando el individuo, a medida de su crecimiento, libera de la autoridad de sus padres, incurre en una de las consecuencias más necesarias, aunque también una de las más dolorosas que el curso de su desarrollo le acarrea. Es absolutamente inevitable que dicha liberación se lleve a cabo, al punto que debe haber sido cumplida en determinada medida por todo aquel que haya alcanzado un estado normal. Hasta el progreso mismo de la sociedad reposa esencialmente sobre esta oposición de las generaciones sucesivas. Por otra parte, existe cierta clase de neuróticos cuyo estado se halla evidentemente condicionado por el fracaso ante dicha tarea. (FREUD, 1908-1909 [1996, p.1361])

O indivíduo sente fortemente o impacto da separação de seus pais. Passa por um processo doloroso, que culmina na sua inclusão cultural.

Através do desenvolvimento intelectual do sujeito, as iniciais impressões em torno das primeiras figuras representantes da autoridade – o pai e a mãe – começam a se desmanchar, ou a tomar outras estruturas; ao compará-los com outros que exercem estas mesmas funções de autoridade, o sujeito tece críticas com relação aos seus pais, passa a se sentir pouco amado por eles, estabelece uma rivalidade sexual (cf. Roudinesco & Plon, 1998). Este “romance familiar” se pauta nas fabulações das fantasias infantis, que de acordo com o crescimento do indivíduo, permitem a ele ver que há um universo para além de seus pais, e que é preciso romper esses laços.

A traumaticidade de tal rompimento é vista neste conto rosiano. “Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. [...] Era uma tristeza”.

Não há um desprendimento. As relações de parentesco não se sustentam. Não se superpõem “aos laços naturais do parentesco os laços daí em diante artificiais, porque libertados do acaso dos encontros ou da promiscuidade da existência familiar, da aliança governada pela regra” (LÉVI-STRAUSS, 1949 [1982, pp.520-521]).

Como se tem no próprio título do conto, é “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha, ele só tinha aquela. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum. (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008, pp.19-20])

Fechar-se na família interfere negativamente na união social. É um modo de negar a cultura (*Kultur*). A família – como já dissera Freud (1930) – não quer largar o indivíduo. Negar a cultura (*Kultur*) é negar a castração. Ao ser privado da realização de

seus desejos primitivos pelo Nome-do-Pai, desprendendo-se do Desejo da mãe, o sujeito passa pelo Complexo de Édipo – estruturante da formação psíquica – e a partir da falta, que surge onde antes só existia a Imaginária completude, o sujeito lança seu olhar para fora. Ou seja, é quando o sujeito olha para além do seu objeto inicial de desejo incestuoso – a mãe –, vendo-se castrado pela figura do pai (ou melhor, pelo “pai como figura”, cf. Azevedo (2001)), que ele se designa aos imperativos da ordem simbólica. Como dissera Freud em *Totem e tabu*, “à proibição de matar o totem, de fundamento religioso, junta-se a proibição de matar o irmão, de fundamento social” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.222]). Eis as bases da cultura (*Kultur*).

Sintetizando o que Lévi-Strauss nos traz em sua obra de 1949, *As estruturas elementares do parentesco*, temos que

Se a interpretação que propusemos é exata, as regras do parentesco e do casamento não se tornaram necessárias pelo estado da sociedade. São o próprio estado da sociedade, remodelando as relações biológicas e os sentimentos naturais, impondo-lhes tomar posição em estruturas que as implicam ao mesmo tempo que outras e obrigando-as a sobrepujarem seus primeiros caracteres. O estado de natureza só conhece a indivisão e a apropriação além da mistura dessas ao acaso. (LÉVI-STRAUSS, 1949 [1982, pp.530-531])

A cultura (*Kultur*) é a junção de famílias, formando os vínculos de parentesco, necessários aos propósitos do império do social, em detrimento da satisfação do desejo individual.

Deste modo, temos que o objetivo da proibição do incesto é – como sugere Eduardo Prado Coelho – “evitar a coincidência entre as relações de parentesco e as relações de aliança” (1967, p.XLVII); coincidir estas duas instâncias é um fator prejudicial à cultura (*Kultur*). Criar o horror ao incesto, transformá-lo em algo “repugnante” (como enfatiza Coelho) é o papel da Lei.

Finalizando nossos apontamentos, tratemos agora da única personagem da família nomeada na estória. O nome marca o lugar do sujeito no interior da ordem cultural.

Atentando-nos para o nome de Sorôco, vemos que nele já vêm carregadas algumas atitudes que definem o papel desta personagem no conto. Pensando exclusivamente no significante, no deslizamento, na permutação, o nome Sorôco pode

nos remeter a, por exemplo, três expressões: *socorro*, *só oco*, *sô loco*, como “significantes ocultos”. Num processo metonímico, em que se nomeia uma coisa por outra, Sorôco pode apontar para outros significantes, que dialogam com a significação que comanda a narrativa.

No primeiro caso (*socorro*) é justamente o que ele pede. “Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê”. Pois, sem ter mais condição de cuidar das duas, Sorôco pede ajuda ao Governo, que manda um carro para levar sua mãe e sua filha a um hospício.

A comparação que é feita entre o carro que levaria as loucas para Barbacena e um canoão/navio (“o carro lembrava um canoão no seco, navio”), nos remete ao fato dos loucos serem postos para fora da cultura (*Kultur*) em embarcações; traz à memória a Idade das Trevas. O rio (a água), como nos sugere Pacheco (2006), era visto como algo capaz de separar o louco da sociedade, e purificá-lo, como se a loucura carregasse algo de maligno, que fosse necessário expurgar de alguma maneira. Ao combinar “canoão” e “seco” há um paradoxo articulando dois significantes que mostram a expulsão das duas “transtornadas” dentro do próprio sertão. A organização cultural não é capaz de lidar com aquilo que foge às suas premissas constituintes; afastar o que a prejudica é a solução.

A segunda – *só oco* – retrata a maneira como Sorôco ficou. Num “oco sem beiras”. Sem mãe e sem filha. Sem sua família, que era o único laço que mantinha. O pai-filho (as duas relações que o caracterizavam diante das duas loucas) fica no vazio. “Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemploso”.

Sozinho no parágrafo, e sozinho em sua vida. “Sorôco”.

[o canto das loucas] era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

Sorôco.

Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinho para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre. (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008, p.22], grifo nosso)

Este parágrafo que destacamos – que diferentemente dos outros que tinham quase a mesma extensão – é bastante significativo; ele divide a narrativa em duas partes: no primeiro momento, as duas loucas estão no centro do funcionamento do conto, já no segundo, todas as atenções se voltam, especificamente, para Sorôco, que tem, com a partida de sua mãe e de sua filha, cortados “para sempre e a um só tempo os únicos laços de ascendência e descendência” (PACHECO, 2006, p.180).

Não precisou dizer nada além, apenas “Sorôco”. Algo se altera na narrativa. O parágrafo toma para si a função de um subtítulo, antes era “Sorôco, sua mãe, sua filha”, agora é apenas “Sorôco”. É ele quem fica, agora, “fora de sentido”.

A outra expressão – *sô loco [sou louco]* – se confirma com a atitude de Sorôco ao final do conto. Depois que as duas partiram, Sorôco muda seu comportamento, mostrando que, talvez, ele também seja louco.

Ele se sacudiu, de um **jeito arrebatado, desacontecido**, e virou, pra ir-s’embora. Estava voltando para casa [...], **fora de conta**. Mas, parou. Em tanto que **se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo?** Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008, p.23], grifos nossos)

Sorôco não permite que sua mãe e sua filha sejam esquecidas. A cantiga vem reforçar esta tentativa. É a afirmação de que, para ele, as duas mulheres estão em sua memória (uma ausência que é presença). À medida que elas (as transtornadas) vão para o fora do convívio social (hospício) é que elas encontram seu lugar na cultura (*Kultur*). É este o meio de inserir culturalmente o louco: isolando-o.

As expressões que caracterizam Sorôco ao final do conto se articulam dentro da mesma significação das que especificavam as duas loucas; giram em torno de um mesmo “efeito de sentido” que enfatiza a “excepcionalidade” como constituinte da cultura (*Kultur*), mesmo quando esta tenta negá-la, expulsá-la.

O canto tem papel de destaque na narrativa. Ele sinaliza uma inversão. Primeiramente, quando as duas transtornadas pegaram a cantar a “cantiga de desatino”

ela tinha o caráter de marcar o excepcional, dando voz à exceção. Mas, o que era exceção passa a ser “o normal” quando todos cantam.

A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, 1962 [2008, p.23])

Quando todos começam a cantar juntos, para acompanhar Sorôco, instaura-se a “comunhão” (como sugere Pacheco, “o canto *dos excluídos* instaura a *comunhão*. Já não se trata mais de refletir, tragicamente, e sim de reaver o perdido” (2006, p.190)), e a partir de então, dá-se voz e espaço para esta “chirimia”, fazendo com que a “excepcionalidade” se perca.

O coro trágico – assim como todos que iniciam a cantar neste conto rosiano – caminha, como destaca Freud, junto com “o herói, com sentimentos simpáticos”, procurando “contê-lo, admoestá-lo, moderá-lo”, e “o pranteava, quando lhe vinha a punição – considerada merecida – por seu temerário empreendimento” (FREUD 1912-1913 [2012, p.237]). Sorôco, visto por este viés, é o herói trágico. Todos se compadecem deste homem. “Todos, no arregalado respeito” acompanhavam o sofrimento de Sorôco. Identificavam-se com a sua culpa. Com o peso da despedida angustiante.

A loucura e o fortalecimento dos vínculos familiares ameaçam a cultura (*Kultur*). Estes dois fatores não permitem ao sujeito criar laços que solidifiquem as bases culturais. Por isso falamos em relações familiares em vez de relações de parentesco nos contos de Rosa. Eis o que é encenado em “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Com a ida das duas mulheres a Barbacena, Sorôco – desfeita a relação com as loucas – compartilha com todos a sua dor, e a comunidade o insere na cultura (*Kultur*) ao reafirmar pelo canto a entrada do familiar na esfera social.

3) A CONSTRUÇÃO DA NATUREZA COMO ILUSÃO (*ILLUSION*) – O SIGNIFICANTE ENCENANDO OS LIMITES DESTA EMPREITADA

No livro *Estas Estórias* – 1969 –, encontramos um conto que se sobressai pela “excepcionalidade” (RAMOS, 1968 [1983]). Trata-se de “Meu tio o Iauaretê”. Nesta estória vemos o trabalho com a linguagem levado aos extremos, numa estruturação metafórica e metonímica que aponta para uma desestabilização, culminando na tentativa de metamorfose do narrador. “O texto do onzeiro-Guimarães Rosa é forma indecível, é *phoné* e *gramma*, é grau zero de significação, porque nele brota e germina toda significação, ponto de origem e resplendor dos signos a atravessarem incessantemente a linguagem” (HOISEL, 2010, p.403).

Natureza, ilusão (*Illusion*) e significante. Eis os pilares desta estória rosiana. Nossa proposta é ver como que pela cadeia significante (a partir de Lacan) se edifica o retorno à mítica Natureza, como ilusão (*Illusion*) – noção freudiana desenvolvida em *O futuro de uma ilusão*, de 1927 – que perpassa toda a narrativa, atribuindo a este suposto tempo anterior à cultura (*Kultur*) o caráter de reestruturação do sujeito, no qual ele possa se recuperar da trágica inserção no Simbólico, onde a falta e o peso da castração não existam.

A Natureza representa este momento *mítico*, pois se trata de uma construção cultural para dar vazão aos empecilhos conflitantes da ordem simbólica, e, nos contos de Rosa, se recobre também de um caráter *místico* (revestida de religiosidade). Por isso falarmos em uma ilusão (*Illusion*) pela via do Imaginário – que permite a identificação do sujeito com a “completude mítica de seu gozo” (conforme Azevedo (2004, p.54)). Citando Kofman, temos que

Da mesma forma, o “primitivo”, quando compreendido como um homem “natural”, é um conceito mítico, como o é o conceito de “idade de ouro”, em que a proibição do incesto e de comer o tabu não existiriam: **esses mitos são “como fantasmas de desejo projetados no passado”. A natureza como espontaneidade sem restrição é um mito. O original é já e sempre cultural**, o representativo e o substitutivo são originários. **O “primitivo” só pode portanto ser postulado e construído**. “Assim, o estabelecimento do estado primitivo é sempre um caso de construção”. (KOFMAN, 1995, p.78, grifos nossos)

Podemos destacar que este conto tem, com relação ao estilo – como já dissemos –, uma proximidade com *Grande Sertão: Veredas*: diálogo-monologado ininterrupto. Eis a abertura da narração; o primeiro parágrafo:

Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, *n't, n't*... Cavalu seu é esse só? Ixe! Cavalu tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. (“Meu tio o Iauaretê”, 1969 [1985, p.160])

Esmiuçando a estória, temos a seguinte configuração: um homem – matador de onças – que na forma de um diálogo pressuposto, com um interlocutor que parece se assustar com as suas declarações (porém, as falas deste não são relatadas, sabemos apenas que existem pelas referências feitas a ele pelo sobrinho do Iauaretê em suas respostas), constrói toda a narrativa.

Como sugere Walnice Nogueira Galvão (1978), temos nesta personagem – o narrador –, inicialmente, um *matador de onças*, que foi contratado para *desonçar* aquela região do sertão mineiro, por Nhô Nhuão Guede. “Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça”⁸. Todavia, encontra na onça uma familiaridade: “Eu sei fazer igual onça”, “Eu sou onça”, “Jaguetê é meu tio, tio meu”; passando, então, a outra atividade, isto é, torna-se um *matador de homens*, começa a *desgentar* aquele local. “Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça”. No entanto, este ex-onceiro nega ter matado pessoas; diz que morreram de alguma doença. “Morreram de doença, eh, eh. De verdade. Tou falando a verdade, tou brabo!”; “Matei nunca ninguém”.

A negação constante como vemos no texto freudiano de 1925, “A Negação”, apenas reforça que há um conteúdo que fora reprimido, e se faz afirmação no inconsciente; no entanto, a fim de se desprender das amarras para que possa se revelar de alguma maneira, chegando à consciência, faz uso do recurso linguístico da negativa. “Com ajuda da negação é anulada apenas uma consequência do processo de repressão, o

⁸ Seguindo o princípio apresentado nos dois capítulos anteriores, colocaremos todas as citações referentes ao conto “Meu tio o Iauaretê”, 1969 [1985], que estiverem no corpo do texto, apenas entre aspas.

fato de seu conteúdo ideativo não chegar à consciência” (FREUD, 1925 [2011, p.277]). Este homem-onça matou gente; assim como matara seu totem. “Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não”. “Quero ter matado onça não. Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Falo que eu não matei, não, tá-há?”. Através do ato de negar, este homem afirma que “desgentara” e “desonçara”.

Este homem identifica-se com o felino; busca uma volta ao reino materno. A própria linguagem nos indica esta mudança, “a prosa incorpora o ‘momento mágico ou da metamorfose’, como queria Pound no projeto de seus ‘Cantares’ [...]. Então, não é a estória que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura o personagem e a ação, devolvendo a estória.” (CAMPOS, 1983, p. 575). O discurso parece consumir esta mudança do homem para o animal. A construção, ou a des-construção da linguagem se corporifica na ação deste sobrinho-onça. É no registro de sua fala que se presentifica a sua atitude de ser onça. Como vemos no trecho final do conto:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... faz isso não, faz não... Nhenhê... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (“Meu tio o Iauaretê”, 1969 [1985, p.198])

Pensando que é por meio da linguagem que o sujeito se constitui (cf. Lacan), e que a fala “mesmo no extremo de sua usura, guarda seu valor de tésseira” (LACAN, 1953 [1996, p.116]), vemos neste conto o intento de mostrar através da mescla entre a linguagem humana e os grunhidos característicos do animal a metamorfose deste ex-onceiro, o retorno. A onça, assim como seus grunhidos – sendo da ordem simbólica – recosturam a linguagem, desestabilizando o convencional e destacando o poder do significante na estruturação psíquica do sujeito; é assim que a identidade do sobrinho do Iauaretê é marcada na costura da narrativa.

Esse movimento de desarticulação de padrões linguísticos e de reconstrução de outras possibilidades da linguagem teatraliza-se com o uso do português, do tupi, das onomatopeias que registram os mugidos e miados do homem-onça, na sua performance diante do interlocutor, quando afirma sua genealogia animal – o seu devir onça. (HOISEL, 2010, p.398)

A realidade e a literatura. O sujeito e o universo literário. Marcar estas distinções nos ajuda a enfatizar o que se arquiteta neste conto: vislumbra-se, no nível do significante, a possibilidade de retornar a um antes-da-cultura.

Como Freud nos diz em seu texto sobre o *unheimlich*, a literatura tem por premissa a realização daquilo que seria impossível na vida real. Sendo assim, mesmo a instauração cultural sendo uma travessia sem volta, esta amarra parece se romper, de algum modo, no conto do Iauaretê. É uma fresta que tende a se abrir. Tal fato se alicerça na própria construção, metafórica e metonímica, da cadeia significante, que cria a ilusão (*Illusion*) do retorno. Mas, ao final, a morte surge para comprovar como esta empreitada é um caminho limite. Retomando a citação de Galvão: “pode ser que para além da tragédia da extinção de culturas, vislumbresse a tragédia da constituição da cultura, essa viagem sem volta que o homem empreendeu, sabe-se lá por quê” (GALVÃO, 1978, p.34).

Nesta estória a Natureza é uma construção Imaginária. Faz o “sentido” num universo do “duplo-sentido” (o Simbólico), como nos mostra Marco Antonio Coutinho Jorge ao falar acerca das características do Simbólico e do Imaginário. Neste conto o aglomerado de significantes tenta, no sertão mineiro, criar a ilusão (*Illusion*) da volta a este tempo mistificado (a Natureza); o narrador gira em torno desta possibilidade de retroceder, mas ao final tudo fracassa.

A impressão que nos fica é que o conto busca solucionar o problema do retorno a um período anterior à cultura (*Kultur*) pela via de um outro discurso; com este ex-ouço materializa-se uma outra forma de encenar a tragédia da constituição cultural. É ele, enquanto narrador de sua estória, que articula a linguagem. O significante construindo e revelando os limites da empreitada. Desarticulando a narração para edificar a Natureza como espaço possível de reaver a completude.

Como retornar, se não por um discurso especial, a uma realidade pré-discursiva? Aí está o que é o sonho – o sonho, fundador de toda idéia de

conhecimento. Mas também está aí o que deve ser considerado como mítico. Não há nenhuma realidade pré-discursiva. Cada realidade se funda e se define por um discurso. (LACAN 1954-1955 [1985, p.45])

Nos contos (os três que elegemos para nosso trabalho), tanto a reconfiguração da linguagem, quanto a tentativa das personagens de se valerem de outras formas de comunicação, e, mais especificamente, como ocorre com o ex-matador de onças – que, num ato extremado, deseja se desvencilhar das amarras do “discurso humano” (se assim podemos dizer) para, no momento de grunhir como um animal, operar a sua metamorfose – firma um ideal de redefinir a condição humana; é um outro discurso (e não um fora-do-discurso) que quer se desprender dos infortúnios angustiantes da cultura (*Kultur*). E aí se encontra o impasse. Pois

não há a mínima realidade pré-discursiva, pela simples razão de que o que faz coletividade, e que chamei de os homens, as mulheres e as crianças, isto não quer dizer nada como realidade pré-discursiva. Os homens, as mulheres e as crianças, não são mais do que significantes. (LACAN 1954-1955 [1985, p.46])

Mas não nos esqueçamos de que Lacan nos fala acerca do sujeito, e que nós trabalhamos com as inúmeras possibilidades existentes no universo literário, que nos permite alçar voos para além dos julgamentos limitantes da nossa realidade. No entanto, segundo a nossa leitura, o conto confirma as interdições presentes na cultura (*Kultur*).

Através da impressão – de viés mais filosófico – do crítico Benedito Nunes sobre como a Natureza aparece nos textos de Rosa, podemos destacar alguns pontos que nos levam a configurá-la mística e miticamente, como uma estrutura de linguagem.

Benedito Nunes não a toma exatamente como a psicanálise (que define a natureza a partir da passagem para a cultura (*Kultur*)). Há, no entanto, alguns pontos de contato quando, por exemplo, o crítico brasileiro discorre sobre a metamorfose do sobrinho do Iauaretê, que se expressa linguisticamente.

A metamorfose linguística do homem-animal não pode completar-se, porque, tendo ele retornado à pura Natureza, independente da cultura, destituído está da capacidade para inventar formas simbólicas. (NUNES, 2013, p.289)

Para Nunes houve um retorno a este estado primitivo, selvagem. Foi possível ao homem-onça abandonar a cultura (*Kultur*), mesmo que sua mudança, no que tange a linguagem, não se concretize por completo (segundo o crítico, a personagem está separada da linguagem). Mas o que defendemos aqui – juntamente com a psicanálise – é que não há sujeito fora da cultura (*Kultur*). Não existe esta origem, este antes. O conto nos revela o limite do homem que quer reaver sua completude, empreendendo, através da sua metamorfose, o encontro com a Natureza; mas ao fim, a estória confirma a impossibilidade de tal regresso.

Mesmo reconhecendo que é na cultura (*Kultur*) que as formas simbólicas se organizam, Nunes não coloca que a onça, o grunhido são significantes; a própria subversão da linguagem humana só é possível porque este sobrinho-felino não conseguiu desprender-se da cultura (*Kultur*); não está fora das imposições e limitações do Simbólico.

Porém, ele pontua que os loucos que aparecem na obra de Rosa, diferentemente do que acontecera com este homem-animal, não conseguem se separar da linguagem, estão inseridos nela. “A loucura poderia ser compreendida *in generis* como desorganização da língua em sua função simbólica” (NUNES, 2013, p.289). Ao menos a cultura (*Kultur*) cede um lugar à loucura ao tecer um discurso sobre esta.

Continuando com os apontamentos de Nunes, temos que

Na obra de Guimarães Rosa, a Natureza é exterior e interior ao mesmo tempo, ganhando a amplitude de um todo vivo que se externaliza em formas animais e vegetais e **se internaliza com a força expansiva dos mitos.** (NUNES, 2013, p.279, grifos nossos)

Unindo a questão do retorno à Natureza, e a força mítica da qual ela é dotada nos contos – como sublinha Nunes, mesmo que com algumas diferenças com relação à psicanálise –, podemos atentar para como ela adquire uma importância para inserir o homem-onça na cultura (*Kultur*). Num processo às avessas.

Negando a cultura (*Kultur*) – ao permanecer vinculado às relações totêmicas –, o sobrinho do Iauaretê vê neste mito da Natureza uma ilusão (*Illusion*) onde poderá viver endogamicamente sem culpa, sem a castração.

A Natureza, como apresentada no conto, permite que articulemos o Imaginário e o registro Simbólico: é desejando a plenitude (o “sentido”) que o sujeito percebe sua incompletude (a falta). O ex-onceiro é quem assume os riscos de levar o seu desejo – de reaver o reino materno – às últimas consequências.

O que o homem subitamente descobre é a impossibilidade de pensar a origem, porque todo o começo já está começado, toda a linguagem já está falada, todo o pensamento já está pensado. Avançando em direção à origem, à pureza matinal do início, o homem compreende que a presença da origem é apenas *a sua ausência irradiante como recuo indefinido e interminável*. Assim se define a experiência da finitude que irá inscrever no triângulo de uma constelação: o Desejo, a Morte e a Lei. (COELHO, 1967, p.LXV)

Eis os alicerces da cultura (*Kultur*): o Desejo, a Morte, a Lei. Vendo-se proibido pela Lei de satisfazer seu Desejo, o homem-felino traça uma travessia – rumo à Natureza mística e mítica, irreencontrável – que o leva à Morte.

Deste modo a Natureza se configura como um mito responsável por resolver alguns impasses que a ordem cultural não é capaz; ela se apresenta como um momento em que tudo parecia ser realizável. A humanidade encontra nos mitos, como ressalta a estudiosa Ana Vicentini de Azevedo ao se reportar a Lévi-Strauss, uma possibilidade de “dar conta de contradições, ou fornecer um modelo lógico para superá-las” (AZEVEDO, 2004, p.17).

Como queremos mostrar, a Natureza não passa de uma construção da cultura (*Kultur*), é a partir desta última que a Natureza é mitificada – estruturada simbolicamente; ela só existe por intermédio da cultura (*Kultur*), e o homem, por sua vez, encontra-se separado desta Natureza para sempre – a irrecuperável origem.

Todavia, ela aparece também como uma possível reestruturação do sujeito, assim como a ilusão (*Illusion*) cultural de Freud: a religião – que sustenta os preceitos culturais.

Depois de explicitado o caráter mítico, resta-nos agora tratar mais especificamente do misticismo que envolve a Natureza, para tal nos fundamentaremos

no texto freudiano *O futuro de uma ilusão* (no original alemão: *Die Zukunft einer Illusion*), de 1927. Valer-nos-emos da tradução espanhola⁹: *El porvenir de una ilusión*.

Neste texto Freud faz uma exposição a fim de articular a religião e a cultura (*Kultur*), ou seja, nos mostra como a origem da religião está diretamente associada à origem da cultura (*Kultur*), e como há um “princípio dialético” na fundação delas, e que se perpetua até hoje:

o princípio dialético que vai comandar o desenvolvimento da civilização [cultura, para nós], a saber, que o homem é cindido entre duas tendências: de um lado, a de se constituir “como um” (formar comunidade) e, de outro, a de manter os privilégios de Um. (REY-FLAUD, 2002, p.11)

A função desta ilusão (*Illusion*) cultural (isto é, a religião) é ser um suporte para os homens viverem em comunidade; viver em unidade para respeitar os desígnios de Um, como o estudioso Rey-Flaud enfatizou acima. Sem estas limitações provenientes da religião (e vistas também na cultura (*Kultur*)) parece impossível manter a vida em sociedade.

A religião ganha força justamente por estar ancorada nos desejos mais antigos e intensos dos seres humanos (a ânsia pela presença paterna frente ao desamparo infantil do homem, conforme Freud já destacara); como sugere Lacan, há a necessidade constante de recuperarmos este “pai real” – para sempre perdido – através de um “pai imaginário” – aquele que proíbe, e nos estrutura psiquicamente.

A posição do pai real tal como Freud a articula, ou seja, como um impossível, é o que faz que o pai seja imaginado necessariamente como privador. Não são vocês, nem ele, nem eu, que imaginamos, isso vem da própria posição. De modo algum é surpreendente que reencontremos sem cessar o pai imaginário. É uma dependência necessária, estrutural, de algo que justamente nos escapa, o pai real. (LACAN, 1969-1970 [1992, p.121])

A Natureza, vista por este viés da ilusão (*Illusion*), se configura a partir daquilo que não será mais possível recuperar.

⁹ A pesquisa terminológica limitou-se a uma das noções basais para este trabalho: a cultura (*Kultur*); por isso optamos pela tradução de Renato Zwick (da L&PM) por adotar o termo, que como já foi exposto, vai ao encontro do que pretendemos argumentar em nosso trabalho.

A religião volta-se para a origem e soluciona o assassinato do pai primevo rendendo-lhe agora o temor e respeito necessários para que ele seja – mesmo morto, e principalmente por isso – capaz de castigar e ter compaixão; ganhando, deste modo, o estatuto de divindade. Todo este percurso já fora feito em *Totem e tabu* – o poder do pai morto, o arrependimento dos filhos assassinos, a criação do sistema religioso. A Natureza se consolida como o tempo em que não houve qualquer assassinato; sem o sentimento de culpa, ela passa a ser sinônimo de felicidade, e bem-estar.

Recapitulando nuestro examen de la génesis psíquica de las ideas religiosas, podremos ya formularla como sigue: tales ideas, que nos son presentadas como dogmas, no son precipitados de la experiencia ni conclusiones del pensamiento: son ilusiones, realizaciones de los deseos más antiguos, intensos y apremiantes de la Humanidad. El secreto de su fuerza está en la fuerza de estos deseos. (FREUD, 1927 [1996, p.2976])

Por ser a cultura (*Kultur*) constituída sob coação (cf. Rey-Flaud (2002, p.11) nos mostra retomando Freud), há a necessidade de se criar algumas barreiras à violência que pode eclodir no âmbito cultural, no entanto, a religião – que apresenta, dentre suas funções, a de conter a agressividade – afirma a tirania do pai “todo gozo”; tais impedimentos que se colocam para os homens não são plenamente aceitos no inconsciente (cf. Rey-Flaud, 2002, p.11).

Há um Deus que ao mesmo tempo protege e proíbe, isto é, regulamenta a convivência; dentro deste processo, as fontes do mal-estar (*Unbehagen*) – provenientes da cultura (*Kultur*) – tentam ser justamente compensadas pela religião, eis sua finalidade.

De este modo, la función encomendada a la divinidad resulta ser la de compensar los defectos y los daños de la civilización [a cultura, dentro de nossa análise], precaver los sufrimientos que los hombres se causan unos a otros en la vida en común y velar por el cumplimiento de los preceptos culturales, tan mal seguidos por los hombres. (FREUD, 1927 [1996, p.2969])

Esta obra de Freud – *O futuro de uma ilusão* – está temporalmente localizada entre *Totem e tabu*, de 1912-1913, e *O mal-estar na cultura*, de 1930. Ela focaliza como

o sentimento de culpa – oriundo do crime primevo – liga os seres humanos a um apego religioso. O arrependimento dos filhos – que também sustenta a ligação com a religião – mostra precisamente a ambivalência de sentimentos com relação à figura paterna: odiado e amado (cf. vimos no Capítulo 1). Tal ambivalência já fora encenada com o crime originário. “Não podemos prescindir da hipótese de que o sentimento de culpa da humanidade provém do complexo de Édipo e que foi adquirido no assassinato do pai pela associação dos irmãos” (FREUD, 1930 [2010, p.158]).

A impressão de Freud nesta obra de 1927 é que esta ilusão (*Illusion*) deve ser ultrapassada, possibilitando à sociedade chegar a um nível de progresso ancorado na razão da ciência – posteriormente ele verá tal avanço de modo pessimista.

Depois desta explanação, podemos dizer que encontramos – em “Meu tio o Iauaretê” – a configuração da Natureza como uma ilusão (*Illusion*), pela via do Imaginário. Ela é o meio de reestruturação dessa personagem – uma forma de solucionar o mal-estar (*Unbehagen*), de aplacar o sentimento angustiante. É onde se constrói, imaginariamente, a plenitude mítica do sujeito. Por isso atribuímos um caráter místico-religioso à Natureza¹⁰ em Rosa.

Na construção da narrativa a ilusão (*Illusion*) que recobre o retorno à Natureza se consolida da seguinte maneira: como na religião, em que o sujeito recupera a origem e encontra respaldo à tragicidade do crime primevo, a Natureza carrega esta realização dos iniciais desejos dos seres humanos, o anseio de se libertar do peso da cultura (*Kultur*), em que o indivíduo possa se enxergar enquanto um ser completo. A religião constrói seus mitos para sustentar seus mandamentos, deste modo, podemos pensar que este tempo suposto de felicidade sem limites, a Natureza, encontra-se imersa numa aura mística que permite ao sujeito a sua reconstrução originária.

Discutidas as noções freudianas, trabalharemos com o significante laciano, que nos auxilia na análise da linguagem dos contos, vendo como se arquiteta esteticamente esta proposta literária rosiana; com destaque para esse sobrinho-felino e para sua linguagem performática-teatralizada, que o instala “nesse entrelugar de ser e não ser onça, nesse trânsito instável de homem-onça” (HOISEL, 2010, p.399).

¹⁰ Grafamos neste trabalho a Natureza com a inicial em maiúscula, a fim de marcar o caráter idealizado em torno dela.

Diremos que nosso eixo de articulação entre as noções freudianas e a literatura rosiana será o significante lacaniano. “Por que é que damos tanta ênfase à função do significante? Porque é o fundamento da dimensão do simbólico” (LACAN, 1972-1973 [1985, p.32]).

Lacan, através de seu trabalho com o significante trazido da Linguística saussuriana, e reformulado a partir da psicanálise, contribui para que nos voltemos para a construção do texto, e o que nele se articula com o objetivo de configurar o retorno à Natureza em função do Imaginário.

Maria Lucia Santaella, ao retomar o estágio do espelho lacaniano, enfatiza que o Imaginário – um dos três anéis (Real, Simbólico, Imaginário) que formam o nó borromeano, figura topológica da estruturação psíquica do sujeito – possibilita justamente que haja esta identificação com um eu (ego (*Ich*)) pleno. Mas como sublinha, isso é algo mítico, assim como a Natureza no conto do Iauaretê, pois o sujeito só existe nesta falta, neste anseio por preencher sua falta.

Senhor e servo do imaginário, o ego se projeta nas imagens em que se espelha: imaginário da natureza, do corpo, da mente, das relações sociais. Buscando por si mesmo, o ego acredita se encontrar no espelho das criaturas para se perder naquilo que não é ele. **Esta situação é fundamentalmente mítica. É uma metáfora da condição humana, uma vez que estamos sempre ansiando por uma completude que não pode jamais ser encontrada, infinitamente capturada em miragens que ensaiam sentidos onde o sentido está sempre em falta.** (SANTAELLA, 1999, s.p., grifos nossos)

Deste modo poderemos ver que há, além desta busca pela Natureza, o intento de tocar o Real, aquilo que escapa à significação da linguagem; mais do que ir ao encontro, o Real sempre aparece na flutuação da cadeia significante. Mesmo que o nosso foco seja esta imbricação entre o Simbólico e o Imaginário na formulação da Natureza, o Real não fica fora deste jogo.

O homem, inserido na ordem simbólica, está sob o domínio da lógica do significante, em que a diferença é a essência; se há diferença, podemos pensar – como argumenta Milner – que há semelhança (1999, p.9); esta última é, por sua vez, uma característica do Imaginário, “donde se instituye todo lo que forma lazo” (*op.cit.*, p.9).

Isto posto, temos que o Real abarca tudo o que existe, mas que foge de qualquer simbolização pela linguagem. “Frente a S que distingue y frente a I que enlaza, R es, por tanto, lo indistinto y lo disperso como tales: aquello que Freud, en su lenguaje bivalente, oponía Tánatos al Eros del enlace” (MILNER, 1999, p.11).

Segundo o psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), o significado é algo irrecuperável. “O significante é o instrumento com o qual se exprime o significado desaparecido” (LACAN, 1955-1956 [1988, p.252]); busca-se expressar algo para o qual um significante apenas não é suficiente, e mais, nunca o significante é capaz de reaver o significado, ele simplesmente está perdido para sempre e desde sempre. “O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é significante. O significado é efeito do significante” (LACAN, 1972-1973 [1985, p.47]).

Trata-se de uma cadeia de incessantes trocas, de constantes permutas entre os significantes que se combinam em torno de uma significância; estes significantes só se articulam, pois, produzindo efeitos de significado. “O significante é [...] por natureza símbolo senão de uma ausência” (LACAN, 1996, p.31); é justamente este fato que caracteriza o registro do Simbólico como impossibilidade de plenificar (na identidade, na completude – qualidades do Imaginário) através da linguagem, que é marcada pela diferença, pela falta, pelos buracos que aparecem na relação entre os significantes. A língua é um sistema de diferenças.

O sujeito se constitui nesta conexão com a falta. O significante-mestre – que funda o discurso do sujeito, e para o qual toda a cadeia significante se volta em sua estruturação – é para sempre perdido. Como destaca a psicanalista Maria das Graças Leite Villela Dias,

S₁ [o significante mestre], localizado no ponto de origem da estrutura, abre a cadeia significante, é o fundamento da mesma, mas é apagado, sem saber, sem sentido, uma vez que não há outro significante antes dele, para dar-lhe sentido. S₁ é, portanto, exterior à própria cadeia significante. S₂, a bateria de significantes, por sua vez, abre a possibilidade de construir um saber, retroativamente, inclusive sobre S₁. (DIAS, 2008, s.p.)

Quando dizemos que a Natureza se arquiteta – em Rosa – como uma ilusão (*Illusion*) da ordem do Imaginário não queremos afirmar com isso que seja possível ao sujeito abdicar de sua própria condição, definida no registro do Simbólico. Pelo

contrário. A Natureza é uma construção da linguagem – simbolizada –, assim como o mito, que procura encenar as contradições existenciais dos seres humanos, vindo ao encontro desta necessidade do sujeito de satisfazer seus anseios de plenitude – como o registro do Imaginário sustenta. Por isso a intersecção entre estes dois anéis: Imaginário e Simbólico.

Reforçando o que já dissemos, temos que o sujeito é fundado pela falta e na falta, sem ela ele seria incapaz de existir. Sem poder recuperar o significante-mestre e com o significado desaparecido, o sujeito vai tentando achar, de algum modo, suplências às suas reais ausências significantes.

A completude do homem é algo impossível – como nos aponta Lacan; ela parece pôr em risco a relação sujeito-significante, que é responsável pela ordem do Simbólico; ser completo, inteiro, não se pode conseguir quando a metáfora e a metonímia entram em cena, e articulam esta relação, estruturando a linguagem.

De qualquer maneira, o homem não pode almejar a ser inteiro [...], a partir do momento em que o jogo de deslocamento [metonímia] e de condensação [metáfora] ao qual ele é destinado no exercício de suas funções, marca sua relação de sujeito ao significante. (LACAN, 1958 [1996, p.269])

É nesta relação, marcada pela diferença, pelo vazio, que o homem se constitui; é pelo Simbólico que ele firma suas impressões, é pelo Simbólico que se insere na cultura (*Kultur*). Por mais que o ex-onceiro tente empreender sua metamorfose, e se desvincular do âmbito cultural, ele apenas impõe um novo jogo entre a metáfora e a metonímia, mas continua preso à sua condição humana.

Esta cadeia significante da qual falamos a partir de Lacan, não se configura, então, como a dicotomia saussuriana exemplificada – no capítulo em que o *Curso de Linguística Geral*¹¹ trata do valor linguístico – pela folha de papel, em que um lado seria o conceito (significado) e o outro a imagem acústica (significante).

A língua é também comparável a uma folha de papel: o pensamento é o anverso e o som o verso; não se pode cortar um sem cortar, ao mesmo

¹¹ O *Curso de Linguística Geral* é a obra na qual as propostas do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) foram expostas por alguns de seus alunos, como apontado por Charles Bally e Albert Sechehaye (que recolheram os apontamentos dos estudantes) no prefácio à primeira edição.

tempo, o outro; assim tampouco, na língua, se poderia isolar o som do pensamento, ou o pensamento do som; só se chegaria a isso por uma abstração cujo resultado seria fazer Psicologia pura ou Fonologia pura. (SAUSSURE, 1915 [2003, p.131])

Sendo assim, seguindo ainda o *Curso de Linguística Geral*, significante e significado são “elementos [que] estão intimamente unidos e um reclama o outro” (SAUSSURE, 1915 [2003, p.80]), deste modo são inseparáveis.

Para nós, a leitura feita por Lacan será nosso alicerce; nela o significante sempre se liga a outro significante, e assim por diante; a inseparabilidade defendida por Saussure perde sua força dentro dos estudos lacanianos, em que há a supremacia do significante (que não significa nada, “com o que ele é capaz de dar a todo momento significações diversas” (LACAN, 1955-1956 [1988, p.217])) em relação ao significado. Justamente por esta possibilidade de diversas significações é que a metáfora e a metonímia adquirem importância nos estudos psicanalíticos. Elas enfatizam estes múltiplos efeitos de sentido que são postos em jogo no momento da construção da cadeia significante (como tratamos no Capítulo 2).

É precisamente por permitir várias significações, e por buscar dar conta delas, que não há como pensar em significante e significado sendo colados um ao outro; há, seguindo Lacan, uma barra, ou melhor, uma barreira entre essas duas instâncias, que representa, por sua vez, a resistência à significação, a separabilidade entre significante e significado.

A estudiosa Claudia Lemos, em seu texto “Da morte de Saussure o que se comemora?”, fala a respeito de um “Saussure da Linguística e um Saussure da Psicanálise” (1995, p.44), alertando-nos para o fato de que o campo psicanalítico, ao se valer das ideias saussurianas, alterou de algum modo os iniciais apontamentos do linguista do *Curso de Linguística Geral*; além disso, Lemos apresenta como que Lacan salva a teoria do linguista suíço através da noção do valor – que foi formulada pelo próprio Saussure.

O que se tem chamado de “subversão” do signo de Saussure por Lacan corresponde, para mim, a um movimento que salva a teoria do valor, não para a Psicanálise, mas para o próprio Saussure. Submeter a significação ao valor como relação entre significantes, deslocando-a para a relação entre

sujeito e significante, não poderia ter sido um gesto de Saussure? (LEMOS, 1995, p.50)

Podemos observar que talvez Saussure tenha feito a teoria do valor ir de encontro à teoria do signo por “apagar” a existência do sujeito num momento em que ele estava mais do que visível, e não se desapegar do significante/significado apesar de já não ser possível tratar destas duas partes como inseparáveis. Vejamos.

Saussure, ao apresentar a teoria do valor linguístico já chama a atenção para o fato de ser “uma grande ilusão considerar um termo simplesmente como a união de certo som com um certo conceito” (SAUSSURE, 1915 [2003, p.132]), colabora neste sentido para que o signo – como estruturado por ele – seja mais do que a união entre o significante e o significado, há um “sistema” que não permite isolar o signo e tomá-lo somente em sua dicotomia constituinte.

Sendo assim, “visto ser a língua um sistema em que todos os termos são solidários e o valor de um resulta tão-somente da presença simultânea de outros” (SAUSSURE, 1915 [2003, p.133]), e se avançamos com estes apontamentos, podemos concluir que a língua opera pela diferença – um determinado termo é o que o outro não é –, é justamente deste ponto que, através de Lacan, a linguagem se alicerça na relação que se estabelece entre diferentes significantes, e onde se propõe que “um significante é o que representa o sujeito para um outro significante” (LACAN, 1960 [1996, p.302]). Mas Saussure não abriu mão de seu signo (apesar da teoria do valor, ele volta a defender a ideia do signo linguístico):

Quando se comparam os signos entre si – termos positivos – não se pode mais falar de diferença; a expressão seria imprópria, pois só se aplica bem à comparação de duas imagens acústicas, por exemplo *pai* e *mãe*, ou de duas idéias, por exemplo a idéia de “pai” e a idéia de “mãe”; dois signos que comportam cada qual um significado e um significante não são diferentes, são somente distintos. Entre eles existe apenas *oposição*. (SAUSSURE, 1915 [2003, p.140])

Ou seja, o significante e o significado encontram-se unidos representando um determinado signo. Para Saussure é esta a sua opção: “entre salvar o significado como face do signo/unidade indissolúvel e submeter a significação ao valor como relação

entre significantes. Saussure opta pela primeira saída” (LEMOS, 1995, p.50). Preza pela indissociabilidade do signo, mas diz que é possível haver mais de uma ideia num mesmo significante, trincando inicialmente a união tão elementar à sua teoria; todavia, ele enfatiza que “toda diferença ideal percebida pelo espírito busca exprimir-se por significantes distintos, e duas idéias que o espírito não mais distingue, tendem a se confundir no mesmo significante” (SAUSSURE, 1915 [2003, p.140]), a culpa, então, seria do “espírito”, que incapaz de definir a ideia, faz o significante comportar mais de um significado.

Mas que “espírito”, se Saussure não se refere ao sujeito? Respondendo a esta pergunta, retomamos o que já dissemos, e mostramos que realmente Lacan salva a teoria saussuriana, e faz dela uma de suas bases, vendo no inconsciente – que Freud estuda, fundando suas noções, e marcando o princípio da psicanálise – uma estruturação igual à linguagem: “o inconsciente, a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que em algum lugar [...] se repete e insiste para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo e a cogitação que lhe informa” (LACAN, 1960 [1996, pp.281-282]).

De Freud a Lacan percebemos uma preocupação com a dimensão da linguagem; como vimos no *unheimlich*, Freud já dedicava certa atenção a ela; já enfatizava a importância da mesma em seus estudos (o chiste e o próprio inconsciente são mais alguns exemplos). Tendo em vista o destaque que damos à linguagem em nosso trabalho, pelo fato de Rosa fazer dela seu santuário (e não é à toa que usamos esta expressão – o autor cordisburguense dedicava-se a este labor religiosamente), vemos que os dois teóricos que embasam nossa análise – Freud e Lacan – também se debruçaram, cada um a sua maneira, nas reveladoras particularidades da linguagem.

Voltando ao inconsciente, salientamos, então, que – para Lacan – ele é “estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (LACAN, 1955-1956 [1988, p.139]).

A partir do que pontuamos, vê-se que o significante é, dentro das teorizações lacanianas, crucial. Lacan ressalta a importância da Linguística que ao trazer o significante e o significado possibilitou à análise tomar esta imbricação evidenciando como os furos, os buracos, que surgem desta relação acabam por fundamentar o discurso psicanalítico, determinando sua função. O discurso para a psicanálise só tem valor pelo que ele “tropeça”. Há sempre “algo mais do que o simbólico que a língua

presentifica” (LEMOS, 2009, p.214); a língua é equívoco, e é exatamente esta característica que faz com que ela “aponte para o registro do real” (*op.cit.*, p.214). É o “duplo sentido” (do qual já se referira Marco Antonio Coutinho Jorge) do registro Simbólico, que anseia por manusear o “sentido” e o “não-sentido”, respectivamente, o Imaginário e o Real.

Podemos dizer que nos contos há algo que se alicerça no sentido de tocar o Real (o que escapa à linguagem); é uma busca interminável que dá, por sua vez, sentido à literatura e ao que Rosa procura fazer; “o real resiste ao simbólico porque ele insiste, *en souffrance*, de tocaia para tomar de assalto o simbólico” (SANTAELLA, 1999, s.p.); é justamente nos furos da cadeia significante que o Real mostra sua existência; é onde o Simbólico – a cadeia significante – “tropeça” que o Real se faz presente.

Esse corte da cadeia significante é único ao verificar a estrutura do sujeito como descontinuidade no real. Se a linguística nos promove o significante a que aí se veja o determinante do significado, a análise revela a verdade dessa relação ao fazer dos buracos do sentido os determinantes de seu discurso. (LACAN, 1960 [1996, p. 284])

Vemos nos contos que é na seleção e na combinação entre os significantes que há a construção de uma linguagem particular, fazendo emergir outros significantes que buscam uma significância para a problemática que se coloca. É o Simbólico se articulando com o Real inalcançável, e com o Imaginário da Natureza.

Acrescentemos apenas uma pequena discussão. Como nos evidencia Claudia Lemos: “a linguística, sem a psicanálise, não dá conta do poético” (2009, p.208), por isso, torna-se necessário dar ênfase à estruturação destas produções rosianas no que tange o trabalho com o significante, entendido aqui – a partir das noções lacanianas – como o “elemento significativo do discurso (consciente ou inconsciente) que determina os atos, as palavras e o destino do sujeito, à sua revelia e à maneira de uma nomeação simbólica” (ROUDINESCO & PLON, 1998, p.708).

É precisamente por esta abordagem do significante que a psicanálise se entrelaça com a linguística e aponta para o poético. Mais do que não dar conta do poético, diremos que a linguística sem a psicanálise não é capaz de dar conta da poética de Guimarães Rosa. O processo empreendido por este autor em encontrar significantes que

possam trazer novas significâncias, através de novas combinações e deslizamentos, faz da própria tecedura textual algo inquietante. Como já dissemos anteriormente: a linguagem constrói o estranho (*unheimlich*). A linguagem subvertida de Rosa aponta para a inexplicável estranheza da condição humana – para o implacável mal-estar (*Unbehagen*). O sobrinho do Iauaretê perturba seu interlocutor; apresenta atitudes inquietantes; é o *unheimlich* de um homem que se quer felino. “À medida que a estória flui, o que parecia bravata do tigreiro para assustar seu hóspede [...] vai convergindo para o clímax metamórfico. Este não é apresentado, mas presentificado pelo texto” (CAMPOS, 1983, p. 577).

A partir da estruturação da cadeia significante há mais dois fatores que contribuem para articular o confronto que se estabelece entre o homem-onça e a massacrante cultura (*Kultur*). Em primeiro lugar a questão do próprio nome:

Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesus... Depois me chamavam de Macuncozo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncozo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não. (“Meu tio o Iauaretê”, 1969 [1985, p.181])

Por meio deste excerto notamos a (tentativa de) passagem da cultura (*Kultur*) para a Natureza – idealizada pela ordem do Imaginário. Inicialmente como *homem humano* pertencente ao domínio da cultura (*Kultur*) *tinha todo nome*; depois como *homem animal* não carecia mais de ser nomeado. O fato de ter um nome, ser batizado, é uma imposição social, cultural, pois nos identifica e nos diferencia do outro, como bicho não havia necessidade. O nome nos marca culturalmente. Fixa nosso lugar no registro Simbólico. “O sujeito, se parece servo da linguagem, ele o é mais ainda de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito desde seu nascimento, ainda que seja apenas sob a forma de seu nome próprio” (LACAN, 1957 [1996, p.226]).

Em segundo lugar temos o consumo exagerado de bebida alcoólica pelo narrador. Tal atitude parece apoiá-lo (encorajá-lo) em suas revelações; o uso de tóxicos (como nos apresenta Freud) permite ao indivíduo inserido na cultura (*Kultur*) afastar-se, ou esquecer, (de) suas frustrações:

O êxito dos tóxicos na luta pela felicidade e no afastamento da desgraça é tão apreciado como benefício que tanto indivíduos quanto povos lhes concederam um lugar fixo na sua economia libidinal. Não se deve a eles apenas o ganho imediato de prazer, mas também uma parcela ardentemente desejada de independência em relação ao mundo externo. Pois se sabe que com a ajuda dos “elixires de Baco” se pode sempre escapar da pressão da realidade e encontrar refúgio num mundo próprio com melhores condições de sensibilidade. (FREUD, 1930 [2010, p.67])

Vemos neste consumo desenfreado um refúgio, deste ex-onceiro, num mundo próprio. A sua embriaguez ajudou a reverberar suas aspirações de voltar ao reino materno; de tornar-se onça. De retornar às suas origens. De ser quem ele acreditava ser verdadeiramente. “Cachaça que o onceiro bebe prazerosamente para auxiliar na sua travessia narrativa e identitária” (HOISEL, 2010, p.398).

Ao afirmar que “jaguetê tio meu, irmão de minha mãe”, vemos que a filiação deste narrador é pertencente ao clã materno (matrilinear) – “cujo totem é a onça [...] o defraudado senhor-do-fogo” (GALVÃO, 1978, p.21); a onça é o animal totêmico, o animal sagrado, que não deve ser morto, e só se pode comê-lo nas refeições totêmicas. “A psicanálise nos revelou que o animal totêmico é de fato o sucedâneo do pai, e com isso harmoniza-se a contradição de que normalmente é proibido matá-lo, mas o assassinio torna-se ocasião de festa, de que o animal é morto e, no entanto, pranteado” (FREUD, 1912-1913 [2012, p.215]).

No entanto, como nos aparece no conto, este sobrinho do Iauaretê fora contratado para matar aquele que seria seu totem – a onça. Ele violou a lei que proíbe assassinar o animal totêmico. O crime – visto que este animal simboliza a presença do pai primevo – restaura a culpa original. O respeito a essa proibição (não matar o totem) é de irrefutável importância. E este sobrinho desrespeitou tal mandamento.

Eh, onça é meu tio, o jaguetê, todas. Fugiam de mim não, então eu matava... Depois, só na hora é que ficavam sabendo, com muita raiva... Eh, juro pra mecê: matei mais não! Não mato. Posso não, não devia. Castigo veio: fiquei panema, caipora... Gosto de pensar que matei, não. Meu parente, como é que posso?! Ai ai, ai, meus parentes... Careço de chorar, senão elas ficam com raiva. (“Meu tio o Iauaretê”, 1969 [1985, pp.172-173])

Seu tio (irmão de sua mãe) ganha o estatuto de pai – ou melhor, é seu pai (relação avuncular). Já o homem branco, o pai biológico, que engravidara sua mãe, perde a importância para sua formação; “no nosso código, os tios irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios. Assim, ‘Meu tio o Iauaretê’ ao mesmo tempo indica filiação (isto é, sou filho de onça e não filho de gente) e origem indígena tribal” (GALVÃO, 1978, p.21).

Rosa, por meio desta personagem, nos convida a pensar sobre a condição do homem limitado ao domínio do Simbólico, e ver, com outros olhos, o desespero de um ex-onceiro que quer a todo custo voltar à sua origem. “O conto de Guimarães Rosa, colocando-se decididamente do lado de lá, mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru” (GALVÃO, 1978, p.23).

Com isso, podemos dizer que o *cru* está para a Natureza assim como o *cozido* está para a cultura (*Kultur*). “O eixo que une o cru e o cozido é característico da cultura, o que une o fresco e o podre, da natureza, já que o cozimento realiza a transformação cultural do cru, assim como a putrefação é sua transformação natural” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.172).

Segundo Freud, um dos primeiros feitos da cultura (*Kultur*) foi a “domesticação do fogo”, ou seja, – agora passando para o campo da antropologia – entramos no domínio do *cozido*; quando se nega o fogo tenta-se, portanto, passar para o *cru*, ao animal. “A domesticação do fogo se destaca como uma realização absolutamente extraordinária, sem precedentes” (FREUD, 1930 [2010, p.88]).

Voltar para o antes-da-instauração-da-cultura, para o antes-da-dominação-do-fogo-pelo-homem eis o que é colocado em cena por meio deste sobrinho-onça. Só que não há volta. É uma tentativa frustrada, que o leva à morte.

Podemos dizer que neste conto o final é ambíguo. Não sabemos ao certo se o homem-onça foi morto, ou se ele matou seu interlocutor. O fim fica em suspenso. No entanto, nesta nossa interpretação, optamos pela morte do sobrinho do Iauaretê: “pelo fogo do revólver foi destruído” (GALVÃO, 1978, p.32).

A narrativa, ao ir traçando o caminho desta empreitada, caracterizando a Natureza – pelo viés do Imaginário – como o lugar do reencontro com a plenitude

perdida, mostra por intermédio deste sobrinho do Iauaretê que a concretização da metamorfose é seu próprio fim.

A literatura vai ao encontro do que a psicanálise pontuou com relação ao sujeito: não há como se desprender da cultura (*Kultur*); a experiência de voltar à origem é a inexistência do próprio sujeito. Este homem-onça se reinscreve na cultura (*Kultur*) às avessas: é pela morte, buscando a Natureza, que ele deixa sua marca; o mortífero percurso comprova a soberania cultural. A morte, de certa maneira, revela que este ex-caçador está no domínio do *cozido*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste nosso trabalho foi ler a obra de Guimarães Rosa, (privilegiando os contos “A terceira margem do rio”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Meu tio o Iauaretê”) pelo viés da teoria psicanalítica, sustentada pelos textos freudianos e lacanianos. Destacamos como se opera a construção estética – por meio de uma elaboração literária ancorada no trabalho com o significante – daquilo que aponta para a “tragicidade da constituição cultural” (cf. Galvão, 1978). Para a difícil tarefa de viver nas logicidades da cultura (*Kultur*).

Quisemos enfatizar como a insatisfação originária das restrições culturais (firmadas a partir do parricídio, segundo o mito histórico do pai da horda apresentado por Freud (1912-1913)) refletia-se nas ações das personagens dos três contos, nos defrontando com a angústia da existência humana.

Nos pautamos na obra freudiana de 1930, *O mal-estar na cultura*, para falar sobre o impacto que a instauração cultural tem nas realizações do homem. O que costurou a análise dos três contos foi como o peso da passagem da natureza à cultura (*Kultur*), fundamentada primordialmente no tabu do incesto, culminou numa relação problemática entre o homem e os interditos culturais. Cada uma das histórias nos permitiu ressaltar um dos pontos deste complicado vínculo: o sentimento de culpa, a loucura, a prisão do indivíduo no núcleo familiar, e a volta idealizada a um tempo que liberte o sujeito do mal causado pela cultura (*Kultur*).

No primeiro capítulo trouxemos o conto “A terceira margem do rio”. Nele nos deparamos com a inquietante (*unheimlich*) atitude do pai, narrada pela voz culpada de seu filho, que não o abandona – vivendo à sombra da figura paterna – esperando para dar continuidade à missão de seu progenitor. Para a análise desta história nos voltamos para *Totem e tabu* (1912-1913) a fim de tratarmos da filogênese, traçando os pontos que ligam a cultura (*Kultur*) ao sentimento de culpa. Tal sentimento nasce com o assassinato do pai cometido pelos filhos na cena primeva, que funda os princípios culturais. Já com o *unheimlich* (segundo Freud, 1919) destacamos a singularidade do sujeito (a ontogênese), prezando pela relação pai-filho. Vimos como o filho não consegue se constituir para além da figura paterna; não se liberta dessa amarra familiar.

No segundo capítulo temos “Sorôco, sua mãe, sua filha”; neste conto evidencia-se como o cultural não comporta o extra-ordinário ao nos ser narrado o afastamento das duas loucas, mãe e filha de Sorôco. Para além da loucura (que fere os preceitos da convivência), outro fator é posto em cena nesta estória: o fechamento nas relações familiares, que acaba por prejudicar as relações de parentesco – vínculos imprescindíveis à manutenção da cultura (*Kultur*) – que fazem, por sua vez, com que haja a supremacia do laço artificial – cultural – em detrimento da ligação “natural” (a família), conforme teorização de Lévi-Strauss (1949). Tanto a loucura quanto a família (que não quer largar o indivíduo, segundo Freud (1930)) põem em risco a união primordial à cultura (*Kultur*). Sorôco tinha somente sua mãe e sua filha; estas eram as únicas vinculações que sustentava. Com a partida das duas, a comunidade o acolhe com o canto – antes marca da “excepcionalidade”, agora significante da dissolução do familiar no social.

No terceiro e último capítulo, apresentamos o sobrinho do Iauaretê, que, embriagado, vai aos poucos se revelando para seu interlocutor. Diz ser onça – parente de onça. Arrependido e culpado por ter matado seu totem (um dos tabus consolidados no clã fraterno, cf. Freud, 1912-1913) ao ter sido contratado para “desonçar” certa região do sertão mineiro, este homem passa a matar pessoas, a “desgentar” aquele local ao se identificar com o felino – representante de sua mítica origem. O conto constrói a metamorfose do narrador (de ex-caçador para onça); na estruturação da cadeia significante, numa intersecção da linguagem humana com os grunhidos do animal, se presentifica o intento do ex-onceiro de ser um jagaretê e de se reinscrever no universo da Natureza (tempo suposto em que o sujeito é capaz de reaver a mítica plenitude de seu gozo, cf. Azevedo, 2004), pela via do Imaginário.

Na entrevista que o escritor cordisburguense cedeu a Günter Lorenz, ele ressalta a “importância monstruosa, espantosa de Freud” (1965 [1983, p.88]). Rosa realmente faz de sua produção literária um palco para encenar a problemática do homem inserido no universo cultural, vivendo com o mal-estar (*Unbehagen*), a insatisfação e a infelicidade; dialoga, desta maneira, com as teorizações psicanalíticas, que tecem suas impressões tomando como base o sujeito, bem como as relações sociais que se estabelecem entre os indivíduos pressionados pelas exigências da Lei.

O “homem humano”, sua culpa, seus desejos, seus limites, eis o que Rosa fabula em seus contos, e o que pretendemos mostrar no diálogo com a psicanálise. Como o escritor mineiro nos diz: “A lógica é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar” (entrevista a Lorenz, 1965 [1983, p.93]). A literatura nos convida a percorrer outras travessias que nos permitem caminhar pelas veredas do ilógico; todavia, ela apenas reafirma que a nossa realidade é uma lógica cruel. Como Coelho (1967) nos destaca: os princípios da nossa limitante cultura (*Kultur*) estão na convergência da Lei, do Desejo, e da Morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES-BEZERRA, Wilson (2012). *Da clínica do desejo a sua escrita: incidências do pensamento psicanalítico na escrita de alguns autores do Brasil e Caribe (1918-1990)*. Campinas, SP: Mercado de Letras.

ANDRADE, Carlos Drummond de (1967 [2001]). “Um chamado João”. IN: ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ATAÍDE, Tristão de (1983). “O Transrealismo de G.R.”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 142-143.

AZEVEDO, Ana Vicentini de (2001). *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.

_____ (2004). *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BIRMAN, Joel (2008). “Criatividade e sublimação em psicanálise”. IN: *Psicologia Clínica*. Vol.20. N.1. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100001>. Acessado em: 08/08/2013.

BORGES, Jorge Luis (1974). “Kafka y sus precursores”. IN: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

CAMPOS, Haroldo de (1983). “A Linguagem do Iauaretê”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 574-579.

CANDIDO, Antonio (1946 [1983]). “Sagarana”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 243-247.

_____ (1964 [1983]). “O homem dos avessos”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 294-309.

CANNABRAVA, Euryalo (1983). “Guimarães Rosa e a Linguagem Literária”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 264-270.

COELHO, Eduardo Prado (1967). “Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos”. IN: COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo – antologia de textos teóricos*. Portugal: Portugália Editora, pp. I-LXXV.

COMPAGNON, Antoine (2006). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. [Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago]. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

COUTINHO, Afrânio (1956 [1983]). “Duas anotações”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 291-293.

COUTINHO, Eduardo de Faria (1973 [1983]). “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 202-234.

COUTO, Margaret Pires do (2011). *O fracasso escolar e a família: o que a clínica ensina?*. Tese de Doutorado. UFMG. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-8M3FXD/o_fracasso_escolar_e_a_familia_o_que_ensina_a_clinicarevisada.pdf?sequence=1>. Acessado em: 12/07/2013.

DIAS, Maria das Graças Leite Villela (2008). “Do gozo fálico ao gozo do Outro”. IN: *Ágora – estudos em teoria psicanalítica*. Vol.11. N.2. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982008000200006>. Acessado em: 10/01/2013.

EAGLETON, Terry (2005). *A ideia de cultura*. [Trad. Sandra Castello Branco]. São Paulo: Editora UNESP.

FREITAS, Verlaïne (2008). *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FREUD, Sigmund (1908-1909 [1996]). “La novela familiar del neurótico”. IN: *Obras Completas*. Tomo II. (1905-1915 [1917]). [Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres]. Madri, Espanha: Editorial Biblioteca Nueva.

_____ (1912-1913 [2012]). *Totem e tabu*. IN: *Sigmund Freud – Obras Completas*. Vol.11 (1912-1914). [Trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1915 [1978]). “De guerra y muerte. Temas de actualidad (1915)”. IN: *Obras Completas – Sigmund Freud*. Vol. 14 (1914-16). [Trad. José L. Etcheverry]. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

_____ (1919 [1978]). “Lo ominoso”. IN: *Obras Completas – Sigmund Freud*. Vol. 17 (1917-1919). [Trad. José L. Etcheverry]. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

_____ (1919 [2010]). “Caminhos da terapia psicanalítica”. IN: *Sigmund Freud – Obras Completas*. Vol.14 (1917-1920). [Trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 279-292.

_____ (1919 [2010]). “Deve-se ensinar a psicanálise nas universidades?”. IN: *Sigmund Freud – Obras Completas*. Vol.14 (1917-1920). [Trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 377-381.

_____ (1919 [2010]). “Prefácios e Textos Breves – Prefácio a *Problemas de Psicologia da Religião*, de Theodor Reik”. IN: *Sigmund Freud – Obras Completas*. Vol.14 (1917-1920). [Trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 390-396.

_____ (1920 [2010]). “Além do princípio do prazer”. IN: *Sigmund Freud – Obras Completas*. Vol.14 (1917-1920). [Trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 161-239.

_____ (1925 [2011]). “A Negação”. IN: *Sigmund Freud – Obras Completas*. Vol.16 (1923-1925). [Trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 275-282.

_____ (1926 [1996]). “Análisis Profano – conversaciones con una persona imparcial”. IN: *Obras Completas*. Tomo III. (1916-1938 [1945]). [Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres]. Madri, Espanha: Editorial Biblioteca Nueva.

_____ (1927 [1996]). “El porvenir de una ilusión”. IN: *Obras Completas*. Tomo III. (1916-1938 [1945]). [Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres]. Madri, Espanha: Editorial Biblioteca Nueva.

_____ (1930 [2010]). *O mal-estar na cultura*. [Trad. Renato Zwick]. Porto Alegre, RS: L&PM.

GALVÃO, Walnice Nogueira (1978). “O impossível retorno”. IN: *Mitológica rosiana*. (Ensaio – 37). São Paulo: Ática, pp.13-35.

_____ (1978). “Do lado de cá”. IN: *Mitológica rosiana*. (Ensaio – 37). São Paulo: Ática, pp. 37-40.

GINZBURG, Jaime (2010). “A melancolia em *A Terceira Margem do Rio*”. IN: FANTINI, Marli (Org.). *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, pp. 45-48.

HANSEN, João Adolfo (2000). *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra.

HOISEL, Evelina (2010). “Meu tio o Iauaretê: a biografia impossível”. IN: FANTINI, Marli (Org.). *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, pp. 395-404.

JORGE, Marco Antonio Coutinho (2005). “As quatro dimensões do despertar – sonho, fantasia, delírio, ilusão”. IN: *Ágora – estudos em teoria psicanalítica*. Vol.8. N.2. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982005000200008&script=sci_arttext>. Acessado em: 10/07/2013.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo (2010). *Freud, criador da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

KOFMAN, Sarah (1995). *A infância da arte – uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

KOLTAI, Caterina (2010). *Totem e tabu – um mito freudiano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LACAN, Jacques (1953 [1996]). “Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”. IN: *Escritos*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 101-187.

_____ (1954-1955 [1985]). “O universo simbólico”. IN: *O seminário, livro 2: O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 41-56.

_____ (1955-1956 [1988]). “Do não-senso, e da estrutura de Deus”. IN: *O seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 137-150.

_____ (1955-1956 [1988]). “Do significante e do significado / O significante, como tal, não significa nada”. IN: *O seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 209-222.

_____ (1955-1956 [1988]). “Do significante e do significado / Metáfora e metonímia (I): ‘Sa gerbe n’était point avare, ni haineuse’”. IN: *O seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 244-252.

_____ (1957 [1996]). “A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud”. IN: *Escritos*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 223-259.

_____ (1958 [1996]). “A significação do falo”. IN: *Escritos*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 261-273.

_____ (1960 [1996]). “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. IN: *Escritos*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 275-311.

_____ (1969-1970 [1992]). “O Mestre Castrado”. IN: *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 81-94.

_____ (1969-1970 [1992]). “Édipo e Moisés e o Pai da Horda”. IN: *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 95-110.

_____ (1969-1970 [1992]). “Do mito a estrutura”. IN: *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 111-124.

_____ (1972-1973 [1985]). “A Jakobson”. IN: *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 24-37.

_____ (1972-1973 [1985]). “A Função do Escrito”. IN: *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 38-52.

_____ (1996). “Seminário sobre A Carta Roubada”. IN: *Escritos*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 17-67.

LEMONS, Cláudia T. G. de (1995). “Da morte de Saussure o que se comemora?”. IN: *Psicanálise e Universidade: Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Psicanálise da PUC-SP*. N.3. São Paulo: O Núcleo, pp. 41-51.

_____ (2009). “Poética e significante”. IN: *Letras & Letras – Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia*. Vol.25. N.1, pp. 207-218.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1949 [1982]). *As estruturas elementares do parentesco*. [Trad. Mariano Ferreira]. Petrópolis, RJ: Vozes.

_____ (2004). *O cru e o cozido. (Mitológicas v.1)*. [Trad. Beatriz Perrone-Moisés]. São Paulo: Cosac & Naify.

LORENZ, Günter (1965 [1983]). “Diálogo com Guimarães Rosa”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 62-97.

LUCAS, Fábio (2010). “A loucura padecente de Minas Gerais nas obras de Machado de Assis e Guimarães Rosa”. IN: FANTINI, Marli (Org.). *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, pp. 361-371.

MACHADO, Bruno Focas Vieira (2011). “João Guimarães Rosa: por uma poética lacaniana da tradução”. IN: *Cenários*. Vol.1. N.3. Porto Alegre. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/viewFile/327/206>> . Acessado em: 06/01/2013.

MENDES, Eliana Amarante de Mendonça (2010). “Rosa e Machado: Problemas de Tradução”. IN: FANTINI, Marli (Org.). *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, pp. 173-188.

MILNER, Jean-Claude (1999). *Los nombres indistintos*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto (2010). “Sertão-lugar, Sertão-espaço: interface poética”. IN: FANTINI, Marli (Org.). *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, pp. 265-269.

NUNES, Benedito (2013). *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL.

PACHECO, Ana Paula (2006). “Margem parada”. IN: *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, pp. 145-162.

_____ (2006). “Um canto catártico”. IN: *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, pp. 179-194.

PY, Fernando (1983). “Estas Estórias”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 562-573.

RAMOS, Maria Luiza (1968 [1983]). “Análise Estrutural de Primeiras Estórias”. IN: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 514-519.

REY-FLAUD, Henri (2002). “Os fundamentos metapsicológicos de *O mal-estar na cultura*”. IN: LE RIDER, Jacques; PLON, Michel; RAULET, Gérard; REY-FLAUD, Henri (2002). *Em torno de O mal-estar na cultura, de Freud*. [Trad. Carmen Lucia Montechi Valladares de Oliveira e Caterina Koltai]. São Paulo: Escuta.

RIVERA, Tania (2002). *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____ (2005). *Guimarães Rosa e a psicanálise – ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

ROSA, João Guimarães (1956 [1985]). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____ (1962 [2008]). “Sorôco, sua mãe, sua filha”. IN: *Primeiras Estórias*. (Coleção Folha – Grandes Escritores Brasileiros). Rio de Janeiro: MEDIAfashion, pp. 19-23.

_____ (1962 [2008]). “A Terceira Margem do Rio”. IN: *Primeiras Estórias*. (Coleção Folha – Grandes Escritores Brasileiros). Rio de Janeiro: MEDIAfashion, pp. 36-42.

_____ (1967 [1976]). *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (1969 [1985]). “Meu tio, o Iauaretê”. IN: *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SANTAELLA, Maria L. (1999). “As três categorias peircianas e os três registros lacanianos”. IN: *Psicologia USP*. Vol.10. N.2. São Paulo. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65641999000200006&script=sci_arttext>. Acessado em: 08/01/2013.

SAUSSURE, Ferdinand de (1915 [2003]). *Curso de Linguística Geral*. [Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein]. São Paulo: Cultrix.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2010). “A cultura ou a sublime guerra entre Amor e Morte (prefácio de *O mal-estar na cultura*)”. IN: FREUD (1930 [2010]). *O mal-estar na cultura*. [Trad. Renato Zwick]. Porto Alegre, RS: L&PM, pp. 21-38.

SERRA, Carlos (2010). “Texto literário / Texto não literário”. IN: *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. Disponível em: < <http://www.edtl.com.pt/>>. Acessado em: 15/07/2013.

VECCHI, Roberto (2010). “A polis como exceção: ambiguidades e tensões trágicas em Machado e Rosa”. IN: FANTINI, Marli (Org.). *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, pp. 339-351.

ZIZEK, Slavoj (2010). *Como ler Lacan*. [Trad. Maria Luiza X. de A. Borges]. Rio de Janeiro: Zahar.

ZWICK, Renato (2010). “Sobre a tradução de um termo empregado por Freud”. IN: FREUD (1930 [2010]). *O mal-estar na cultura*. [Trad. Renato Zwick]. Porto Alegre, RS: L&PM, pp. 189-191.