



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Fernando Guimarães Saves

Lentes partidas:

a metáfora do olhar em narrativas de João Guimarães Rosa e
Clarice Lispector

São José do Rio Preto
2021

Fernando Guimarães Saves

Lentes partidas:

a metáfora do olhar em narrativas de João Guimarães Rosa e
Clarice Lispector

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Perspectivas Teóricas nos Estudos da Literatura – PTEL), do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

São José do Rio Preto
2021

S2661

Saves, Fernando Guimarães

Lentes partidas : a metáfora do olhar em narrativas de João
Guimarães Rosa e Clarice Lispector / Fernando Guimarães Saves. --
São José do Rio Preto, 2021
176 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

1. Literatura e psicanálise. 2. Clarice Lispector. 3. Guimarães Rosa.
4. Campo geral. 5. Miopia progressiva. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Fernando Guimarães Saves

Lentes partidas:

a metáfora do olhar em narrativas de João Guimarães Rosa e
Clarice Lispector

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Perspectivas Teóricas nos Estudos da Literatura – PTEL), do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira
UFGD – Câmpus de Dourados

São José do Rio Preto
14 de dezembro de 2021

A todos os Miguilins e garotos inominados;
A nós, que guardamos um pouco de cada um.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu tio Ricardo que, neste momento, se encontra encantado. A ele, todo o amor nunca dito, mas sempre vivido.

À minha avó Ilda, que há muito descansa, por ser a minha avó Ilda.

Aos meus pais, Neide e Rubens, pela compreensão, carinho e apoio.

À minha irmã, melhor amiga, a quem devo - se houver - o que tenho de melhor.

À minha tia Maria e ao meu tio Papa, segundos pais, que me acolheram com ternura e devoção.

Ao João Zaide e à Toninha, pela oportunidade de ser um professor e um homem mais digno.

À Ana, minha amiga, pelo cuidado de sempre.

À Adriana e à Jessica, anjos do mestrado cuja luz me iluminou os passos.

À Fernanda, pessoa a quem primeiro apresentei minhas ideias.

À Silvinha e à dona Élide, por confiarem a mim minha primeira aula de Literatura.

Ao Pina, o primeiro demiurgo literário.

À Celeste, inspiração interpretativo-analítica.

Ao Aguinaldo, meu orientador, a própria Literatura.

À Elen, minha grande amiga, incentivadora e primeira orientadora.

Ao Orlando, pelo poema “De tarde” e por tudo mais que não cabe aqui.

À Ude Baldan, pelas ricas contribuições na minha qualificação.

À Susanna Busato, pela sensível e atenciosa leitura do meu trabalho, na qualificação e na defesa.

Ao Paulo Custódio, aficionado das artes, pela contundente contribuição ao meu trabalho.

À seção de pós-graduação pela gentileza e disponibilidade de sempre.

Aos meus alunos; por eles, tudo vale a pena.

Aos meus amigos; a eles, nenhuma palavra basta.

A mim, que ano passado morri, mas esse ano não morro!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro”.

Rosa (2019a, p. 147)

“Escrevo por profundamente querer falar”.

Lispector (1999b, p. 5)

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo analítico-interpretativo do olhar como metáfora a partir da visão infantil dos personagens principais das narrativas “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa, e “Miopia Progressiva”, de Clarice Lispector. Em ambos os casos, o protagonista é um menino míope que interpreta o mundo a partir dos olhares lançados para o ambiente e para as pessoas que o cercam. Esses “olhares” relacionam-se a outros significados e campos de abordagem, transpassados por diferenças conceituais entre a percepção captada pelo órgão olho – seja ela uma visão real ou distorcida pelo distúrbio visual – e a percepção subjetiva de cada sujeito, marcada pela ligação singular que ele estabelece com a realidade e o outro à sua volta. Em todo caso, tanto na narrativa de Rosa quanto no conto de Lispector, a miopia é apenas mais um dos muitos aspectos analisados e analisáveis que convergem para a mesma tensão dialética, tendo a “curta visão” como forma metafórica de uma linguagem polissêmica que expressa as dissensões do homem no mundo. Ainda que caracterizadas pelo estilo e pela linguagem única de cada autor, é possível traçar algumas similaridades entre as duas obras, como o interesse na abordagem do universo infantil, o tema da maternidade e, sobretudo, a relação complexa entre o universo externo e o universo interno estabelecida pelos protagonistas, espaço este no qual nem tudo parece ser aquilo que se apresenta aos olhos. À luz da psicanálise, sobretudo a lacaniana e o seu conceito de “deslizamento do significante”, a questão do olhar ganha contornos que remetem, por sua vez, a outros significantes.

Palavras-chave: Campo Geral. Clarice Lispector. Guimarães Rosa. Literatura e Psicanálise. Metáfora do Olhar. Miopia Progressiva.

ABSTRACT

This dissertation introduces an analytical-interpretative study of the gaze as a metaphor from a child's perception of the main characters in the texts "Campo Geral" by João Guimarães Rosa and "Miopia Progressiva" by Clarice Lispector. In both cases, the main character of each text is a myopic boy who understands the world from their own perspectives from people and environment around them. These gazes are related to other meanings and fields of approach, crossed by conceptual differences between the perception captured by the eye - being it a real or distorted vision caused by their visual disturbance - and the subjective perception of each subject, marked by the unique bond they establish with reality and the others around them. In any case, both in Rosa's narrative and in Lispector's short story, myopia is just one more of the many analyzed and analyzable aspects that converge to the same dialectical tension, with "short sight" as a metaphorical form of a polysemic language that expresses man's dissensions in the world. Although characterized by the style and unique language of each author, it is possible to draw some similarities between the two pieces, such as the interest in approaching the children's universe, the theme of motherhood, and, above all, the complex relationship between the external universe and the internal universe established by the protagonists, a space in which not everything seems to be what it is visually apparent. In the light of psychoanalysis, especially Lacanian psychoanalysis, and its concept of "sliding of the signifier", the question of the gaze gains contours that refer, on the other hand, to other signifiers.

Keywords: Campo Geral. Clarice Lispector. Guimarães Rosa. Literature and Psychoanalysis. Miopia Progressiva.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
	CAPÍTULO 1	14
2	A METÁFORA DO OLHAR.....	14
2.1	O olho e o olhar: visões do mundo	14
2.2	Metáfora, metonímia e o olhar: o significante na concepção lacaniana..	19
2.3	Guimarães Rosa: do sertão ao mundo	25
2.4	Olhares de e sobre Clarice Lispector.....	34
2.5	A literatura e seus olhares: Fernando Pessoa e Machado de Assis	41
	CAPÍTULO 2	54
3	MIGUILIM – OS DESVÃOS DO OLHAR.....	54
3.1	O tempo e o espaço na narrativa rosiana.....	55
3.2	Mito e ritos de passagem – A saga	63
3.3	A instauração espacial do mito – Era uma vez um mutúm.....	72
3.4	O caminho do olhar – Miguilim e o mundo.....	75
3.5	A dubiedade do olhar de Miguilim: Entre o ver e o não-ver.....	79
3.6	Relações interpessoais (e animais): Nos caminhos da fazenda	86
3.7	Nhô Berto, Tio Terêz, Luisaltino e Nhanina – Triângulos amorosos e supostas traições	89
3.8	O presépio vivo: as figuras humanas e os animais.....	92
3.9	Da morte - atravessamentos	96
	CAPÍTULO 3	101
4	O OLHAR MÍOPE DO INOMINADO: ENTRE O VER E O NÃO-VER.....	101
4.1	Clarice Lispector in scrita.....	101
4.2	(Entre)lentes do olhar infantil em <i>Felicidade clandestina</i>.....	105
4.3	“Miopia progressiva” – trouxeste a chave?	109
4.3.1	Existe chave? – ainda sobre “Miopia progressiva”	117
4.4	Sartre, Ponty e Lacan – pelos périplos da filosofia e da psicanálise.....	120
4.4.1	O ser em existência: o menino míope	120
4.4.2	A visão fenomenológica de Merleau-Ponty: o menino se vê	122

4.4.3	Lacan, o inconsciente e a palavra	125
4.5	Surrealismo e linguagem: uma interlocução entre Lispector e Salvador Dali	129
	CAPÍTULO 4	135
5	FOCO E DISPERSÃO: MEANDROS DO OLHAR EM GUIMARÃES ROSA E CLARICE LISPECTOR	135
5.1	Guimarães Rosa e Clarice Lispector: contemporâneos no tempo e na universalidade	135
5.2	Nas veredas e nas imagens da infância	138
5.3	Maternidade clandestina	140
5.4	Luz e penumbra	149
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
	REFERÊNCIAS	163
	ANEXO A – Figura de Salvador Dali, Minotaur_Gold&Bronze,1981	173
	ANEXO B – Figura de Vénus atravessada por gavetas, 1964	174
	ANEXO C – Figura de Salvador Dali_“Girafe em Feu”_ano 1936_ Óleo sobre Madeira 35 x 27 cm_ Kunstmuseum Basel, Basel.jpg	175

1 INTRODUÇÃO

Muitas das análises já feitas a respeito dos textos de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector enfatizaram, no caso de Rosa, o uso dos neologismos e do regionalismo universalizante, e, em se tratando de Clarice, os simbolismos e a maneira particular de lidar com a língua, extraído da palavra uma forma única de articular expressão e percepção das coisas e do mundo. Assim, atraídos pela genialidade desses dois grandes escritores brasileiros, estudiosos e estudiosas tomaram-nos como referência, desenvolvendo artigos, dissertações, teses e ensaios sobre vários aspectos de suas obras. Esta dissertação, pois, não difere muito neste sentido; ela, porém, toma como base, num estudo comparativo, as narrativas “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, e “Miopia Progressiva”, de Clarice Lispector, buscando articular o universo criado pelos autores nestas obras e a visão de mundo a partir do olhar da criança, particularmente através da percepção infantil comprometida pelo distúrbio visual conhecido como miopia.

A novela mencionada encontra-se em *Manuelzão e Miguilim* (1964), o primeiro dos três livros em que foi desdobrado o conjunto de novelas *Corpo de baile* (1956), a partir da 3ª edição. O conto “Miopia Progressiva”, do livro *Felicidade Clandestina* (1971), havia sido publicado anteriormente em *A Legião Estrangeira* (1964), com o título “Evolução de uma miopia”.

A miopia no sentido oftalmológico - caracterizada por um distúrbio de refração da luz no globo ocular, resultando em uma imagem irreal formada à frente da retina – é um problema visual que afeta a percepção dos objetos que estão longe. O sujeito míope é aquele que pode enxergar facilmente tudo o que está perto dele; no entanto, a dificuldade em enxergar mais além acaba por torná-lo mais atento aos detalhes e, num contexto mais psicológico, com uma tendência maior à introspecção. A miopia infantil possui um fator genético bastante acentuado e, segundo o Prof. Dr. Manuel Pereira (2020), da Universidade do Porto, “caso os pais sejam míopes, provavelmente os filhos também serão míopes” (PEREIRA, 2020). Essa relação hereditária nos é muito importante para a análise dos dois textos, uma vez que, levantada a hipótese, discutir-se-ão as similaridades e as diferenças dos olhares lançados pelos pais e pelos filhos, ainda que aqueles pareçam habituados (embora não satisfeitos) com a configuração das coisas e do mundo, enquanto as crianças, dotadas de um poder

imaginativo e questionador, tentam reconfigurar tudo que lhes chega pela via do sentido.

O oftalmologista também destaca que, por ser um problema bastante comum, o seu significado é transposto, muitas vezes, para outros contextos.

Metaforicamente, a miopia é normalmente associada a uma pouca percepção ou compreensão de um fato ou circunstância. Desse modo, as metáforas apresentadas nesta dissertação dizem respeito tanto às dificuldades reais do garoto protagonista na narrativa “Campo Geral”, de Guimarães Rosa (2020), quanto às do garotinho sem nome no conto “Miopia Progressiva”, de Clarice Lispector (2020b), ambos míopes. Os dois protagonistas, Miguilim e o garotinho inominado do conto, são crianças que têm a sua visão “real” de mundo afetadas pelo distúrbio, mas também revelam uma visão particular da vida que, embora influenciada pelos meandros da realidade, também são atravessadas pelo contexto psicológico singular de suas existências.

Destarte, este estudo buscou analisar, sobretudo, o olhar como metáfora a partir dessa visão infantil. Trata-se de uma pesquisa de Revisão Bibliográfica, que utilizou como metodologia a abordagem qualitativa, na medida em que aborda aspectos do “universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes” (MINAYO, 2001, p. 14). Ademais, faz-se, também, um estudo analítico-interpretativo, ora corroborando leituras outras, ora desviando-se delas por veredas da interpretação que extrapolam a miopia física.

Além das referidas obras dos dois autores, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, foram utilizados textos literários de outros escritores, como Machado de Assis e Fernando Pessoa (bem como seus heterônimos). Foram privilegiadas, de modo equivalente, as duas áreas determinantes para o desenvolvimento da pesquisa. De um lado, os fundamentos intrínsecos do trabalho, referentes à narratologia, à semiótica e à linguística; de outro, os aspectos extrínsecos e complementares à Literatura, como a filosofia (o Existencialismo, a Fenomenologia) e a psicanálise. Articulados, esses fundamentos teóricos funcionaram como o suporte de elucidação do olhar. Por meio da linguagem, veiculada a uma abordagem filosófica e psicanalítica, analisamos os índices simbólicos e metafóricos que conduzem à isotopia de ambos os textos: a miopia como fonte de percepção.

No primeiro capítulo, buscou-se contextualizar a questão da metáfora a partir da diferença entre o conceito de olho e de olhar; percepção real dos objetos que é

capturada mediante o sentido físico da visão e a percepção singular e subjetiva, denominada comumente como “um olhar sobre algo”, revelando aspectos que vão além da simples percepção da imagem projetada na retina. Além disso, neste primeiro capítulo, visou-se apresentar o conceito psicanalítico lacaniano de “significante”, divergente do termo “significado”, e seus desdobramentos linguísticos, metafóricos e metonímicos. Também foram apresentados alguns outros textos de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector em que o olhar, com maior ou menor incisão, configurava relações de sentido. Além disso, a escolha de outros escritores cujas obras não são objeto de estudo desta dissertação – Machado de Assis e Fernando Pessoa (e seus heterônimos) – foi utilizada aqui como instrumento de análise das forças psicológicas atuantes no que concerne ao olhar na Literatura, para só posteriormente, nos dois próximos capítulos, discutir-se – mais precisamente – o olhar da criança nas obras específicas – na novela “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, e no conto “Miopia Progressiva”, de Clarice Lispector.

No segundo capítulo, é apresentada a primeira obra de enfoque, *Campo Geral*, de Guimarães Rosa (2020), a partir da qual são analisados dados como tempo e espaço na narrativa, mitos e ritos de passagem, além da visão do protagonista, o garoto Miguilim, a respeito de todo o universo que o cerca, interpretado a partir de sua visão míope. A visão do leitor também é alvo de interesse neste estudo, pois o leitor é aquele que, sendo adulto, consegue perceber as peculiaridades do olhar do garoto - embora não se saiba, até o final da narrativa, que é um olhar atravessado pelo distúrbio visual. Ademais, sendo esse olhar também infantil, ele acaba desvinculado da complexidade das temáticas e dos fatos relacionados à existência adulta.

O terceiro capítulo, por conseguinte, buscou abordar o outro texto de interesse nesta dissertação: o conto “Miopia Progressiva”, de Clarice Lispector (2020b). Além de apresentar esse olhar infantil, captado a partir da visão da experiência vivenciada pelo garotinho inominado, esse capítulo visou ampliar o conceito de olhar a partir das metáforas que aparecem no texto de Lispector. Assim, a palavra “chave”, utilizada pela autora já como um elemento metafórico, ganha outros contornos, e o seu sentido desliza, dialogando com outros contextos e com outros autores. No sentido filosófico, “a chave” é deslocada do existencialismo à psicanálise, do fenômeno à palavra, até chegar à representação artística surrealista, em que se buscou estabelecer um diálogo entre a linguagem utilizada por Lispector em seu conto e a linguagem representada na obra de Salvador Dali.

A comparação entre a novela de Rosa e o conto de Lispector – ainda que outros contos da autora também sejam referenciados aqui – foi o fulcro do quarto e último capítulo. O foco e a dispersão são apresentados como meandros deste olhar apresentado pelos dois autores, contemporâneos no tempo e na universalidade da linguagem utilizada como um recurso de expressão. Embora a visão da criança seja abordada de forma diferente por cada um dos autores, ora como realmente povoada pelo universo infantil, ora atravessada pela visão adulta na descrição do que se passa na mente da criança, o fato é que ambos os autores utilizam a linguagem metafórica para ampliarem as possibilidades de abordagem por meio de temas como a falta e a maternidade. O jogo de luz e sombras, do ver e não ver, também é utilizado como recurso para transcender as palavras e expressar o que, muitas vezes, não pode ser traduzido, senão pela ausência.

CAPÍTULO 1

2 A METÁFORA DO OLHAR

2.1 O olho e o olhar: visões do mundo

Esse olhar que encontro – isto pode ser destacado no texto mesmo de Sartre - de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro (LACAN, 1996, p. 34).

Quando se busca estabelecer uma ligação entre o que chega pela via do estímulo visual e a interpretação cerebral daquilo que é olhado, há algo que escapa às palavras e que não pode ser medido apenas em termos de captação da realidade objetiva. Há, entre o olho e o olhar, algo que transcende e que transborda, significações infinitas que chegam à consciência como ondas num oceano, intercalando-se em meio a estímulos diversos que vão desde a profusão de formas e cores, a de ideias, emoções, sentimentos, afetos. Não há expressão mais exata que a de “visões do mundo”, pois, de fato, “olhar” é verbo polissêmico, impregnado de impressões reais, imaginárias e simbólicas que têm relação interna e externa, independente e anterior à própria existência. Quando “eu olho”, não apenas vejo algo, como também sou visto/olhado.

Não por mero acaso a mitologia dos antigos egípcios tenha dado a devida importância ao “olho de Hórus”, hieróglifo repleto de simbologias que ainda hoje fascina a humanidade; “o olho que tudo vê”. É curioso perceber, entretanto, que, na mitologia egípcia, este olho poderoso é perdido numa batalha e, reza a lenda, aquele que o encontrar poderá realizar qualquer desejo. Talvez exista aí uma metáfora implícita do olhar de Deus sobre a humanidade, a qual pode ser estendida ao universo das possibilidades do inconsciente; um olhar que só pode ser sustentado pela metade, em meias-verdades ou verdades parciais. Este olhar, também presente nas cédulas do dólar, e que aparece frequentemente na religião, na filosofia, na política e no esoterismo, acompanha a humanidade desde os primórdios, ora fuzilando os ímpios, ora enaltecendo “os escolhidos”. No entanto, se “nada escapa aos olhos de Deus”, quase tudo parece escapar aos olhos dos homens, a começar pela sua total ignorância acerca de si mesmos. O dito “só sei que nada sei” – atribuído a Sócrates

por Platão e, segundo consta, replicado por Einstein – é conflitante por representar tanto a “cegueira” do homem frente ao universo que ele ignora, quanto a “abertura dos olhos” do néscio para tudo aquilo que se apresenta como possibilidade.

Alfredo Bosi (1993), no início de seu texto sobre a fenomenologia do olhar, afirma que um anatomista norte-americano, Stephen Poliak, admitiu a tese de que, ao contrário do que diz a ciência, o cérebro humano teria se desenvolvido a partir da evolução dos olhos e não o contrário. De fato, a relação entre os órgãos da visão – os olhos – e o Sistema Nervoso Central é direta, sendo a própria retina uma “expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro” (BOSI, 1993, p. 65).

Assim, sob o ponto de vista da ciência objetiva, os olhos marcam um limite fronteiro entre as imagens do mundo externo, captadas como estímulos visuais – cor e forma – e a interpretação desses estímulos no córtex cerebral. No entanto, ainda que a ligação entre o órgão da visão e o córtex cerebral seja tão estreita, a questão entre olho e olhar é significativamente diversa, mesmo para um oftalmologista como o Dr. Paulo Galvão, diretor do Instituto Hilton Rocha, em Belo Horizonte:

[...] Lembremos, afinal, que o vocábulo que exprime a função precípua do órgão visual também nos acode quando evocamos fenômenos mais abstratos do pensamento, pertinentes à atividade mais nobre e superior de integração cortical, assumindo o significado de compreensão, previsão, premonição, consciência, perspectiva, o que bem se depreende de expressões poderosas e multivalentes como “homem de visão”, “visão interior”, tão amplamente difundidas.

Essa elasticidade de participação do verbo ver, que se insinua por todas as esferas da fenomenologia, que se intromete em todos os setores da atividade humana, estende-se em razão da complexidade dos olhos. É que o órgão visual ganha, na constelação do sensório, destaque de estrela mor; é aquele que possui mapa cortical mais significativo, de cujos centros partem fibras associativas com as mais vastas implicações. Magnífico é o verbo ver, onímodo e polissêmico (GALVÃO, 1989, p. 59).

Assim, se é fato que a ligação entre olho e córtex remeta a uma relação íntima entre as funções cerebrais mais elevadas e a capacidade humana de captar o mundo através das imagens, também constitui um fato que esta ligação obedece a uma “grafia particular”, uma interpretação única, pois nem tudo o que é captado pelos sentidos tem o mesmo significado para outra pessoa, ou até mesmo para a própria, uma vez que um olhar lançado, num segundo momento, já não é mais o mesmo. A questão do olhar é atravessada, via de regra, pela questão do espaço e do tempo. Ao utilizarmos expressões do tipo “viu que estava quente”, “viu que aquilo era agradável ao paladar”, “viu que não via nada”, deixamos clara a importância da visão para nossa

concepção de existência no mundo; entretanto, ao adentrarmos o campo da sinestesia, demonstramos também que o verbo “ver”, tal como nos aponta Galvão (1989), é algo que transcende o sentido físico da visão.

Ao analisar a diferença entre olho e olhar do ponto de vista da linguística, Bosi (1993) enfatiza o fato de que em vários outros idiomas, ao contrário da língua portuguesa, não ocorre a semelhança na grafia do termo:

Em espanhol: *ojo* é o órgão; mas o ato de olhar é *mirada*. Em francês, *oeil* é o olho; mas o ato é *regard/regarder*. Em inglês: *eye* não está em *look*. Em italiano, uma coisa é *occhio* e outra é o *sguardo*. Creio que esta marcada diversidade em tantas línguas não se deve creditar ao mero acaso: trata-se de uma percepção, inscrita no corpo dos idiomas, pela qual se distingue o órgão receptor externo, a que chamamos “olho”, e o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e significações, e que é propriamente o “olhar” (BOSI, 1993, p. 66).

“Olhar” e “visão” são sempre construções que agregam aspectos visuais, linguísticos, históricos, culturais, sociais, psíquicos e emocionais que vão além dos meros significados propostos nos dicionários. Há sempre alguma coisa que escapa da linguagem por não poder ser expressa em palavras, porém, paradoxalmente, – e a obra de Freud nos aponta esse “fio de Ariadne” mediante a adoção da técnica da catarse¹ e da associação livre² – somente por meio dela é que se torna possível atribuir sentidos ao inominável.

Olhar e ser olhado, atividade e passividade, exercem-se em um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutuamente. Sei que o outro existe porque sofro a ação de sua liberdade, a qual, por sua vez, quando exercida por mim, é o único critério válido para que eu aceda à certeza da minha própria existência. O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo, o outro existe. O olhar é a expressão mesma desse poder (BOSI, 1993, p. 80).

O que Bosi (1993) enfatiza é justamente a questão dessa visão que vem de fora de si mesma e diz algo a respeito da sua existência, e aquela que é devolvida a partir das próprias concepções do ser no mundo, seja essa concepção uma imagem, seja uma ideia, seja um pensamento, mas também aquilo que é pensado por nós e

¹ Termo introduzido por Freud e Breuer em 1893 para designar um mecanismo psíquico de descarga emocional de afetos ligados a fantasias, desejos proibidos e lembranças traumáticas reprimidas no inconsciente e que irrompem na consciência mediante a verbalização (ZIMERMAN, 2008, p. 105).

² Regra técnica fundamental utilizada e defendida por Freud que consistia no compromisso assumido pelo paciente de expressar verbal e livremente suas ideias e pensamentos tal como surgissem em sua mente, independentemente de julgamentos e inibições (ZIMERMAN, 2008).

que nos antecede como membro de uma sociedade específica e que vai estabelecer a forma como construímos nossa “visão de mundo”. O olhar do outro inaugura esta imagem de si mesmo na cultura enquanto alguém que é “visto”, incorporando-se às suas concepções acerca de sua própria existência no mundo.

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois (DID-HUBERMAN, 2005, p. 29).

Assim Didi-Huberman (2005) inicia o seu livro “O Que Vemos, O Que Nos Olha”, traduzindo em outras palavras o que Lacan definiu como deslizamento do significante³. Diante da angústia da existência, o sujeito aí colocado se percebe abandonado à própria experiência, subjugado e marcado pelo olhar do Outro, este outro ao qual a psicanálise faz referência, cujo olhar também é uma construção metafórica. O que em mim olha é, em última instância, uma construção metafórica criada e recriada a partir dos diversos olhares introjetados, desconstruídos, e recriados num perpétuo contínuo e atemporal do inconsciente.

Que fazer diante disso? Que fazer nessa cisão? Poderemos soçobrar, eu diria, na lucidez, supondo que a atitude lúcida, no caso, se chame melancolia. Poderemos, ao contrário, tentar tapar os buracos, suturar a angústia que se abre em nós diante do túmulo, e por isso mesmo nos abre em dois. Ora, suturar a angústia não consiste senão em recalcar, ou seja, acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão - uma razão miserável, convém dizer. Dois casos de figuras se apresentam em nossa fábula. O primeiro seria permanecer aquém da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. Atitude equivalente a pretender ater-se ao que é visto. É acreditar – digo bem: acreditar – que todo o resto não mais nos olharia. É decidir, diante de um túmulo, permanecer em seu volume enquanto tal, o volume visível, e postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome (DID-HUBERMAN, 2005, p. 38).

A questão do ver/ser visto proposta pelo filósofo convida o leitor a uma reflexão em vários âmbitos a partir dos quais o sujeito se percebe inserido na sociedade; ela

³ Processo mental que resulta da conjunção de mecanismos de deslocamento, condensação e simbolização que, de forma análoga à dos sonhos, estão integrados em uma cadeia (ou rede) de significantes, mediante os quais funciona o inconsciente. Esses mecanismos remetem um significante a outro, de uma maneira que pode comparar-se à decifração de uma carta enigmática ou à busca, no dicionário, de um termo, que remete a outro e este a um terceiro, até ser conceitualizado com algum significado (DID-HUBERMAN, 2005).

remete a um lugar simbólico na dimensão do sensível que ultrapassa a mera experiência da percepção das imagens e da interpretação dessa percepção. Ainda que se trate de algo que se passa pela via do olhar, há algo do registro que não é captado na consciência, que escapa ao nosso entendimento e que diz, ainda que por outras vias, de um olhar outro que, muitas vezes, antecede-nos. Mais: sobre o qual não temos o menor controle e, em alguns casos, nem mesmo a percepção da existência.

Na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia, à qual o sujeito está apenso numa vacilação essencial, é o olhar. Seu privilégio - e também o porquê de o sujeito durante tanto tempo ter podido desconhecer-se como estando nessa dependência - se atém à sua estrutura mesma. Esquematem logo o que queremos dizer. Uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, ele se toma, esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento. Também, de todos os objetos nos quais o sujeito pode reconhecer a dependência em que está no registro do desejo, o olhar se especifica como inapreensível. É por isso que ele é, mais que qualquer outro objeto, desconhecido, e é talvez por essa razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão da consciência de *ver-se vendo-se*, em que o olhar se elide (LACAN, 1996, p. 83).

Desse modo, para Lacan (1996), a questão do olhar está ligada ao imaginário do sujeito, espaço onde ele não apenas é o observador, como também é o observado. E nessa relação efêmera estabelecida, quando o indivíduo tenta se reconhecer no olhar do outro, o instante é fugaz e se desvanece, deixando o sujeito colocado numa posição de impossibilidade, na qual o inapreensível é o que dita a regra, pois ele não se reconhece nessa dependência. Isso é o que o autor quer dizer quando se refere à ilusão de “*ver-se vendo-se*”, circunstância em que o próprio olhar é deslocado do outro para si mesmo.

Tanto Bosi (1993), quanto Did-Huberman (2005) ou Lacan (1996) referem-se à questão das implicações do par de opostos “ver” e “ser visto” como posições diferentes do olhar e, ao mesmo tempo, partes integrantes da concepção que um determinado indivíduo incorpora em sua existência no mundo. Quando Lacan coloca a impossibilidade do sujeito de acomodar-se ao olhar que lhe é devolvido no espelhamento do outro é porque, ao lançar o seu próprio olhar sobre isso, debruçando-se sobre a visão do outro acerca de si próprio, esta visão já foi corrompida pela fantasia de poder ver-se a partir do olhar do outro.

2.2 Metáfora, metonímia e o olhar: o significante na concepção lacaniana

Como um recurso estilístico, pode-se dizer que a metáfora permite uma maior expressividade, atribuindo um significado não usual a uma palavra ou frase, com a intenção clara de promover um efeito no leitor.

Para os principais estudiosos da metáfora, em que pese a contribuição específica de cada um, a metáfora é desvio, constitui uma transposição de uma palavra que, levada de um conceito a outro, deixa sua acepção original e figura uma ideia diversa e inesperada. Na metáfora, o enunciado apresenta um sentido, mas a enunciação constrói outro. A palavra utilizada como metáfora não apresenta o sentido do senso comum do dicionário: no discurso poético faz-se portadora do efeito de sentido que projeta, ou seja, que lança de dentro de si para um novo existir, uma expressão renovada na pureza original que acaba de nascer. A linguagem, na sua função poética, liberta-se da prática monovalente do uso linguístico, confere um novo sentido às palavras, cria realidades (RODRIGUES; RODRIGUES, 2011, p. 254).

Fiorin (2018) sustenta a concepção de metáfora como uma concentração semântica a partir de uma intersecção entre dois termos, levando em consideração a similaridade ou traços comuns a ambos.

No eixo da extensão, ela despreza uma série de traços e leva em conta apenas alguns traços comuns a dois significados que coexistem. Com isso, dá concretude a uma ideia abstrata [...], aumentando a intensidade do sentido. Poder-se-ia dizer que o sentido se torna mais tônico. Ao dar ao sentido tonicidade, a metáfora tem um valor argumentativo muito forte (FIORIN, 2018, p. 34).

O autor caracteriza a metáfora como “o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão semântica dos elementos coexistentes e aumentando sua tonicidade”. Esse tropo, entretanto, ultrapassa a linguagem verbal, como quando se utiliza de um determinado símbolo visual para expressar uma ideia em razão dos elementos comuns entre ambas. Fiorin (2018) cita o exemplo do logotipo da Good Year, que traz a figura de um pé alado para expressar a relação de velocidade. Assim, para o autor, “as metáforas podem ter a dimensão de uma palavra, uma frase ou de um texto” (FIORIN, 2018, p. 35), sendo chamados de “alegorias” quando constituem uma metáfora em sua integralidade, como acontece nos apólogos, parábolas e fábulas.

Para Jakobson (1976), por sua vez, o desenvolvimento de um discurso pode seguir duas linhas semânticas distintas, sendo uma delas a do polo metafórico e a outra a do polo metonímico.

Um tema (*topic*) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contiguidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente (JACKOBSON, 1976, p. 55).

O autor ainda sustenta que a manipulação da similaridade e contiguidade em seus dois aspectos, posicional e semântico – por seleção, combinação ou hierarquização – é aquilo que caracterizará o estilo de um determinado autor além de seus gostos e preferências verbais.

Uma vez que a todo nível verbal – morfológico, léxico, sintático e fraseológico – uma ou outra dessas duas relações (similaridade e contiguidade) pode aparecer – e cada qual num ou noutro de seus aspectos – uma gama impressionante de configurações possíveis se cria. Um ou outro desses dois polos cardeais podem prevalecer. Nas canções líricas russas, por exemplo, predominam as construções metafóricas, ao passo que na epopeia heroica o processo metonímico é preponderante (JACKOBSON, 1976, p. 57).

Jackobson (1976) também alerta que a predominância alternativa de um ou outro desses processos não é uma exclusividade das artes verbais, sendo comum encontrá-las em outros sistemas de signos que não a linguagem, como na pintura. O autor cita o exemplo do Cubismo, no qual o uso da construção metonímica é predominante, em oposição à construção metafórica, mais comum no Surrealismo.

A competição entre os dois procedimentos, metonímico e metafórico, se torna manifesta em todo processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social. Eis por que numa investigação da estrutura dos sonhos, a questão decisiva é saber se os símbolos e as sequências temporais usadas se baseiam na contiguidade ("transferência" metonímica e "condensação" sinedóquica de Freud) ou na similaridade ("identificação" e "simbolismo" freudianos) (JACKOBSON, 1976, p. 61).

Sendo assim, para Lacan (1996) – que foi leitor de Jakobson – a conceituação da metáfora como estilo não a resume inteiramente, tampouco satisfaz qualquer poeta, para o qual a poesia começaria na metáfora e cessaria em sua ausência, para lembrar Hölderlin (1994), a quem a poesia lírica consistiria numa metáfora contínua de um sentimento único. Segundo o psicanalista, então, a metáfora pressupõe “que uma significação seja o dado que domine, e que ela inflete, comanda o uso do significante⁴ tão bem que toda espécie de conexão preestabelecida, diria lexical, se

⁴ Termo geralmente atribuído a Saussure (1857-1913), que dividia o signo linguístico em duas partes: significante (a imagem acústica de um conceito) e significado (o conceito em si). Lacan (1997) utiliza o

acha desatada” (LACAN, 1997, p. 249). O autor sustenta que essa analogia entre uma coisa e outra, que só se torna compreensível em seu caráter de similaridade na sequência lógica de frases gramaticais, não é totalmente válida quando se leva em consideração o discurso do sujeito delirante⁵ em que o caráter alucinatorio por vezes substitui a similaridade pela contiguidade no discurso. Isso pode ser facilmente observável na abrupta interrupção do pensamento e da fala, fato que lança o Outro num vazio onde não encontra muletas de sustentação de sentido, sequer um lugar de ancoragem.

Se uma parte tardia, da investigação analítica, aquela que concerne à identificação e ao simbolismo, está do lado da metáfora, não negligenciamos o outro lado, o da articulação e o de contiguidade, com o que aí se esboça de inicial e de estruturante na noção de causalidade. A forma retórica que se opõe à metáfora tem um nome – ela se chama metonímia. Ela concerne à substituição de qualquer coisa que se trata de nomear – estamos, com efeito, ao nível do nome. Nomeia-se uma coisa por uma outra que é o seu continente, ou a parte, ou que está em conexão com (LACAN, 1997, p. 251).

Para Lacan (1997), o significado de uma palavra é apenas parte da cadeia de conexões evocadas, muitas vezes sem qualquer semelhança entre uma coisa e outra, mas colocada ali como representação de algo que guarda, ainda que de forma rudimentar ou parcial, uma relação com a primeira conexão estabelecida no tempo. Para ele, a psicanálise discursiva da condensação remeteria à dimensão metafórica, enquanto o deslocamento, à metonímia. Ao voltar a atenção para a função do significante, um psicanalista buscaria o que Lacan definiu como “o significado desaparecido” ou, dito de outra forma, um retorno ao início da teoria freudiana⁶. A relação dialética entre significado e significante na afasia, por exemplo, colocaria o linguista – acostumado a destacar a metáfora, em detrimento da metonímia – num dilema motivado pela ilusão do sentido, quando se busca expressar algo por meio de

termo para construir seu conceito de inconsciente, não sendo ele mesmo nem uma coisa, nem um lugar e, "ao mesmo tempo em que a linguagem é estruturante do inconsciente, este também é estruturado como uma linguagem." Assim, de forma análoga à estrutura gramatical do sonho, também a linguagem, primordialmente, não seria constituída por palavras, mas por imagens, tal como hieróglifos a serem decifrados.

⁵ Para Lacan (1997), o sujeito ex-siste na linguagem: ele só é representado nela, graças à intervenção de um significante; ele é dividido e submetido à alienação. O "eu" é uma função que se desdobra na dimensão do imaginário (CHEMAMA, 1995, p. 208).

⁶ Freud sustentava que um desejo em forma de pensamento, ideia ou afeto ameaçador à integridade do ego poderia ser reprimido com tal força no inconsciente que apenas traços dele poderiam escapar e retornar à consciência de forma velada, disfarçada ou censurada (retorno do recalcado) como nos sonhos e atos falhos, aparentemente incompreensíveis.

outra coisa. Assim, embora alguns linguistas definam a metáfora como uma ferramenta para criar visões baseadas na delimitação previamente definida dos significados de uma palavra e sua relação com aspectos de similaridade, ainda assim algo escapa e não pode ser capturado na cadeia lógica da linguística.

O que importa não é que a similaridade seja sustentada pelo significado – cometemos o tempo todo esse erro -, é que a transferência do significado não é possível senão em virtude da própria estrutura da linguagem. Toda linguagem implica uma metalinguagem, ela já é metalinguagem de seu registro próprio. É porque toda linguagem se destina virtualmente a ser traduzida que ela implica metáfrase e metalíngua, a linguagem falando da linguagem (LACAN, 1997, p. 258).

Ao contrário da afirmação de alguns retóricos que definem a metonímia como “uma metáfora pobre”, Lacan (1997) afirma que é justamente o oposto, sendo a metonímia a expressão daquilo que permite a metáfora. O privilégio do significante sobre o significado é estabelecido nesta concepção do caráter primeiro da função metonímica, quando o autor utiliza da visão da criança para enfatizar como antes ocorre a profusão de significantes (ex.: o falo) em detrimento do discurso metafórico. Para a criança, em sua relação conflituosa da questão edipiana, a falta (de unidade e completude com a mãe) é deslocada para elementos significantes dessa relação e transferidos para a questão fálica (super valorização do próprio falo), e deste para uma sequência indefinida de significantes que vão sendo substituídos ao longo dos períodos de desenvolvimento da infância. Assim, o falo já representa uma parte de um todo que seria a unidade imaginária com a mãe e também a representação dessa falta estruturante do sujeito do desejo. Afinal, se há desejo há falta. Não há uma significação definida que organize o discurso linguístico em torno do desejo do sujeito, tampouco as correlações que ele possibilita a partir da experiência vivenciada sem mediação da palavra. Só posteriormente a metáfora surge para dar forma ao que, a princípio, se configurava como representação amorfa ou polimorfa⁷.

Uma das afirmações icônicas da psicanálise lacaniana refere-se à questão do inconsciente estruturado como linguagem. Essa estruturação baseia-se no

⁷ Sem contornos definidos que possam indicar onde se inicia um significante e outro, tampouco a forma como ele é representado no inconsciente.

⁸ Um significante é remetido a outro, de modo a permitir comparar esse processo com o de decifração de uma carta enigmática ou o de uma consulta de um termo num dicionário, que vai remeter a outro termo, que remete a um terceiro, e assim por diante, até ser conceitualizado com algum significado (ZIMERMAN, 2008, p. 385).

significante como conceito puro que não guarda uma relação direta com o significado. Melhor dizendo, não pode significar coisa alguma ou pode significar qualquer coisa. Lacan preconiza que o significante é capaz de estabelecer uma cadeia de conexão com outros significantes. “o significante como tal não se refere a nada, a não ser que se refira a um discurso, quer dizer, a um modo de funcionamento, a uma utilização da linguagem como liame”⁸ (LACAN, 1985, p. 43).

O sujeito não é outra coisa – quer ele tenha ou não consciência de que significante ele é efeito – senão o que desliza numa cadeia de significantes. Este efeito, o sujeito, é o efeito intermediário entre o que caracteriza um significante e outro significante, isto é, ser cada um, ser cada qual, um elemento. Não conhecemos outro suporte pelo qual se introduza no mundo o Um, se não for o significante enquanto tal, quer dizer, enquanto aquilo que aprendemos a separar de seus efeitos de significado (LACAN, 1985, p. 68-69).

Para Ferreira (2002, p.124), Lacan estabelece uma nova categoria de sujeito que é “totalmente estranha ao raciocínio linguístico”, baseada na falta-a-ser, uma subjetivação que emerge do desejo e da sua dependência do Outro⁹, melhor dizendo, ao campo do desejo do Outro. O significante, portanto, não existe como elemento isolado, mas dentro de uma relação que tem a particularidade de ser sempre binária; um intervalo (S1 – S2)¹⁰ no qual o significante S1 é entendido como o representante do sujeito para um significante S2.

Nesse sentido, o significante é signo de um sujeito. É a inscrição na ordem do significante (campo do Outro) que permite a um sujeito operar com as leis da linguagem e produzir significações que escapam à intenção do dizer. Fica, então, a questão: como um sujeito pode se representar como significante para outro significante? Só na posição de objeto. Representar-se dessa forma implica que o sentido produzido pela função significante se relacione à imagem que o sujeito tenha de si mesmo (FERREIRA, 2002, p. 124).

A questão metafórica do olhar é apresentada na obra lacaniana a partir de Maurice Merleau-Ponty. Para Lacan, há uma esquizo, uma divisão, entre o que é olho e o que é olhar, “na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico” (LACAN,

⁹ O grande Outro, conceito lacaniano que determina o sujeito em sua intra e interrelação subjetiva com o próprio desejo; designa um lugar simbólico que pode representar tanto um significante, a lei, o nome, a linguagem, o inconsciente ou, ainda Deus (ZIMERMAN, 2008, p. 308).

¹⁰ Refere-se ao deslizamento do significante.

1996, p. 74). O olhar, ao contrário do órgão, é o lugar por excelência, não apenas da manifestação do desejo de perceber o mundo pela via da visão, mas também de se pensar a si mesmo e de pensar a si mesmo a partir da perspectiva do outro; aquele que vê e aquele que vê que é visto. Ao analisar a obra *O Visível e o Invisível* (1964), de Merleau-Ponty (1999), explicita-se o caráter ontológico do olhar, deixando claro que não se trata do olhar que percebe as formas do mundo, mas de uma experiência simbólica, permeada pela contingência. Merleau-Ponty coloca a questão do olho como metáfora de algo que é anterior e que ele, Merleau-Ponty (1999), define como uma “preexistência de um olhar”, de onde o sujeito não apenas percebe que vê, mas que, em sua existência, é olhado de várias formas. “Esse ver ao qual estou submetido de modo original – sem dúvida está aí o que nos deve levar à ambição dessa obra, a essa reviravolta ontológica, cujas bases se encontrariam numa mais primitiva instituição da forma” (LACAN, 1996, p. 73). No nível da consciência, a percepção de ver-se olhado e ver-se como alguém que, de fato, também olha, é sempre atravessada pela percepção de que algo lhe foi escondido, escapou-lhe da compreensão sensível e retornou, muitas vezes, como percepção parcial.

[...] o que isola essa apreensão do pensamento por si mesmo é uma espécie de dúvida, que chamamos de dúvida metódica, que recai sobre tudo aquilo que poderia dar apoio ao pensamento na representação. Como pode ser então que o *vejo-me ver-me* continue como seu invólucro e seu fundo e, mais talvez do que suponhamos, fim de sua certeza? Pois *esquento-me para me esquentar*, aí está uma referência ao corpo como corpo, sou tomado por essa sensação de calor que, de um ponto qualquer em mim, se difunde e me localiza como corpo. Ao passo que em *vejo-me ver-me*, não é de modo algum sensível que eu seja, de modo análogo, tomado pela visão. Mais ainda, os fenomenólogos puderam articular com precisão, e da maneira mais confundidora, que é inteiramente claro que *vejo fora*, que a percepção não está em mim, que ela está sobre os objetos que apreende. E, no entanto, percebo o mundo numa percepção que parece depender da imanência do *vejo-me ver-me*. O privilégio do sujeito parece estabelecer-se aqui por essa relação reflexiva bipolar que faz com que, uma vez que percebo, minhas representações me pertencem (LACAN, 1996, p. 80-81).

Para Lacan (1996) – que classifica o mundo como *onivoyeur*¹¹, mas não exibicionista – somos seres olhados no espetáculo do mundo, mas o mundo mesmo não provoca o nosso olhar senão a partir do sentimento de estranheza de se sentir olhado. É isso que Lacan enfatiza na obra de Merleau-Ponty (1999), quando cita o sonho de Chuang-Tsé no qual este é uma borboleta.

¹¹ Talvez venha da junção de *omni voyeur* – o que provoca o desejo do indivíduo a partir da constatação de sua existência enquanto inserido nele (mundo).

Quando Chuang Tsé está acordado, ele pode se perguntar se não é a borboleta que está sonhando que é Chuang-Tsé [...] quando ele é a borboleta, não lhe vem a ideia de se perguntar se, quando ele é Chuang-Tsé acordado, ele não é a borboleta que ele está sonhando ser. É que sonhando que é uma borboleta, ele terá sem dúvida que testemunhar mais tarde que ele se representava como borboleta, mas isso não quer dizer que ele está capturado pela borboleta – ele é borboleta capturada, mas captura de nada, pois, no sonho ele não é borboleta para ninguém. É quando está acordado que ele é Chuang-Tsé para os outros, e que está preso na rede deles, de pegar borboletas (LACAN, 1996, p. 77).

Chung Tsé só pode se perceber representado como borboleta no sonho a partir da constatação de que ele está acordado e em estado de vigília, sujeito à rede de significantes (“a rede deles de pegar borboletas”). No sonho, não há necessidade de referenciar nada, pois ali o que o está em jogo é o mundo interno do sujeito.

2.3 Guimarães Rosa: do sertão ao mundo

Migliorança (2021) descreve Guimarães Rosa como um médico nascido na pequena cidade de Cordisburgo, em Minas Gerais, escritor, diplomata e poliglota, grande renovador da prosa ficcional da primeira metade do século XX.

[...] falava português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; lia sueco, holandês, latim e grego; entendia alguns dialetos alemães; estudou a gramática do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês (MIGLIORANÇA, 2021, p. 14).

Em suas andanças pelo interior de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Bahia, Guimarães Rosa se interessou pelo linguajar do povo interiorano – “jaguços, vaqueiros, fazendeiros, pactários de Deus e do Diabo, meninos pobres, mulheres belas”, conforme o próprio autor os definia – marcado pelas expressões e maneirismos regionais, fato este que veio a caracterizar toda a sua obra. Para Migliorança (2021), o autor combinava o popular arcaico, expressões populares, o erudito e termos estrangeiros, superando o regionalismo, transformando a semântica e subvertendo a sintaxe, envolvendo sua tessitura em um processo melopaico, de tal maneira que quase a transformava num novo idioma – dual – como haveria de ser toda a sua obra, em um pêndulo entre o falar do sertão e o falar do mundo.

Para que se possa definir a visão de mundo que Guimarães Rosa expressa em suas obras, é necessário ter em mente que ele o faz de uma forma muito peculiar a

partir de uma grafia e de uma linguagem que transcendem a gramática pura e simples, a começar pelos neologismos e expressões únicas, transcritas tal e qual utilizadas nos sertões percorridos por Guimarães Rosa, em suas andanças pelo norte de Minas Gerais e o nordeste brasileiro, o que, muitas vezes, contribui para que fosse considerado ininteligível e hermético para o leitor iniciante, segundo Miglioranza (2021).

Toma-se como ponto de partida, aqui, o conto “Famigerado”, de *Primeiras Estórias*; destaca-se, porém, que não se teve a intenção de inverter a ordem cronológica da obra do autor, uma vez que uma de suas obras mais famosas, *Grande Sertão: Veredas* (1956), é anterior à publicação do livro de contos em questão, que só foi editado seis anos após. Ao fazê-lo, teve-se a intenção mesma de estabelecer uma analogia entre o personagem do conto, Damázio, e o próprio leitor, a quem o significado das palavras muitas vezes escapa. Quer por ignorância, quer por falta de interesse ou por mera presunção, fato é que o tema do conto ilustra a perplexidade que, não raramente, toma conta do leitor ao se deparar com certas expressões utilizadas por Guimarães Rosa e que não encontram respaldo na gramática, senão numa construção própria baseada no uso semântico de algumas expressões ou palavras. Isso acontece, não raro, devido ao fato de Rosa tomar as palavras ao pé da letra, utilizando não apenas expressões regionais, mas também neologismos formados a partir da aproximação dos sons e letras

“Famigerado”, conto curto (e denso), trata a questão do significante e do significado de uma determinada palavra. Em meio à morfologia lexical utilizada por Guimarães Rosa, que lança mão de palavras como “verivérbio”¹² ou “cabismeditado”¹³, o adjetivo “famigerado” aparece no texto quase como um refrigério. Entretanto, não é assim para os personagens. O conto é narrado em primeira pessoa e refere-se a um diálogo travado entre o narrador e um jagunço, Damázio, que o procura, acompanhado por outros três companheiros, para uma consulta especial: quer saber o significado de uma palavra que lhe foi atribuída por um certo funcionário do governo, recém-chegado àquelas bandas, a Serra do São ão. O narrador, de quem é possível apreender logo no começo que se trata de um médico, demonstra

¹² Neologismo criado por Rosa cujo significado provavelmente quer dizer "sentido exato da palavra"

¹³ Neologismo formado pela junção das palavras cabisbaixo e meditação; uma reflexão de cabeça baixa, introspectivamente.

inquietação e receio com uma visita perigosa que está claramente desassossegada a ponto de se negar a tirar o chapéu e recusar o convite para entrar. Embora o conto tangencie o cômico, há uma atmosfera de óbvia tensão que o narrador não visa esconder do leitor. Logo que Damázio deixa claro o motivo de sua visita e questiona o narrador acerca do significado da palavra “famigerado”, o doutor percebe que está diante de uma questão complexa ante o caráter pejorativo da palavra, o que faz com que ele, mesmo fiel à semântica, tome a decisão de minimizar o seu sentido, invertendo-o e transformando o que poderia se tornar uma reação negativa voltada para si mesmo, em algo positivo. A forma como Guimarães Rosa descreve o jagunço contrasta claramente com o sentido positivo dado a ele pelo narrador:

— “Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da Serra...”
 Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara — evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal¹⁴, de mim a palmo! (ROSA, 2008, p. 33).

É importante ressaltar, também, para não perder o foco – qual seja, o olhar – que Damázio é instigado pela visão do Outro, isto é, o funcionário público. Ainda que a palavra seja um signo desconhecido ao jagunço, é a visão do homem da cidade, substanciada em “famigerado”, que traça todo o percurso narrativo do conto. Conhecer o significado de “famigerado” faria com que Damázio – em papel de concatenador do termo – soubesse como é olhado pelo Outro, corroborando as hipóteses de Lacan. Nesse fluxo, em contrapartida, notamos o médico que, acuado, teme revelar o sentido do termo já explicitado, pois uma mera definição poderia sugerir o olhar do narrador a Damázio e, caso contrariado, o jagunço poderia evitar “de evitar o de evitar”.

A ignorância demonstrada pelo jagunço acerca do significado da palavra e principalmente de seus significantes não difere, como já foi mencionado anteriormente, de nossa própria perplexidade quando nos deparamos, pela primeira vez, com os neologismos usados pelo autor. De fato, os neologismos e expressões regionais utilizados por Guimarães Rosa, marcos característicos de suas obras, são responsáveis, em parte, pelas elaborações metafóricas decorrentes. Para Rodrigues

¹⁴ ante + nasal, ou seja, diante do próprio nariz.

e Rodrigues (2011), a metáfora rosiana surge “na reiteração de imagens, embaladas por onomatopeias, crispadas por neologismos, amplificadas por subversiva sintaxe, em jogo lúdico que exprime o *ethos* poético e a ética do autor.” Ou, conforme definido em outra parte, “[...] em Rosa o jogo metafórico é amplamente sinestésico, nasce concomitante a neologismos lexicais” (RODRIGUES; RODRIGUES, 2011, p. 253-354).

Os autores definem os olhares de Guimarães Rosa como um universo literário construído a partir de uma renovação lexical que utiliza sintaxe própria, causa do estranhamento daquele a quem se destina. As palavras sofrem um deslocamento, saindo daqui e reaparecendo ali, carregando em si o cerne do sentido original que é transposto de um lugar para outro, criando novos sentidos e novas interpretações que podem ou não guardar o sentido inicial, estabelecendo uma conexão de pensamentos entre uma coisa e outra, ou simplesmente convidando o leitor a se deliciar na sinestesia e em outras figuras de estilo, mesclando imagens visuais e auditivas, tal como na visão descrita por ele das formações rochosas – estalagmites e estalactites – em uma gruta, no início de “O Recado do Morro”:

Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e letras, e sus se foram. Pelas abas das serras, quantidades de cavernas — do teto de umas poreja, solta do tempo, a aguinha estilando salôbra, minando sem-fim num gotêjo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por toda a vida, que nem renda de torrôezinhos de amêndoa ou fios de estadal, de cera-benta, cera santa, e grossas lágrimas de espermacete; enquanto do chão sobem outras, como crescidos dentes, como que aquelas sejam goelas da terra, com boca para morder. Criptas onde o ar tem corpo de idade e a água forma pele muito fria, e a escuridão se pega como uma coisa. Ou lapinhas cheias de morcegos, que juntos chamam, guincham, porfiam (ROSA, 2007a, p. 7).

Sendo o último livro publicado em vida pelo autor, *Tutaméia*¹⁵ (1967) é uma obra de contos breves em que Rosa parece querer indicar que é justamente nos detalhes, na pequenez, essa “ninharia”, “quase nada” que pode residir o sentido maior das coisas. No conto “Tresaventura”¹⁶ (1967), Guimarães Rosa consegue transformar reminiscências da infância, reais ou ficcionais, numa sucessão de “inhas” e “inhos”,

¹⁵ Tuta e meia, algo como “coisa sem importância”, um neologismo.

¹⁶ Segundo Paro (2008), a palavra seria um neologismo criado para expressar uma narrativa que cuida de lembranças, reais ou imaginárias, um devaneio poético que remete a uma interpretação do um mundo infantil, mágico, mundo ideal pensado.

culminando em uma experiência de recriação do mundo e colocando “a chave de ouro” – Do segredo da vida? Do mundo? Da existência? Das portas do destino? – nas mãos de uma menininha. O mundo é recriado na experiência do “passarinho que vem, que vem, para se pousar no ninho, parece que abrevia até o tamanho das asas” (ROSA, 2007b, p. 169). Talvez, sendo este o seu último livro publicado em vida, quisesse o autor demarcar – num retorno ao Genesis e ao Jardim do Éden – uma metáfora da criação do mundo na simplicidade do passeio de uma criancinha em meio ao arrozal.

Dja tornou sobre si, de trabuz¹⁷, por pau ou pedra, cuspiu na cobra. Atirou-lhe uma pedrada paleolítica, veloz como o amor. Aquilo desconcebeu-se. O círculo abrupto, o deslance: a cobra largara o sapo, e fugia-se assaz, às moitas folhucas, lefe-lefe-lhepte, como mais as boas cobras fazem. De outro lado, o sapo, na relvagem, a rojo se safando, só até com pouquinho pontinho de sangue, sobrevivo. O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também — por força, hão-de! O sapo rezara (ROSA, 2007b, p. 169).

Bueno (2013), em seu estudo sobre a obra, descreve-a como marcada por um “ritmo truncado, duro, pedregoso”, tal como “a marcha morosa e turbulenta das boiadas: a escrita como um todo, caminha feito boi”. Há momentos em que se pode quase antever o tropeço, como nas circunstâncias de adultério em “Desenredo” e em “Antiperipléia”¹⁸, no qual o guia do cego é um bêbado. A autora ainda destaca que Guimarães Rosa sempre teve a intenção de promover uma mesclagem de significantes e significados, lançando mão de recursos como ritmo, sintaxe, figuras de estilo etc., nesse intento. O resultado é uma profusão de metáforas que podem ser identificadas em cada retratação da realidade:

[...] se comparo com *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, este parece tomar para si, apesar de sua agrestidão, de suas asperezas e quebraduras, um estilo mais caudaloso, é evidente, e também mais fluente e natural, enquanto *Tutaméia*, livro que não deixa de ser marcado pela umidade, incorpora mais da aridez e da secura. Quem quer que se aventure a lê-lo em voz alta sente o desconforto dessa linguagem indúctil, estranhamente descompassada e estilhaçada ao ponto mais extremo dentre as obras publicadas em vida por Guimarães Rosa. Cabe ao leitor de *Tutaméia*

¹⁷ “na confusão, na desordem”, neologismo deriv, trunc. de trabuzana (ROCHA, 2021).

¹⁸ Sendo o périplo – do grego (períplous), ‘navegação à volta de um continente’ – entendido em literatura como a grande viagem de aventuras empreendida pelo herói da narrativa épica, pode-se, de antemão, deduzir que “Antiperipléia” vá tratar, assim, de um antipériplo. “anti”, há o sufixo “éia”, que evoca a sonoridade das palavras epopeia e odisseia, o que, de alguma forma, nos permite compreendê-la como um termo que denota ‘uma narrativa’. Neste caso a narrativa de um antipériplo (GIOVANNETTI, 2004).

¹⁹ Provavelmente uma corruptela baseada na pronúncia da palavra “senhor”.

adivinhar e completar muitas coisas e, dentre elas, certamente o ritmo que lê o livro: solfejo excêntrico, sublime tartamudez (BUENO, 2013, p. 60).

Em “Antiperipléia”, a cegueira de seô¹⁹ Tomé é utilizada como uma metáfora da armadilha do olhar do Outro. De fato, este Outro, representado no conto pelo guia e narrador, é um bêbado no qual Tomé nunca deveria ter confiado ou pelo qual ele não deveria ter-se deixado conduzir, já que o guia não apenas o engana a respeito da beleza de certa mulher, como o deixa cair no precipício, o que resulta em sua morte. Curiosamente, as circunstâncias giram em torno da sexualidade, o que remete ainda mais à análise psicológica do conto em si. “Entrevendo que ela era real de má-figura, ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho? O pior cego é o que quer ver... Deu a ossada” (ROSA, 2007b, p. 34) Conflito entre o real e o imaginário psicanalítico? Obviamente, no conto, o narrador tenta se desvencilhar da culpa que sente e que lhe é atribuída pelo povo.

A mulher diz que me acusa do crime, sem avermelhaçã²⁰, se com ela eu não for ousado... O marido, terrível, supliquento, diz que eu é que fui o barregão... Terríveis, os outros, me ameaçam, às injúrias... O senhor não diz nada. Tenho e não tenho cão, sabe? Me prendam! Me larguem! A mulher esteja quase grávida. Me chamo Prudencinhano. Agora o cego não enxerga mais... A culpa cai sempre é no guiador? (ROSA, 2007b, p. 34).

É interessante traçar uma analogia entre o conto em questão e o filme *Perfume de Mulher* – que rendeu a Al Pacino o Oscar de melhor ator em 1993 – observando que, embora abordem a mesma temática da relação entre desejo e morte, cegueira e visão, o cego e seu guia, tratam a questão de forma diferente. A aura feminina, na visão do narrador, não se apresenta como um perfume embriagador, mas como um caráter composto por “caroços e cascas”. Embora em ambos os casos, no conto e no filme, o cego seja alguém movido pela sedução feminina, no primeiro, a sedução só pode acontecer às escuras, “Cego corre perigo maior é em noites de luares...”, nas quais a fantasia pode suplantar a realidade, permitindo uma alienação que, apesar de poder resultar em sua morte como sujeito, permite algum prazer. No filme, o relacionamento estabelecido entre o personagem cego e o seu desejo é atravessado pelo olfato, através do qual ele capta a essência das personalidades femininas

²⁰ Sem demonstrar vergonha, o que resultaria num rubor da face.

baseadas nas fragrâncias que elas exalam. Tanto no filme quanto no conto o relacionamento é marcado pelo imaginário, ainda que na obra cinematográfica o papel de outro sentido físico funcione como uma forma de se obter uma “visão” particular do objeto do desejo.

E, finalmente, como não poderia deixar de ser, *Grande Sertão: Veredas*, obra mais conhecida do autor, que reflete, sem sombra de dúvida, o mundo sob a ótica de Guimarães Rosa, olhar este que Oliveira (2008) chama de “olho armado”, pré-concebido, numa referência às armadilhas do olhar que, por vezes, engana. Em *Grande Sertão: Veredas*, o personagem Riobaldo é alguém que não consegue enxergar além do conceito preestabelecido; não consegue ver por detrás da vestimenta o que se lhe apresenta declaradamente como amor a Diadorim. Só diante da morte dela, diante de seu corpo desnudado que viria a revelar a ele toda a verdade do que poderia ter sido e não o foi, Riobaldo pode, enfim, declarar o amor que tentou sufocar. A culpa surge, segundo a autora, porque:

Riobaldo se culpa por não ter tido ouvidos para escutar os sussurros do não-dito, não soube ver o corpo, dissimulado pelas máscaras que vestiam a verdade, guardada secretamente nas fissuras do texto-mulher, disfarçado pela vestimenta enganadora, pelas roupagens do sertão. Mesmo quando sondava o outro, quando sentia pelo toque a maciez da pele, cegado pelo preconceito, pela vestimenta, ele não foi capaz de ver, de decifrar no traçado do tecido a verdade reveladora. O segredo já não pode, então, ser compartilhado. Está condenado ao silêncio, aprisionado nas malhas do discurso. Eros é sufocado por Tanatos (OLIVEIRA, 2008, p. 7).

Alguns aspectos levantados por Paula (2008) sobre o personagem Riobaldo e que se apresentam como fundamentais na compreensão das metáforas criadas por Guimarães Rosa, em seu romance, dizem respeito à questão dos paradoxos e dos opostos entre Deus e Diabo, bem e mal, vida e morte. Paula (2008) desenvolve uma análise baseada no olhar e no redemoinho, mencionado pelo protagonista como ligado à figura do diabo, que “ressurge diversas vezes ao longo da história”. O autor mineiro trabalha os significados das palavras “rede” e “moinho”, correlacionando-as com o movimento do pêndulo e da espiral: “se rede implica as ideias de unidade, tessitura, reunião, síntese, ação simbólica (convergência de sentidos), moinho, ao contrário, sugere pó, dispersão, desagregação, diálise, ação diabólica” (PAULA, 2008, p. 4). Esta análise feita pelo autor interessa particularmente por remeter à concepção freudiana de Libido e Tanatos; Pulsão de Vida e Pulsão de Morte, metáfora do equilíbrio psíquico e da vida, em que a libido é relacionada à força instintiva criadora,

agregadora e que visa estabelecer “pontes”, enquanto a pulsão de morte, Tanatos, opera no sentido contrário, visando a desagregação, a desunião, a destruição e o desatar dos laços.

Nós, por outro lado, lidando não com a substância viva, mas com as forças que nela operam, fomos levados a distinguir duas espécies de instintos: aqueles que procuram conduzir o que é vivo à morte, e os outros, os instintos sexuais, que estão perpetuamente tentando e conseguindo uma renovação da vida, o que soa como um corolário dinâmico à teoria morfológica de Weismann (FREUD, 1980a, p. 65).

Assim, o instinto de morte freudiano é descrito na forma da figura central da espiral simbólica, a saber, o diabo, o “olho do redemoinho”, esse “olho” que figura como força da natureza e que dispersa e desata os fios, conforme Riobaldo o descreve:

Eu muxoxava. Espremia, p'r'ali, amassava. Mas, Ele — o Dado, o Danado — sim! para se entestar comigo — eu mais forte do que o Ele; do que o pavor d'Ele — e lambar o chão e aceitar minhas ordens. Somei sensatez. Cobra antes de picar tem ódio algum? Não sobra momento. Cobra desfecha desferido, dá bote, se deu. A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito Ele. Nós dois, e tornopio do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos! ...o Diabo, na rua, no meio do redemoinho... Ah, ri; ele não. Ah — eu, eu, eu! Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo! A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu! fôlego de fôlego de fôlego — da mais-força, de maior-coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. Como era que isso se passou? Naquela estação, eu nem sabia maiores havenças; eu, assim, eu espantava qualquer pássaro (ROSA, 2019a, p. 290).

Entretanto, ao mesmo tempo em que Riobaldo traduz, sem mesmo o saber, em linguajar sertanejo, a teoria das pulsões freudiana, deixa claro logo no início do livro que não acredita na existência do diabo. Ao afirmar que a vida dura do sertão não deixa espaço nem tempo para a filosofia, está, de certa forma, corroborando com a visão de Mestre Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, para quem “pensar era estar doente dos olhos”. Tem-se, então, que o diabo do qual se trata já se configura logo no início como uma metáfora:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquéim! quem mói no aspro, não fantasêia²¹. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê! existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso... Explico ao senhor! o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! — é o que digo. [...] . Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até! nas crianças — eu digo. Pois não é ditado! menino — trem do diabo? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemunho (ROSA, 2007b, p. 11).

Araújo (2012), por sua vez, vê a questão a partir da metáfora do pacto com o diabo, diabo encarnado no próprio Riobaldo. O “redemoinho no meio da rua” torna-se, em sua leitura, uma projeção do descompasso vivenciado dentro dele, onde ocorre a disputa entre o bem e o mal ou, numa leitura menos maniqueísta, a conjugação desses dois estados; ou entre o que Riobaldo vivencia como criação de Deus e “o negro destino que havia sido traçado para o jagunço e seu grande amor”. Nesta batalha simbólica, o preço cobrado é a perda de sua alma – Diadorim.

Na narrativa de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, essa luta entre o positivo e o negativo, ou o bem e o mal, é representada em episódios que exemplificam a regra de que viver nesse mundo de adversidades e feracidade bizarras é muito perigoso. Com isso, as metáforas elementares casadas ou transformadas gerando, em todo caso, mudanças significativas nos rumos desse jogo, ocupam-se em ilustrar a conspiração cósmica que há em torno dos episódios narrados por Riobaldo que mais representam o fato de que viver é muito perigoso (ARAÚJO, 2012, p. 189).

A visão de mundo apresentada por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* é marcada pela dureza do universo masculino tal como os sertanejos daquelas regiões vivenciavam a questão da existência, da sexualidade e da morte, por vezes matizadas pela violência das relações desiguais em que o mais forte sobrepuja o mais fraco, tal como na circunstância de estupro que Riobaldo relata. Tudo se resume numa luta entre o que é ser bom e o que é ser mau (ou na aceitação de sê-los ambos) em meio à ignorância, ao medo e ao desconhecido.

²¹ Algo como “quem trabalha duro não tem tempo para ficar filosofando sobre a existência”

2.4 Olhares de e sobre Clarice Lispector

Clarice Lispector sempre foi uma escritora cuja vida pessoal foi amplamente especulada por leitores diversos, principalmente jornalistas interessados em correlacionar a sua obra com a sua vida. Entretanto, Lispector jamais se deixou capturar por estas armadilhas da imprensa, respondendo sempre a partir do lugar da escritora quando era instigada a falar sobre a sua obra. Moser (2017) cita uma passagem na qual uma repórter argentina – María Esther Gilio – tenta, sem muito sucesso, entrevistá-la e arrancá-la de suas reminiscências:

Mas ela não disse nada. Nem sei se ela olhou para mim. Levantou-se e disse: “Talvez eu vá a Buenos Aires neste inverno. Não se esqueça de levar o livro que eu lhe dei. Ali você encontrará material para o seu artigo.” [Ela era] muito alta, de cabelo e pele castanha, [e] eu me lembro dela vestindo um longo vestido de seda marrom. Mas posso estar enganada. Quando saíamos, parei diante de um retrato a óleo do seu rosto. “De Chirico”, disse ela antes que eu pudesse perguntar. E em seguida, no elevador: “Desculpe, não gosto de conversar” (MOSER, 2017, p. 15).

É que Clarice Lispector queria muito ser respeitada e vista como uma pessoa real e não um mito, muito embora alguns autores tenham insistido - e foram criticados por isso - em confundir autora e personagens. Sobretudo, Clarice queria ser vista como brasileira, ainda que, paradoxalmente, passasse sempre a impressão de ser “a estrangeira”. Essa impressão, capturada pelas retinas do Outro, dizia respeito mais à estranheza que costumava evocar do que propriamente relacionada ao seu local de nascimento. Gotlib (1995), principal biógrafa de Clarice Lispector, faz referência ao seu “ar indecifrável” que contribuía para que ela fosse vista como estrangeira aonde quer que fosse. “Clarice era estrangeira na Terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noite numa cidade desconhecida onde há greve geral de transportes” (GOTLIB, 1995, p. 485).

Consta em sua biografia que, ao visitar o Egito, “encarou desafiadoramente ninguém menos que a própria Esfinge” – sobre a qual escreveu depois: “Não a decifrei. Mas ela também não me decifrou” (MOSER, 2017, p. 14). Em suas obras – nas quais aborda aspectos da intimidade do ser humano em suas vivências idiossincráticas e conflitivas – é possível destacar os diversos olhares que a autora capturou durante a própria existência, olhares estes que ela traduz em suas obras, mesclando reflexões de seus personagens em circunstâncias de introspecção bastante peculiares.

Os olhares voltados para e sobre Clarice sempre buscaram capturá-la dentro de um universo de significados que, em sua última instância, nada mais representavam que a própria dimensão do olhar de quem tinha a pretensão de desnudá-la. E Clarice bem o sabia. O Enigma da Esfinge também representa o desafio que ela lança às pessoas que ousam, tal qual Guildenstern – personagem que tenta perscrutar Hamlet para descobrir se de fato ele está louco – fazer dela objeto ou instrumento de suas próprias intenções:

Pois vede então, que coisa mais sem importância fazeis de mim! A mim quereis tocar. As minhas notas pareceis que conheceis. Quereis arrancar o cerne do meu mistério, fazer-me soar de minha nota mais grave até o topo de minha escala. E há bastante som e excelente música neste pequeno instrumento. E não podeis fazê-lo tocar. Por Deus! Acaso pensaste que sou mais fácil de tocar que esta flauta? Chamai-me do instrumento que vos aprouver... Embora possais dedilhar-me, não me podereis tocar! (SHAKESPEARE, 1999).

Clarice, pessoa real, foi acusada de alienada, louca, enigmática, estranha; especulou-se se o seu nome não seria um pseudônimo ou se a sua situação financeira após a separação não seria a responsável pela falta de modernização de seu guarda-roupa. Multiplicaram-se as reportagens a respeito de sua vida pessoal e aspectos do seu cotidiano. Em 1967, um incêndio em sua residência devido a um cigarro esquecido aceso fez com que as pessoas questionassem a sua saúde mental. A forma como ela é descrita como pessoa se confunde, muitas vezes, com a forma paradoxal de alguns autores de retratar sua obra, caracterizada pelo estilo intimista, pela perscrutação psicológica de seus personagens e pela epifania. Embora tenha admitido que buscava “confessar-se publicamente e não com um padre”, a verdade é que se o fazia, utilizando seus personagens neste intento, fez como qualquer outro autor o faria, embora os olhares de alguns estudiosos de sua obra tenham constantemente esbarrado na armadilha de confundir autora e narrador. Assim, a “estranheza” apontada por autores tais como Moser (2017) contrasta com as circunstâncias absolutamente comuns retratadas em suas obras, demonstrando o despropósito de se confundir realidade subjetiva e realidade objetiva.

Por ter descrito tanto de sua experiência íntima, ela podia ser convincentemente tudo para todo mundo, venerada por aqueles que encontravam em seu gênio expressivo um espelho da própria alma. Como ela disse, “eu sou vós mesmos” (MOSER, 2017, p. 18).

Diferentemente do olhar que lhe era lançado de fora para dentro, desse olhar que tencionava capturá-la na “rede de significantes do Outro” - utilizando uma terminologia lacaniana -, Clarice Lispector também deixava escapar o seu olhar sobre o mundo, suas próprias concepções, definições e ressignificações. O seu olhar cria metáforas que vão descortinando os mistérios de seus personagens. Assim o leitor, a cada olhar, vai descobrindo aspectos ainda não vislumbrados na “cena” descortinada, tal como o olhar de Cordélia no conto “Feliz aniversário”, de *Laços de Família*, que se transmuta num simples relance, que se desfaz rapidamente, e remete a outras interpretações:

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra. Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena. Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta. Porém nenhuma vez mais repetiu. Porque a verdade era um relance. [...] Mais uma vez Cordélia quis olhar. Mas a esse novo olhar – a aniversariante era uma velha à cabeceira da mesa (LISPECTOR, 2020a, p. 32).

Em seus estudos com um grupo de adolescentes acerca da construção metafórica no conto “Uma galinha”, do livro *Laços de família* (1960), Lima (2011) constata a perspectiva lacaniana de deslocamento dos sentidos na cadeia dos significantes. De fato, a palavra “galinha” ganha contornos diversos, podendo representar para alguns “uma pessoa correndo atrás dos seus sonhos”; para outros, a palavra galinha ganha a representação de “uma mulher, mãe, que tem as suas inseguranças, responsabilidades, e... só”. Para o autor, essas metáforas evocam um conflito cognitivo “na medida em que houve uma reorganização de sentido da palavra galinha para os entrevistados”, evocando uma ressignificação do significante anterior. Assim, a palavra “galinha” passa de uma simples representação metafórica de ser humano correndo para uma série de ideias que ocorrem à mente a partir desta significação.

Leonardi (2020) destaca a temática da velhice feminina representada em quatro contos de Clarice: “Feliz aniversário” e “Os laços de família” (1960), “O grande passeio” (1971) e “A partida do trem” (1974). As singularidades reiteradas em todos

eles: a objetificação da idosa, as referências à morte, o tom melancólico e o silêncio expressivo estabelecem uma crítica ao lugar relegado à mulher diante do seu inevitável envelhecimento – metáfora do esvaziamento e da perda em todos os seus sentidos e aspectos biopsicossociais. A idosa, na obra de Clarice, é aquela que perdeu o lugar no discurso e praticamente só se manifesta mediante o olhar, quase sempre de reprovação. A epifania frequentemente é revelada no olhar de uma mulher jovem direcionada à idosa. A sucessão de perdas acompanha a figura da idosa, normalmente uma mãe envelhecida que, ao perder a sua função de maternidade, também perde o seu lugar no discurso e na cadeia produtiva, tornando-se cada vez mais amargurada como forma de expressividade de sua condição de excluída.

[...] enquanto a morte não chega, é a solidão que reverbera esse processo; não a solidão de não ter a presença do outro, mas o fato de não estar em relação, de não estar presente nos diálogos e nas tomadas de decisão, num movimento que conduz à coisificação da idosa, tão presente em todas as narrativas analisadas (LEONARDI, 2020, p. 82).

A figura da idosa na obra de Clarice é, segundo Leonardi (2020), a metáfora do ápice da dominação do ser humano sobre o outro; do coroamento das circunstâncias diversas que silenciam o desejo – capitalismo, machismo, moralismo – e, conseqüentemente, levam à morte – representada pela “partida do trem”.

Já Álvarez (2006) privilegia o olhar nos contos da obra *Laços de família*, olhar este que tem uma dupla direção: o olhar de dentro para fora e olhar de fora para o interior da personagem, à semelhança de um espelhamento. Para a autora, o olhar é metáfora da ponte que liga as circunstâncias corriqueiras e superficiais à verdadeira história que Clarice pretende contar e que expressa, na maior parte dos casos, os conflitos psíquicos e existenciais das personagens; ele é um recurso palmilhado pela linguagem que visa representar uma “janela da alma”, através da qual escoam aspectos da vivência psicológica. A singularidade que é reiterada é a do espelho e do espelhamento, essa dupla objetivação da pessoa que olha e é olhada; daquele que se captura no olhar do outro, ainda que esse outro seja um cego, como no conto “Amor” (1960). Ver-se através do olhar do outro é revelador e, conforme marcou Lacan, estabelece uma ruptura entre o que é olho e olhar; entre aquilo que favorece o reflexo ou reflexão – da luz ou da razão – e a forma como a imagem retorna para o emissor. Assim, “somos levados pelo narrador a “ver” as coisas através desse olhar,

ficando presos a ele sem praticamente nenhuma liberdade de discernimento, à medida que somos tomados pelo conto, também somos atingidos por esse reflexo revelador” (ÁLVAREZ, 2006, p. 5).

Araújo (2012) estendeu a questão das metáforas para além do olhar no conto “Amor”, depositando-as também nos bichos, no jardim botânico, nas plantas, árvores, nos ovos quebrados com suas gemas escorridas, enfim, em tudo o que o olhar da protagonista Ana consegue alcançar. A pluralidade metafórica é representada nos bichos que, segundo o autor, formam um perfil de valores e circunstâncias diversas, bem como aspectos psicológicos, tais como receios, construção/desconstrução, força/fragilidade etc. Além disso, as metáforas também são reconhecíveis nos outros elementos que constituem o Jardim Botânico, apontados também por Pozenato (2010), com seus troncos, árvores e plantas, remetendo à serenidade do Éden, em certos momentos. Porém essa suposta serenidade do mundo interno de Ana é abalada pela sutileza de movimentos – dos animais, do balanço do bonde, do mascar do chicle – denunciando que, de fato, a sua visão não é, necessariamente, ampla; não é, necessariamente, clara; tampouco reflete as certezas e o controle sobre suas escolhas. Tomar consciência da fragilidade de tudo que sustenta o seu mundo, assim como do sentimento da falta primordial que permeia a beira do abismo psicológico que a ameaça, ainda que seja uma beira repleta de coisas, faz com que a vertigem lhe provoque fascínio e nojo, prazer e náusea.

Ana colhera bons frutos, mas deixava de colher alguns que (apodreceram) e agora lhe faziam falta. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega - era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante - os troncos eram o esteio do lar, os parasitas folhudos seus “dependentes” - o abraço era macio, aconchegante, caloroso, prazeroso, mas ele também era colado, pegajoso, viçoso - a mulher tinha nojo e era fascinante, como ao ato sexual que garante a continuidade da vida e arrebatava o espírito (LISPECTOR, 2020b, p. 36).

Em sua última obra, *A Hora da Estrela* (1977), até o nome das personagens é rico em simbologias, conforme nos aponta Dutra (2007) e Souza (2014): Macabéa, o nome da protagonista, vem de *Macabeus*, antigo povo de origem hebraica, oprimido pelos gregos. Seu namorado, o personagem Olímpico de Jesus, como o próprio nome indica de forma metafórica, é a ambição encarnada; aquele que deseja atingir o Monte Olimpo, a morada dos deuses gregos, já que seu nome deixa claro que ele é um zéninguém, a quem foi negado inclusive um sobrenome paterno, uma vez que Clarice

se utiliza do fato de que “de Jesus” era um recurso utilizado no registro de nascimento para, no plano da narrativa, sugerir que o pai do personagem era desconhecido. Olímpico troca a namorada Macabéa por sua colega de trabalho, Glória. Esta é a representação mais próxima do ideal que Macabéa sonha ser: Marilyn Monroe, a estrela mais brilhante e inatingível. Glória, sua colega de trabalho, é carioca da gema – não nordestina como Olímpico e Macabéa – e oxigenada como Marilyn.

Outro símbolo observável como quase sempre presente na obra de Clarice – e que não poderia deixar de figurar em sua última obra – é o espelho. Em vários momentos, Clarice lança mão do espelho para representar este universo de símbolos tais como os olhares voltados para dentro e para fora, olhares que ultrapassam a simples visão retratada. Em *A Hora da Estrela*, o espelho no qual Macabéa se mira no banheiro é embaçado, escurecido e sujo, impedindo uma retratação real, marca de sua dificuldade de se enxergar verdadeiramente, mas também uma representação interna de como ela mesma se percebe no mundo, de como ela mesma se enxerga quando comparada à estrela do cinema norte-americano.

Uma das metáforas mais significativas mencionada por Dutra (2007) em *A Hora da Estrela* diz respeito à transformação das pessoas em objetos de consumo (como tem-se no caso de Marilyn Monroe, na obra) passíveis de serem descartadas. Tal como a própria Clarice Lispector, em sua essência nordestina, sua crítica denuncia a alienação no Outro, em que a própria cultura é desmerecida e não tem lugar na Grande Cidade desde a dominação do Império Romano sobre os outros povos na Antiguidade até o domínio imperialista norte-americano, nos dias atuais. Macabéa é um “parafuso dispensável” na engrenagem da sociedade. Adorno (1978), ao denunciar a Indústria Cultural, e Bauman (2007), em sua crítica à liquidez da vida na modernidade, já indicaram de forma brilhante o que Clarice Lispector denuncia de forma narrativamente dramática: o esvaziamento de todos os valores culturais e o abandono emocional do indivíduo subjugado, oprimido e inserido numa cultura na qual não lhe resta lugar senão o de “estrangeiro” de si mesmo.

Andrzej Szahaj, um analista bastante perspicaz da profunda desigualdade de oportunidades que caracteriza o jogo das identidades contemporâneas, chega a ponto de sugerir que a decisão de abandonar a comunidade de pertença é, em casos bastante numerosos, inimaginável. Ele prossegue lembrando seus incrédulos leitores ocidentais de que no passado remoto da Europa, como por exemplo na Grécia antiga, ser exilado da polis era visto como a punição maior, de fato como a pena capital. Pelo menos os antigos tinham sangue-frio e preferiam a conversa franca. Mas os milhões de sans-

papier, expatriados, refugiados, exilados, em busca de asilo ou de pão e água dos nossos dias, dois milênios depois, teriam pouca dificuldade em se reconhecer nessa história (BAUMAN, 2007, p. 13).

Dutra (2007) também aponta um elemento metafórico – velado e que pode passar despercebido aos leitores - que une todos as personagens da trama, incluindo o narrador: a religião. O autor ainda aponta que não é por mero acaso que as três religiões de raiz abraâmica – judaísmo, cristianismo e islamismo – “sejam conhecidas como as religiões do livro”. Inclusive, o papel da metáfora e da semiótica nas religiões empresta ainda mais os recursos da colocação de uma coisa em lugar de outra, fazendo com que, na maior parte das vezes, o sentido permaneça oculto ou nada seja exatamente aquilo que se quer dizer. “Ela é santa?”, questiona o narrador a respeito de Macabéa – “A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos” (LISPECTOR, 2017, p. 38).

Como nos é dito nos Evangelhos, quem persiste no amor persiste em Deus e Deus nele. O trajeto dramático de Macabéa até o encontro com sua própria morte é um rosário de dores e sofrimentos, mas em nenhum momento sente-se, dentro dela, uma revolta, um desejo de ofender a todos e até mesmo a própria existência, que se mostra tão ingrata a ela. Essa sua passividade pode incomodar o leitor, já que ela poderia ao menos esboçar uma resposta a todos aqueles que a prejudicam, mas isso não ocorre. Passível de interpretação, a criação do personagem de Macabéa pode estar representando, de certa forma, o oferecimento que o ser deve necessariamente fazer de si para morrer e confiar em seu renascimento pelo amor (DUTRA, 2007, p. 32).

O autor, no entanto, não identifica a questão da religião apenas na personagem Macabéa, mas em todos os outros que formam o triângulo amoroso: Olímpico é, segundo ele, a representação da própria contradição humana, ele ama e odeia, é aquele que demonstra bondade e maldade, que estabelece uma relação com o divino e outra com o maligno. Já Glória não nutre vínculos amorosos na trama – nem pela amiga nem por Olímpico – mas com o próprio ego. E como representação egoica, ela estabelece uma clara divisão entre o mundo real que a rodeia – e no qual busca se inserir mediante identificações simbólicas tais como o cabelo oxigenado – e o seu mundo interno, psicológico, de onde provém o sentimento de culpa que ela sente ao sobrepujar a colega (DUTRA, 2007).

No olhar do narrador de Lispector, nada escapa e tudo escapa: nunca se perde a dimensão metafórica de seu personagem. Indo na contramão do discurso laciano,

Dutra (2007) defende o uso do recurso metafórico como ferramenta para se analisar a obra literária por permitir uma multiplicidade de sentidos, ao contrário da metonímia, que a limitaria. Trata-se, obviamente, de uma análise literária e não psicanalítica. O autor sustenta, ainda, que as metáforas utilizadas por Clarice em toda a sua obra, não apenas em *A Hora da Estrela*, remetem a um percurso vivenciado pela própria autora em sua trajetória na vida, numa tentativa de “resgatar, através da literatura, seus questionamentos fundamentais, muitos dos quais a levaram a um sofrimento extremo em vários momentos de sua vida” (DUTRA, 2007, p. 53).

O ápice de *A Hora da Estrela*, representado pelo atropelamento e morte de Macabéa por um Mercedes Benz, novamente remete à questão metafórica da religião: a morte como índice do (re)nascimento. “É morrendo que se vive para a vida eterna” (Oração de São Francisco de Assis). A morte talvez seja, segundo o autor, uma metáfora do desejo da própria Clarice de transcender as palavras.

2.5 A literatura e seus olhares: Fernando Pessoa e Machado de Assis

Quando se busca estabelecer a visão de mundo de um escritor por meio de sua obra, é quase certo que a tarefa resultará num esboço sempre incompleto da aura literária que cercará a obra e a vida desse autor. Mas, quando esse autor é Fernando Pessoa, a tarefa não se torna apenas árdua e fascinante, mas uma série de vetores apontando para lugares diversos, todos os lugares e lugares nenhuns. Fernando Pessoa-escritor não é apenas um, mas um entre diversos “Pessoas”. Seus olhares sobre o mundo são sempre parciais. Seus heterônimos têm personalidade própria. E própria também é a visão que captam a cada olhar lançado ao mundo.

Dentre todos os desdobramentos de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, além do próprio Pessoa e outros –, Mestre Caeiro é aquele que melhor simboliza a leveza do olhar puro e inocente da infância, quando o seu olhar ainda não foi toldado pelo peso da existência e pode, portanto, se encantar com as pequenas descobertas em seu caminho. Perrone-Moisés (1993) descreve Mestre Caeiro como alguém que propõe “o olhar simples, sem interrogação metafísica”. Nas próprias palavras da autora, Caeiro descreve o seu olhar primeiro, ainda não contaminado pelas vicissitudes do olhar preconcebido ou deturpado pela ideia limitadora que busca delinear, explicar o que ali está, escancarada no campo visual:

O Meu Olhar

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo.
 Mas não penso nele

Porque pensar é não compreender ...
 O Mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe por que ama, nem o que é amar ...
 Amar é a eterna inocência,
 E a única inocência não pensar...
 Alberto Caeiro
 (PESSOA, 1988, p. 2).

O olhar que Mestre Caeiro lança ao mundo é um olhar que não tem a pretensão de explicá-lo, tampouco compreendê-lo. É o olhar sinestésico, que capta o mundo a partir do que lhe chega pelos sentidos:

Sou um guardador de rebanhos.
 O rebanho é os meus pensamentos
 E os meus pensamentos são todos sensações.
 Penso com os olhos e com os ouvidos
 E com as mãos e os pés
 E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la.
 E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
 Alberto Caeiro
 (PESSOA, 1988, p. 10).

À semelhança de um mestre xintoísta, Caeiro não se permite contaminar pela concepção judaico-cristã do mundo, tampouco buscar uma explicação metafísica para as coisas. Isso não significa em absoluto que Caeiro seja ateu, pois refere-se a Deus

o tempo todo em sua obra. Entretanto, conforme Caeiro mesmo diz, pensar sobre Ele seria uma desobediência, pois Ele mesmo jamais se deixou conhecer pelo homem. O que Caeiro nos mostra é que Deus não é coisa para ser pensada, mas vivida. O Deus da cristandade “é um velho estúpido e doente, sempre a escarrar no chão e a dizer indecências. [...] estúpido como a Igreja Católica” (PESSOA, 1988, p. 8).

No céu era tudo falso, tudo em desacordo
 Com flores e árvores e pedras.
 No céu tinha que estar sempre sério
 E de vez em quando de se tornar outra vez homem
 E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
 Com uma coroa toda à roda de espinhos
 E os pés espetados por um prego com cabeça,
 E até com um trapo à roda da cintura
 Como os pretos nas ilustrações.
 Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
 Como as outras crianças.
 O seu pai era duas pessoas
 Um velho chamado José, que era carpinteiro,
 E que não era pai dele;
 E o outro pai era uma pomba estúpida,
 A única pomba feia do mundo
 Porque não era do mundo nem era pomba.
 E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
 Alberto Caeiro
 (PESSOA, 1988, p. 7).

No entanto, ainda que tente esvaziar o seu olhar de todas as ideias preconcebidas, apresentando ao seu leitor uma visão nítida e clara do mundo, uma visão desvinculada da subjetividade e investigação filosófica moderna, Caeiro não perde a noção de que também ele, muitas vezes, se vê olhando. Ele sabe, e não nega, que pensa, ainda que não o queira fazê-lo:

O essencial é saber ver,
 Saber ver sem estar a pensar,
 Saber ver quando se vê,
 E nem pensar quando se vê
 Nem ver quando se pensa.
 Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!)
 Isso exige um estudo profundo,
 Uma aprendizagem do desaprender.
 Alberto Caeiro
 (PESSOA, 1988, p. 15).

Já Ricardo Reis, que se apresenta como discípulo de Mestre Caeiro, busca reencontrar este olhar límpido e perdido. Mas o seu olhar é desencantado, triste, “atormentado pelo fluir do tempo e obcecado com a morte” (PERRONE-MOISÉS,

1993), pois, ao contrário do mestre, seu olhar angustiado se volta ora para o passado, ora para o futuro, sem, no entanto, encontrar-se em lugar algum.

Das flores que na nossa infância ida
Com outra consciência nós colhíamos
E sob uma outra espécie
De olhar lançado ao mundo.

E assim, Lídia, à lareira, como estando,
Deuses lares, ali na eternidade
Como quem compõe roupas
O outrora compúnhamos

Nesse desassossego que o descanso
Nos traz às vidas quando só pensamos
Naquilo que já fomos,
E há só noite lá fora.
(PESSOA, 1994, p. 38).

Ricardo Reis, segundo Perrone-Moisés (1993), representa o olhar distante, neoclássico. Sua insatisfação se expressa na consciência de que não basta contemplar o espetáculo do mundo, “já que acima do homem paira o Destino soberano”, mas também não se pode perder a dimensão da distância entre o sujeito e o objeto. A questão do lugar de onde se olha ou se é visto tem importância fundamental na poesia de Ricardo Reis.

Estás só.
Ninguém o sabe.
Cala e finge.
Mas finge sem fingimento.
Nada esperes que em ti já não exista,
Cada um consigo é triste.

Tens sol se há sol, ramos se ramos buscas,
Sorte se a sorte é dada.
(PESSOA, 1994, p. 152).

Do mais alto lugar, o Olimpo, em que residem os deuses, é também onde reside o olhar do conhecimento, “clarividente, ideal”. Por esse motivo, Ricardo Reis se assemelha ao arcano 09 do tarô – o Eremita, em sua necessidade de buscar sempre o lugar mais elevado, de onde pode contemplar a existência sem tomar partido. Em seu aspecto de busca pela meditação, nesse “desligar o fluxo de pensamentos”, Ricardo Reis é o discípulo de Caeiro. Entretanto, ele também reflete sobre as coisas, reavalia a existência e, incapaz de reencontrar a pureza do olhar infantil, também

critica a visão cristã do mundo, visão considerada cega por supervalorizar o que é invisível como essencial, em detrimento do visível.

Breve o dia, breve o ano, breve tudo.
 Não tarda nada sermos.
 Isto, pensando, me de a mente absorve
 Todos mais pensamentos.
 O mesmo breve ser da mágoa pesa-me,
 Que, inda que magoa, é vida.
 (PESSOA, 1994, p. 134).

No entanto, ainda que a critique, para Perrone-Moisés, Ricardo Reis não consegue se desvencilhar da concepção cristã do tempo, tampouco do efeito implacável do destino como decorrente dos desígnios “do Deus infalível e punitivo de Israel”. Por temer as mudanças, ao contrário do mestre Caeiro, fixa cenários onde tudo – pessoas, coisas e até mesmo os supostos movimentos representados – figura como imobilizado.

Diferentemente de Pessoa, Machado de Assis é sempre o mesmo, embora seu texto configure ângulos múltiplos e plurais. O seu olhar é o “olhar míope”, voltado para o aprofundamento da alma humana e suas interrelações com o mundo. Quase sempre o narrador machadiano busca estabelecer com o leitor uma relação de intimidade, convidando-os a adentrar o universo dos seus personagens, explicando-os, justificando-os pelas ações, pensamentos ou sentimentos, como se quisesse ganhar um condescendente para a “causa” do personagem, como no início do conto “A Cartomante” (1884), quando justifica a atitude de incredulidade do protagonista, atitude esta que é responsável por sua morte no final do conto:

Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se. Não queria arrancar-lhe as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a mãe lhe inculcou e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento: limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando (ASSIS, 1994d, p. 3).

A temática da consulta à cartomante – também utilizada por Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* – como manifestação do olhar enganador que nada vê e ainda resulta na destruição do personagem, é utilizada como crítica contundente à

ingenuidade e à credulidade humana, crítica à tendência do homem de desconfiar da razão e dos sentidos, incluindo a sua intuição, desconsiderando aquilo que está ali, à mostra, às claras, buscando explicações irracionais mais confortadoras.

Entrementes, ainda que Machado de Assis critique a credulidade humana em vários momentos de sua obra, a dualidade Deus/Diabo é recorrente e, tal como em Fernando Pessoa e Guimarães Rosa, por vezes abrange aspectos da psique humana. Em Machado de Assis a figura do Diabo é, quase sempre, um “diabo humanizado”, que chega até mesmo a ser enganado, como em “O Casamento do Diabo”, poema no qual o diabo resolve se casar:

Passou-se um ano, e ao diabo,
 Não lhe cresceram por mim,
 Nem as unhas, nem o rabo...
 Mas as pontas, essa sim.
 (ASSIS, 1994d, p. 22).

Se é possível traçar um paralelo entre o olhar magistral de Machado de Assis e o olhar singular que Guimarães Rosa deixou impresso em suas obras, isso obrigatoriamente passará pela abordagem das temáticas universais de que ambos lançam mão a fim de construir as suas narrativas. Se na obra de Machado de Assis, porém, o olhar míope muitas vezes é uma referência à própria condição real do autor, em Guimarães Rosa ela aparece como um dado fundamental e até mesmo determinante no comportamento de seu personagem principal em “Campo Geral” – narrativa a ser estudada no próximo capítulo. Além disso, enquanto Rosa se empenhou em retratar os sertões e a vida simples dos habitantes dos rincões do Brasil, com seu linguajar próprio, interiorano e regional, os ambientes mostrados por Machado de Assis dizem respeito à vida urbana, com seus personagens característicos, muitos deles dados à erudição. Porém, ambos abordam temas como Deus e o Diabo, virtudes e pecados, vida e morte, bem como os conflitos entre marido e mulher e entre pais e filhos, questões universais abordadas em qualquer tempo e que tocam as relações humanas de forma bastante análoga, sobretudo quando reveladas pelo olhar infantil.

Quando se busca estabelecer semelhanças, por exemplo, entre o olhar do menino Miguilim, em “Campo Geral” e o do menino José Martins, no conto “Umas Férias”, vários pontos se convergem na narrativa: o primeiro deles, e não menos importante, é que ambos os garotos têm quase a mesma idade ao perderem o pai. Na

narrativa de Guimarães Rosa, o pai comete suicídio quando Miguilim tem por volta de 10 anos de idade; no conto de Machado de Assis, o garoto José Martins tem exatamente essa idade no momento em que o pai morre de apoplexia.

Muitos são os pontos de aproximação – como o olhar infantil impresso em ambas, a presença de uma irmã, de um tio e, principalmente, a questão da morte do pai – e outros diametralmente opostos: enquanto na obra machadiana os momentos anteriores à consciência da morte do pai representam uma expectativa de folguedos e prazeres diversos, na obra de Rosa, a morte do pai representa antes uma libertação do sofrimento. Entretanto, pode-se dizer que as duas mortes, tanto a do pai de José Martins quanto a de Nhô Berno, são recebidas de forma diferente pelos seus respectivos filhos. Para Miguilim, a morte do pai marca definitivamente o final de uma fase de sua vida, a infância, e a abertura de seu olhar para o futuro. No caso do menino José Martins, isso não ocorre. O retorno à escola e às atividades corriqueiras é o que devolve o garoto à “normalidade”, funcionando como um escape da angústia opressora do ambiente familiar após a morte de um ente querido.

Ao passo que o menino Miguilim é confrontado com a realidade no final da narrativa de “Campo Geral”, realidade esta que se apresenta como um olhar “límpido”, cheio de cores e belezas que ele nunca tinha conseguido enxergar antes devido à sua miopia, com José Martins, o que ocorre é justamente o contrário. É na fantasia da infância que o segundo encontra conforto.

Aquele degredo que eu deixei tão alegremente com tio Zeca parecia-me agora um céu remoto, e tinha medo de o perder. Nenhuma festa em casa, poucas palavras, raro movimento. Foi por esse tempo que eu desenhei a lápis maior número de gatos nas margens do livro de leitura; gatos e porcos. Não alegrava, mas distraía (ASSIS, 1994e, p. 36).

É interessante também observar que em ambos os autores a utilização dos simbolismos dos animais é evocada para dar extensão aos sentimentos e pensamentos das crianças. Se em “Campo Geral” a presença dos animais é uma realidade dentro de um universo predominantemente rural, em “Umas Férias” eles são introduzidos mediante a fantasia, num gesto simbólico de resistência contra uma realidade demasiadamente sufocante. Os “gatos e porcos”, animais com perfis comportamentais tão diferentes, podem ser interpretados como uma referência às pessoas e circunstâncias.

Ainda em se tratando da obra machadiana, Bellas (2019), ao fazer uma comparação entre as visões de Machado de Assis e de Goethe acerca da figura do diabo, chega à conclusão de que o autor brasileiro ultrapassa a visão do escritor alemão ao atribuir o espírito de negação à própria essência humana e ao seu caráter dúbio, ao mesmo tempo bom e mau, sagrado e profano, virtuoso e pecador. A metáfora da subversão da figura do diabo e transposição de seu caráter para a alma humana é colocada nas palavras que Deus lhe dirige, no final do conto “A Igreja do Diabo” (1884), quando o Diabo demonstra não compreender o porquê de, após erigir uma igreja onde todos os pecados (as franjas de algodão) eram permitidos e fomentados, os seres humanos voltaram a praticar as velhas virtudes (franjas de seda) às escondidas, da mesma forma como antes, transgrediam as leis divina:

Deus ouviu-o com infinita complacência; não o interrompeu, não o repreendeu, não triunfou, sequer, daquela agonia satânica. Pôs os olhos nele, e disse-lhe: — Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana (ASSIS, 1994b, p.7).

Costa (2018), ao analisar o conto “A Cartomante”, por sua vez, aborda a questão por um outro viés: o da visão marcada pelo machismo característico da época em que foi escrito. A figura da cartomante, assim como a de Rita, é marcada pela transgressão e pelo caráter não confiável. Rita é a amante adúltera; a cartomante é aquela que não tem o poder de ler o futuro, mas consegue, devido à experiência, ler a expressão de agonia do protagonista e antever os motivos que provavelmente o levariam a consultá-la. Tanto Camilo, o protagonista, quanto Vilela, o marido enganado, são apresentados no conto como “vítimas” da astúcia feminina.

O pouco espaço das mulheres na sociedade (sobretudo se pensarmos na mulher cigana ou de posição estrangeira com um tipo de trabalho incomum) agrava a visão que tende a aproximar as videntes da mulher demoníaca, não obstante pode-se apontar também que as personagens femininas em Machado de Assis costumam ser ambíguas e permeadas de símbolos e mistérios (COSTA, 2018, p. 1671).

A questão do diabo e da mulher se mesclam, muitas vezes, no olhar machadiano. Também em *Dom Casmurro* (1899), Machado de Assis descreve a mulher, Capitu, como alguém que traz no olhar a sua essência ambígua, tal como a cartomante.

Pode-se apontar que o olhar é um tópico fundamental na obra de Machado de Assis, nas descrições da cartomante percebemos que esta traz uma ambiguidade inerente em sua personalidade, há assim um grande mistério paradoxal em um olhar que é em um só tempo *sonso e agudo*. Nas narrativas do escritor comumente encontramos personagens que carregam contradições, enigmas e duplicidades, o principal exemplo dessas facetas criadas pelo autor pode ser visto na personagem de Capitu, esta surge não apenas como exemplo notável dentro da obra machadiana, mas também como uma das mulheres mais poderosas já criadas em toda a história da literatura brasileira. *Os olhos de cigana oblíqua e dissimulada* ou *os olhos de ressaca*, são marcas patentes quando se trata da concepção feminina arquitetada pelo escritor, em certa medida percebe-se que o tema da mulher dominadora, do poder do olhar ou do vigor feminino são pontos recorrentes em suas obras e surgem com grande relevância na narrativa em questão. Em diferentes contos e romances, o *olhar* pode ser analisado como objeto preponderante e multifacetado, temos assim o olhar por vezes diabólico, dissimulado, conquistador, destruidor, angustiado, fascinante, sonso, grave ou desafiador. Outro exemplo poderia ser até mesmo o *olhar sem olhos* do conto “O Capitão Mendonça” (1870), quando este exhibe os olhos de sua linda filha Augusta para o personagem Amaral, em uma cena ao mesmo tempo aflitiva, insólita e horripilante (COSTA, 2018, p. 1674).

Sousa e Viana (2011), ao analisarem a obra de Machado de Assis a partir da perspectiva psicanalítica, sustentam que é frequente a utilização do Outro como referência para o próprio eu, como no conto “O Espelho” (1882) – esboço de uma nova teoria da alma humana, em que o conto começa, num primeiro momento, com a apresentação da cena pelo narrador, passando, logo em seguida, para a figura do protagonista que narra a sua experiência ocorrida há anos.

O protagonista – cuja identidade é suplantada muitas vezes pelo uniforme de alferes²² e o ponto de vista que ele quer defender – relata que, na época do ocorrido, após ter sido nomeado alferes da guarda nacional, recebeu um convite para visitar sua tia viúva num sítio onde ela vivia quase solitária, acompanhada pelos escravos. Logo que chegou, foi instigado a ficar pelo menos por um mês, sendo paparicado pela tia. Entretanto, ela recebeu a notícia de que sua filha, que vivia a léguas de distância, estava gravemente doente e correu apressada ao encontro dela, deixando-o responsável pelo sítio. Aproveitando-se da inexperiência do moço no trato do sítio, os escravos fugiram e ele se viu, de repente, totalmente sozinho e isolado. Aos poucos vai percebendo que o uniforme havia suplantado o homem (metáfora da influência das pressões sociais sobre o indivíduo e a construção de sua própria consciência do “eu”). Essa consciência o leva a erigir sua teoria singular:

²² Patente de oficial equivalente a Segundo Tenente.

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; — e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira: as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. “Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no coração”. Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma (ASSIS, 1994c, p. 80).

A alma dividida, como metáfora simbólica da diferenciação entre a realidade do mundo externo e a realidade psíquica do sujeito é assunto que, particularmente, perpassa toda a obra do escritor e expressa, muitas vezes, sua própria subjetividade ao lidar com a imagem de si mesmo como alguém que necessitava de óculos para superar a miopia. Em 1900, o autor publica uma crônica no *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, na qual confessa:

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. Daí vem que, enquanto o telégrafo nos dava notícia tão grave como a taxa francesa sobre a falta de filhos e o suicídio do chefe de polícia paraguaio, coisas que entram pelos olhos, eu apertei os meus para ver coisas miúdas, coisas que escapam ao maior número, coisas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam (ASSIS, 1994a, p. 423).

Esse olhar míope que enxerga “onde as grandes vistas não pegam” é descrito como metáfora de um olhar subjetivo, uma visão particular “extremamente útil ao processo criativo, inerente ao fazer literário” (PIMENTA JÚNIOR; OLIVEIRA, 2020, p. 2). De acordo com os autores, a miopia de Machado de Assis o favoreceria na medida em que faria parte do fazer poético esta aproximação da realidade distante, em que a “sensibilidade criativa e a imaginação acabam completando as lacunas que aparecem quando o artista representa o real” (PIMENTA JÚNIOR; OLIVEIRA, 2020, p. 2).

Um dos escritos mais perspicazes e que revelam de forma incontestável a profundidade da análise psicológica realizada pelo autor de um de seus personagens – olhar cirúrgico que aborda os desejos mais inconfessáveis da psique humana, objeto

por excelência da investigação freudiana – se encontra no conto “A Causa Secreta” (1885). Nele, novamente nos deparamos com um triângulo amoroso, formado por Fortunato, Maria Luísa e Garcia. Entretanto, ao contrário de “A Cartomante”, o foco do escritor não recai sobre as circunstâncias de adultério, fato este que nem mesmo é concretizado. Garcia, o terceiro na relação, ama secretamente a esposa do amigo, mas este amor só é revelado no final do conto. Em “A Causa Secreta”, o cerne não reside na relação amorosa, mas no desejo doentio do marido, Fortunato.

Fortunato é apresentado no início do conto como uma figura extremamente ambígua, ora revelando-se um enfermeiro dedicado e solícito, sempre pronto a atender todas as necessidades dos doentes colocados sob seus cuidados, ora demonstrando completo desdém, falta de empatia e sarcasmo, tão logo o enfermo aparentasse ter recuperado a saúde. Esse fato, presenciado pelo médico Garcia, causa-lhe bastante curiosidade. Aos poucos os dois começam a estabelecer uma relação de amizade, quando Garcia passa a frequentar a casa de Fortunato e conhece a sua esposa, Maria Luísa. O ápice do desvelamento da psique doentia de Fortunato acontece quando Garcia o surpreende no laboratório, organizado por ele em casa para realizar experiências, em plena atividade de tortura de um rato doméstico. Fortunato amputava as patas do rato, uma a uma, com uma tesoura e depois estancava o sangue, cauterizando rapidamente o ferimento no fogo da vela, buscando aumentar o tempo de vida do animal e o prazer que sentia na atividade.

Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo. A chama ia morrendo, o rato podia ser que tivesse ainda um resíduo de vida, sombra de sombra; Fortunato aproveitou-o para cortar-lhe o focinho e pela última vez chegar a carne ao fogo. Afinal deixou cair o cadáver no prato, e arredou de si toda essa mistura de chamusco e sangue.

Ao levantar-se deu com o médico e teve um sobressalto. Então, mostrou-se enraivecido contra o animal, que lhe comera o papel; mas a cólera evidentemente era fingida.

"Castiga sem raiva", pensou o médico, "pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem" (ASSIS, 1994f, p. 33).

O que interessa particularmente no conto é a questão do par de opostos – sadismo/masochismo e voyeurismo/exibicionismo –, analisado por Freud em “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade”.

É frequente poder-se reconhecer que o masoquismo não é outra coisa senão uma continuação do sadismo que se volta contra a própria pessoa, que com isso assume, para começar, o lugar do objeto sexual. A análise clínica dos casos extremos de perversão masoquista mostra a colaboração de uma ampla série de fatores (como o complexo de castração e a consciência de culpa) no exagero e fixação da atitude sexual passiva originária.

[...] A particularidade mais notável dessa perversão reside, porém, em que suas formas ativa e passiva costumam encontrar-se juntas numa mesma pessoa. Quem sente prazer em provocar dor no outro na relação sexual é também capaz de gozar, como prazer, de qualquer dor que possa extrair das relações sexuais. O sádico é sempre e ao mesmo tempo um masoquista, ainda que o aspecto ativo ou passivo da perversão possa ter-se desenvolvido nele com maior intensidade e represente sua atividade sexual predominante (FREUD, 1980c, p. 148-150).

É notável a amplitude do olhar de Machado de Assis voltada para as nuances mais profundas da alma humana – e descritas por Freud –, ainda que o tenha feito a partir de um outro registro, o da literatura. A miopia do escritor, ao restringir-lhe o campo visual, possibilitou um mergulho cada vez mais profundo na complexidade da subjetividade humana, criando personagens igualmente complexas e profundas. A cena final do conto parece calçada nas palavras de Freud citadas acima: durante o velório de Maria Luísa, Fortunato vai descansar, já que sorveu cada gota do sofrimento da moribunda. Garcia, aproveitando-se da ausência do rival, vai até o cadáver, levanta o lenço que lhe cobria as feições e, inclinando-se, beija-a na testa.

Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços.

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa (ASSIS, 1994f, p. 34).

Bosi (2003), em seu livro sobre a obra de Machado de Assis, menciona o fato de que vários autores consideram o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* um “divisor de águas” na carreira do escritor. Entretanto, apenas alguns contos foram utilizados nesta dissertação com o objetivo de apresentar os diversos olhares e metáforas criados a partir de momentos diversos de sua obra. Embora não se tenha perdido a dimensão incompleta deste intento, é possível afirmar que os contos

mencionados ilustram de forma bastante significativa a visão machadiana do mundo sob alguns aspectos.

Ademais, como o próprio Bosi destaca acerca do conto “O Espelho”, “[...] não basta vestir a farda. É preciso que outros a vejam e a reconheçam como tal. Que haja olhos para mirá-la e admirá-la. *O olhar dos outros: primeiro espelho*” (BOSI, 2003, p. 99). Machado de Assis estava bem consciente das circunstâncias que podem indicar verdades incompletas, contaminadas tanto pelos olhares “de fora” quanto aqueles que se lhe apresentavam como “internos”, ainda que não o fossem totalmente.

Afinal, entre o olho e o olhar; entre a visão e aquilo que é visto – de que lugar e por quem – é algo que transcende a palavra, ainda que só possa ser dito ou construído a partir dela. Talvez seja esta uma das funções da literatura na reorganização do olhar: apontar os diversos caminhos por onde a existência e as coisas chegam ao sujeito e a forma como este sujeito, em sua idiossincrasia, lida com estas visões.

CAPÍTULO 2

3 MIGUILIM – OS DESVÃOS DO OLHAR

“Campo Geral”, novela inicialmente publicada em 1956, conta a história do menino Miguilim, que vive com sua família em uma pequena fazenda no Mutúm – no sertão –, um lugar remoto, longe de tudo e muito pobre. Sua vida se resume a brincar com seus irmãos e animais na fazenda, até que seu pai decide que é hora de ele começar a ajudar com o trabalho no campo. Embora seja muito religioso, o ambiente familiar está repleto de disputas entre seus membros e, neste cenário, Miguilim é quem mais sofre com as discórdias no contexto de sua juventude.

Buscando traçar uma análise da obra “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, a presente abordagem se baseia, principalmente, nos ritos de passagem, dentre eles, mais especificamente, aqueles pelos quais o jovem Miguilim precisa passar, em sua jornada, para assumir um lugar na sociedade e dentro de sua família.

As conduções da trajetória escolhida para análise encontram-se baseadas principalmente em Van Genep (2011) e em algumas abordagens de Eliade (2013), bem como em outros autores mais recentes, que realizam análises buscando identificar no texto características da cultura das sociedades tradicionais, comparando-as com a forma como os escritores introduzem esses elementos em sua escrita e os resultados alcançados neste processo.

Guimarães Rosa é um dos mais notáveis e reconhecidos escritores brasileiros que, com sua poética única e inovadora, inicia um movimento de renovação da língua portuguesa. Ele, que tinha formação na área Médica – profissão na qual chegou a atuar antes de se dedicar à carreira diplomática –, era também um bom conhecedor da fauna e da flora das regiões onde viveu, expressas nas descrições dos ambientes nos quais as ações são desenvolvidas em suas obras, um marco diferencial do olhar do autor em sua relação com a natureza (MEDEIROS, 2018).

A obra rosiana se enquadra nessa proposta teórico-literária, uma vez que nela se destaca o caráter preservacionista e documental. A atitude preservacionista da cultura e da natureza configura-se por meio do registro, da valorização e da transmissão das tradições e dos hábitos das comunidades do sertão e do cerrado mineiros. Da mesma maneira, a fauna e a flora não são caracterizadas como meros ornamentos; pelo contrário, são personagens secundários e influenciam nas ações dos personagens principais (MEDEIROS, 2018, p. 2).

Rosa, considerado inovador no campo da linguagem, desenvolveu um estilo cheio de oralidade e traços das culturas regionais. O autor se considera um “contador de histórias” e tinha um profundo compromisso com as pessoas, seus costumes, seu modo de ser e, claro, de falar. Isso leva a uma poética que revela em profundidade as realidades ocultas e distantes, um universo no qual o homem e a natureza agem em simbiose, muitas vezes com noções de tempo e espaço disformes e a construção de uma figura mítica/idílica (SIRINO; FORTES, 2017). Além disso, as autoras ainda enfatizam o compromisso de Rosa em retratar, com justiça, o sistema patriarcal rural brasileiro que, embora decadente, perdurou até metade do século passado.

Uma das características socioculturais mais importantes expressas em suas obras reside, sem dúvida, na capacidade do autor de retratar o sertão brasileiro, utilizando-se da linguagem popular e regional para recriar espaços de transcendência, espaços estes que atingem uma amplitude universal e permitem que o homem reflita e reconheça a si mesmo, sendo capaz de (re)construir a sua identidade (RÓNAI, 2020).

3.1 O tempo e o espaço na narrativa rosiana

Para Aristóteles (2007), a representação de uma ação humana é a base estrutural da poesia lírica, da tragédia, da epopeia e da comédia. Os gêneros literários se classificam considerando a imitação (mimese) de uma ação humana. Nesse sentido, não é demais lembrar que, para Aristóteles, essa imitação considera, sobremaneira, a capacidade de seu autor, a imaginação e o jogo com as palavras.

A poesia épica emparelha-se com a tragédia por serem ambas uma imitação metrificada de seres superiores; a diferença está em que aquela se compõe num metro uniforme e é narrativa. Também na extensão, a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar de uma revolução do sol (não dura mais que um dia) ou superá-la de pouco; a epopeia, por sua vez, não tem duração delimitada.

Aristóteles (2007) diz que, na epopeia – gênero marcado não mais pela atuação e sim pela narração – o tempo não é limitado, no entanto obedece a uma sequência de princípio, meio e fim. Percebemos, por isso, que na concepção aristotélica esses modos de narrar privilegiavam o tempo cronológico, o tempo medido em relação à duração das ações e dos movimentos. Situação que, contudo, não ocorrerá nas narrativas de João Guimarães Rosa, em que se privilegia um tempo que se sobrepõe

até mesmo ao psicológico – denominamo-lo, aqui, tempo mítico, como será discutido posteriormente.

Percebe-se que Aristóteles já apontava para uma diferença em relação ao tempo da ação e ao tempo da narração, o que permite dizer que o tempo da enunciação é um, e o tempo do enunciado é outro; existe, na narração, um tempo datado, cronológico que, embora fictício, registra-se por meio de dias, meses, anos. Esse tempo marca o momento da ação e, a partir dela, o discurso do narrador pode respeitar ou desrespeitar essa ordem, segundo a sua perspectiva, o que seria o tempo da enunciação.

Um exemplo dessa diferença entre os tempos reside no tipo de narrativa em que um personagem, numa espécie de *flashback*, volta-se para uma ação passada, na tentativa de revisitá-la, compreendê-la ou explicá-la. Nesse sentido, há uma diferenciação entre narrativa histórica, em que o tempo é real, datado cronologicamente, e a narrativa ficcional, em que os tempos não apresentam, necessariamente, relação com a realidade.

Se os tempos, na narrativa ficcional, não têm de apresentar uma relação com a realidade, também não existe uma regra determinante de seu uso. Por isso, os saltos, os lapsos, as discontinuidades e as inversões temporais são possíveis; não só isso, eles vão representar um recurso que garante a originalidade estilística de cada autor (SIRINO; FORTES, 2017).

À luz dessas possibilidades narrativas, nas quais o tempo é configurado determinando e mediando os fatos e acontecimentos do enredo, resgatamos a tipologia de Nunes (2002), na qual ele menciona a existência do tempo psicológico e do tempo físico. O autor considera que o tempo psicológico pode ser caracterizado como aquele em que há um permanente desencontro com as medidas temporais objetivas, que são as marcas concretas do tempo cronológico, do tempo do calendário, os anos, os meses, as horas e os minutos, ao passo que uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto, se a vivermos intensamente; da mesma forma, um único minuto de tédio pode parecer-nos tão longo quanto uma hora inteira.

Reforça-se uma definição para essa classificação do tempo, na qual se pode dizer, também, que ele se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, intervalos heterogêneos incomparáveis (EVANGELISTA, 2017).

É facultado à escrita literária o descumprimento daquilo que rege a vida real, exatamente porque a literatura transita livremente entre os diversos estatutos da escrita. Por esse motivo, o cumprimento do tempo cronológico não se aplica necessariamente aos textos literários por envolver e depender de aspectos que vão além da concretude de um fato: o estilo do autor, a originalidade, o contexto, a subjetividade e tantos outros (ELIADE, 2013). Essa rememoração se reporta a um período da vida do personagem que está muito distante da vida real, ou seja, da vida narrada. Há aí, portanto, um absoluto descompasso entre tempo cronológico, que não duraria mais que um minuto, e o tempo psicológico – que dentro de um único minuto pode cobrir toda uma existência.

Enquanto o tempo psicológico nas narrativas decorre de demandas subjetivas da interioridade, o tempo físico se traduz em mensurações precisas, baseadas em escalões unitários constantes, para o cômputo da duração. Ele seria a experiência do movimento exterior das coisas no mundo, podendo ser a medida do movimento ou a relação entre o movimento anterior e o posterior, independentemente da consciência do sujeito (MEDEIROS, 2018).

Diferindo, ainda, do tempo psicológico, o tempo físico se caracteriza pela ordem objetiva, que se apoia na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais. Para Nunes (2002), o tempo físico se apoia no princípio de causalidade, ou seja, as coisas acontecem como sucessão regular dos eventos naturais. Nesse sentido, se algo acontece posteriormente, esse algo já é efeito e, portanto, a ordem em que esses eventos aparecem na narrativa não pode ser invertida (o efeito não pode vir antes da causa). Por exemplo, não podemos imaginar que uma água despejada volte ao copo, a não ser como um efeito especial, recurso bastante utilizado no cinema.

Nunes (2002) ainda enfatiza o tempo histórico, uma caracterização do tempo físico ou cronológico que representa a duração das formas históricas de vida, dividido em intervalos curtos (guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos) e intervalos longos, que correspondem a uma rede complexa de fatos ou a um processo (formação da cidade grega, desenvolvimento do feudalismo, advento do capitalismo etc.). Na literatura brasileira, há várias obras, sobretudo os romances históricos, que se caracterizam por seguir essa sequência temporal cronológica marcada por acontecimentos históricos, haja vista romances como *As Minas de Prata* (1865) e *A Guerra dos Mascates* (1873), de José de Alencar; *Os*

Sertões (1902), de Euclides da Cunha; *O Tempo e o Vento* (1949), de Érico Veríssimo; e os mais recentes, tais como: *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, e *Olga* (1985), de Fernando Morais.

Para além da classificação em tempo físico ou cronológico, a utilização de certas palavras é aquilo que vai determinar o eixo temporal a partir do qual alguns eventos se ordenam. No entanto, não se trata simplesmente da relação de causa e efeito entre um evento e outro, trata-se da forma como essas situações se transfiguram através da linguagem (ALMEIDA, 2017).

Cada vez que algo é dito, esse exato momento da expressão, da fala, é o agora, ou seja, é o presente da enunciação funcionando como eixo que vai delimitar a linha temporal que os eventos devem seguir. Neste tempo próprio da linguagem, o tempo da enunciação, o passado e o futuro vão se situar como “pontos de vista” para trás ou para adiante a partir de um presente (TORRES, 2020). São as expressões adverbiais tais como “hoje”, “ontem”, “amanhã”, “depois” que vão, na fala, indicar uma retrospecção ou uma prospecção, considerando o momento da fala, o tempo da enunciação. Observa-se que o tempo linguístico não se reduz às divisões do tempo cronológico, porque vai revelar as próprias relações subjetivas no interior do discurso.

Veja-se o que diz Nunes (2002, p. 22) a respeito dessas relações na narrativa:

É a partir dos personagens, dos enunciados a respeito deles ou daqueles que proferem, que fica demarcado o presente da enunciação: os dêiticos, hoje, amanhã, depois, funcionam dentro de um intercâmbio linguístico que se passa entre esses interlocutores, e sem o qual o enquadramento cronológico seria um molde abstrato. O tempo linguístico dependerá do ponto de vista da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em terceira pessoa) do narrador sobre os personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa).

No dizer de Nunes (2002), a narrativa obedece a uma ordem própria de configuração do tempo porque considera a interrelação de seus elementos constitutivos como narrador, personagens, espaços e é, a partir deles, que o tempo se constrói. Destarte, a depender da intenção e do estilo do narrador, o tempo pode aparecer como uma construção anacrônica, ou seja, estabelece-se um pacto entre autor e leitor, no qual se compreende que os acontecimentos narrados não pertencem à voz que os anuncia porque, muitas vezes, o próprio narrador abstrai a diferença entre presente e passado.

Essa anacronia é muito mais frequente nas narrativas do século XX, inclusive em Guimarães Rosa, como ruptura com a narrativa do século XIX, que procurou legitimar a ficção pela verossimilhança das situações, buscando uma representação do real, com base no conhecimento das leis naturais. A narrativa do século XX volta-se para o interior do sujeito, para a compreensão introspectiva do personagem (CRUZ, 2018). Desta forma, pode-se dizer que a narrativa se liberta da exigência de obediência ao princípio de causalidade, ou seja, tentando transfigurar o interior do sujeito, o pensamento do personagem, que não segue nenhum tipo de linearidade, também a narrativa vai fugir de uma sequência, inclusive temporal. Os pensamentos, à medida que surgem na mente do sujeito, não diferenciam presente, passado e futuro (ELIADE, 2013), percorrendo um fluxo de consciência.

É notório que o uso do fluxo da consciência não é uma prática exclusiva dos romances do século XX. Machado de Assis, por exemplo, já se utilizava desse recurso com bastante maestria, no século XIX. No entanto, foi no século XX que o homem se viu engolido, deslocado em um mundo que não mais o compreendia, à deriva de seus próprios desejos. Essa incompletude e incompreensão do mundo que o cerca fazem-no voltar-se para dentro de si mesmo, buscando encontrar-se em meio à profusão de sentimentos e desejos, que se realizam somente no plano da abstração, do pensamento (EVANGELISTA, 2017). Na literatura brasileira, muitos são os escritores que se utilizam do fluxo da consciência como recurso máximo de expressão frente ao mundo moderno. Dentre estes escritores, podem-se destacar Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll e outros.

Bakhtin (2000, p. 243), em seus estudos sobre a narrativa, percebe o tempo em perfeita comunhão com o espaço. Por esse motivo, não o concebe de forma isolada, como categoria estanque. O pensamento de Bakhtin retoma a discussão, sobretudo no que diz respeito às categorias analíticas da narração, sendo que nenhuma categoria pode ser vista isoladamente em sua relação com as outras partes constituintes, e nenhuma lógica pode se impor senão a da imaginação artística.

Em se tratando dos textos de João Guimarães Rosa, sua narrativa consiste num fenômeno linguístico, literário e filosófico inigualável. A impressão que se tem é que o seu discurso se iniciou fora do tempo e fora do espaço, num determinado ponto de uma história mítica, mágica, ontológica, perpassando pelas veredas da linguagem, construindo milhares de efabulações que se destacam e que criam verdadeiros universos, que podem ser recortados em qualquer parte para que se tenha um

espetáculo vivencial de profundidade incomensurável. Guimarães Rosa é exemplar no tratamento mítico do tempo e do espaço. Para exemplificar isso no construto rosiano, elegemos uma pequena narrativa denominada “Presepe”, do livro *Tutaméia*, em que o narrador se propõe a suspender o tempo, em uma espécie de narrativa quebradiça.

A “estória” se incrusta no sítio, num espaço distanciado da igreja onde vai acontecer a “missa do galo”. Quase todos vão à vila – esses “todos” que, no texto, não podem ser identificados – e continuam ali apenas as pessoas consideradas inferiores: a cozinheira Nhotá, cardíaca; o Tio Bola, cujo defeito ante os outros é ser velho; o Anjão, bobo.

Essas três personagens são afastadas, segregadas com profundo preconceito por serem consideradas menos. Elas não podem participar com os outros do cerimonial civilizado da cidade. Ao ficarem sozinhas, não se percebe bem essa manifestação temporal, pois a temporalidade é estagnada e congelada pela própria narrativa. À medida que esse congelamento do tempo se sucede, a espacialidade também vai se tornando estranha, diferenciada.

No conto “Presepe”, pois, vai-se instaurando a suspensão articuladora do mítico. É como se a narrativa criasse uma atmosfera “presépica”. A partir daí, as relações associativas vão surgindo paulatinamente no corpo do texto. As três personagens que ficam restauram a essência divina, do Cristo, como se Deus olhasse por eles, ou melhor, como se Deus estivesse fisicamente ali.

A linguagem é entrecortada em silêncios profundos; não se ouve, praticamente, diálogo, mas capta-se a conjunção espiritual da consciência mística e mítica das personagens. O acaso da vida se torna altamente significativo e instaura-se, aí, um “presépio vivo”. Os arquétipos que nutrem a religiosidade cristã fundem-se a questões mais primitivas e, enquanto as demais “pessoas” estão na vila, ocorre a plasmação do inominável. Em torno da casa, as personagens se colocam à beira do cocho; Tio Bola, tocado, vai além: deita-se dentro da “manjedoura” para ficar também tomando a fresca do tempo da vida. Ali fora, os três elementos formam uma tríade – quem sabe o Pai, o Filho e o Espírito Santo – e ficam ali estatizados sem dizer nada. Lentamente os animais outros vão se aproximando do cocho, além dos que Anjão fora buscar no campo (o boi e o burro).

Quando, num determinado momento, o conto enuncia a frase “O mundo perdeu seu tique-taque”, tem-se a suspensão do tempo cronológico e o domínio do tempo

mítico na esfera geral das personagens que param – como já comentando – em estado de presépio. O espaço é completamente consagrado a essas dimensões, livre do peso “de fora”.

Então percebe-se que se passou uma noite toda; a manhã chega, e tudo voltará ao normal, e o retorno dos “outros” acontecerá. Os três personagens segregados pelos demais se tornam os centrais da significação divina.

Ao se recorrer a este conto, buscou-se exemplificar um pouco o que João Guimarães Rosa, num pequeno texto, é capaz de fazer: ele realiza a denominada suspensão temporal e elevação mítica do tempo e do espaço, em um fusionismo entre o místico e o mito, por meio do engenho da palavra literária, nos entrecortes. Ademais, a instauração do presépio ganha contornos também em outras histórias do autor, como é o caso de “Campo Geral”, um dos objetos desta dissertação.

Uma determinada suspensão do tempo (ou até mesmo a aceleração dele) em “Campo Geral” decorre, sobretudo, do caráter focalizante do narrador, isto é: palmilhando a alma das personagens, como vimos argumentando, o narrador parece mensurar a passagem do tempo não pela cronologia em especial, mas pela angústia. É esse sentimento, na maioria das vezes, que ditará o ritmo da ação. Motivado por essas sensações, um dia dura muitos. Muitos dias duram um instante.

Se o Mutúm instaura essa esfera mítica em que temporalidade e espacialidade se conjugam para além-tempo ou para além-lugar, tem-se a certeza de que, mesmo incrustado no sertão mineiro, aquele covão escorre pelos veios universais, atingindo o homem em qualquer época e lugar, ainda que no plano da ficção. Não à toa, em comparação ao mundo externo à narrativa, temos a impressão de que momentos bons são fugazes ao passo que os ruins se tornam perenes.

Em se tratando da narrativa em questão, assinalamos um acontecimento muito significativo: quando Tio Terêz pede ao sobrinho que entregue à mãe um bilhete, o narrador acompanha o garotinho por uma saga perturbadora. Embora tudo vá se resolver no amanhã da obra, num amanhã mítico, a sensação que se tem é de uma descrição langorosa durante páginas e páginas, sufocante tal qual o desconforto do menino Miguilim que, posto não soubesse do que se tratava, já imaginava ser algo “errado”. Pois, se no plano tempo-espacial é possível perceber como a reação das personagens afeta o modo como o narrador borrija as durações, é notável, também, que a sonoridade das palavras atua, do mesmo modo, no sentido de abreviar ou estender os fatos.

Quando se pensa no trágico fim do personagem Ditinho – fim este que será trabalhado ainda neste capítulo – é possível assinalar como as consoantes condessam os dias de dor do garoto, mas potencializam o sofrimento da família. A sonoridade parece escorregadia, espargindo das palavras, levando a uma rapidez indesejada por Miguilim, sobretudo na passagem: “— Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...”. Mas aí, no voo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava (ROSA, 2019b, p. 87).

Os fonemas consonantais fricativos surdos e os vibrantes sonoros, respectivamente /s/ e /R/, conjugados ao plano de conteúdo, parecem envolver o leitor num encadeamento que escoia; o tempo escorre nas palavras e plasmam-se nas expressões “voo do instante” e “adivinhou que era tarde”. A inexorabilidade do tempo e da morte se fazia presente de modo rápido e impositivo.

Embora não se trate aqui de uma análise poética de “Campo Geral” – analisando-se o plano de expressão aliado ao do conteúdo – essas considerações ajudam a corroborar o tempo da narrativa “Campo geral”, da instauração do mítico e do místico e, de quebra, da consagração de um herói, Miguilim, que encara, aí, um de seus desafios mais custosos.

É possível, pois, chamá-lo “herói” dada a busca por si mesmo e por seu lugar ao longo da narrativa, sem perder de vista, porém, a mobilidade sobre as outras personagens e sua preocupação com elas. Em “Campo Geral”, Guimarães Rosa aproxima sua novela à condição épica, apresentando ao leitor um menino de oito anos de idade que, ao procurar uma condição individual, revela o seu movimento coletivo, ora provocando, ora recolhendo as sensações do lugar e das demais personagens com quem convive.

Diante desse fluxo mítico-arquetípico, não se conseguiria entender, imaginar o universo criativo de Guimarães Rosa que não fosse se valendo de narrativa. Nessa seara de pensamento, só no meandro narrativo é possível esse grau de invenção do escritor mineiro.

É nesse percurso que se deve compreender o movimento do discurso de Guimarães Rosa em “Campo Geral”. Cabe mencionar que não se pode ignorar a localização temporal e espacial de quando a obra foi escrita, mas torna-se demasiadamente complicado definir lugar e tempo na construção da referida narrativa do escritor.

De fato, importa ressaltar que o clímax e a apoteose de Miguilim só acontecem no final da história, história esta que se arrasta por páginas e mais páginas e dura horas até atingir esse grito de vivificação da alma – no sentido maior do termo, no sentido platônico do termo –, daquela alma que parece evadir-se do frágil corpo que é um elemento altamente significativo no texto. Essa conotação de alma vem de uma tradição clássica – que é a concepção de alma em Sócrates e Platão –, de certa maneira ligada à fragilidade construída por Rosa naquele corpo tão franzino, ameaçado constantemente de e pela morte. De acordo com Evangelista (2017), essa é a grande relação, talvez o fundamento essencial dessa novela de João Guimarães Rosa.

Em “Campo Geral”, encerra-se uma linguagem com a presença acentuada de regionalismos — inclusive integrando termos de variadas regiões — bem como a ocorrência de neologismos e a invenção de onomatopeias, em conjunto com a utilização frequente da repetição de palavras em face de uma estratégia para destacar certos aspectos, como os próprios sentimentos das personagens (RÓNAI, 2020).

Cabe ressaltar a presença de variados detalhes na narrativa, assim como as bases de um tempo cronológico indefinido e um evidente apego ao tempo psicológico que se projeta na esfera mítica. Sendo assim, tempo e espaço tornam-se cíclicos, perpassando a ideia de que tudo se repete na novela, uma evidência que pode ser percebida, inclusive, na observação da grafia da palavra “Mutúm”.

3.2 Mito e ritos de passagem – A saga

Segundo Eliade (2013), o mito conta uma história sagrada; relata um evento que ocorreu no fabuloso tempo dos primórdios. Os mitos fornecem ao homem modelos exemplares de ritos e atividades significativas, falando das façanhas dos deuses e dos seres sobrenaturais que trouxeram um significado real à existência humana. Nesse sentido, graças ao mito, o mundo se permite ser apreendido como um cosmos perfeitamente articulado, interligável e significativo.

Assim, é através dos ritos que o homem transcende seus limites e se comunica com o mundo de forma simbólica em um ato que representa a recuperação de um tempo sagrado e glorioso. Os ritos revivem e renovam o mito e, de certa forma, fornecem uma elevação do homem que o aproxima dos deuses (DORNELES, 2018).

Em seu livro, Van Gennep (2011) esclarece que, em qualquer tipo de sociedade, a vida individual se baseia na passagem de uma situação para outra, em fases sucessivas. Independentemente de essa etapa corresponder à idade, à profissão ou à posição social, qualquer mudança na condição de um indivíduo envolve ações e reações entre o profano e o sagrado, ações e reações que devem ser reguladas e monitoradas para que a sociedade em geral não experimente desconforto ou preconceito.

Nesse sentido, Eliade (2013) enfatiza que os mitos e a importância dos ritos de passagem representam os meios de acesso à nova situação e devem ser análogos a todos os indivíduos. Dentre os vários ritos de passagem, estão as cerimônias de nascimento, infância, puberdade, casamento, iniciação, funerais etc.

Klautau (2018) propõe a decomposição dos ritos de passagem em três categorias: ritos de separação (ou preliminar), ritos de margem (ou liminares) e ritos de agregação (ou pós-liminar).

No que concerne aos ritos de separação, Eliade (2013) afirma que o mistério da iniciação gradualmente descobre ao neófito as verdadeiras dimensões da existência: ao apresentá-lo ao sagrado, a iniciação o força a assumir a responsabilidade do homem. Esse processo gradual, descrito por Van Gennep (2011), começa com a separação do jovem do ambiente anterior, geralmente ao lado da mãe e de outras crianças.

Uma das atividades mais corriqueiras para consumir o rito de separação é a "morte iniciatória" que pode ser representada de várias formas: abrigo em uma floresta ou uma cabana, representação de uma "jornada ao inferno". Em certas aldeias, os candidatos são enterrados ou colocados para dormir em covas recém-escavadas. O jovem é considerado morto durante a iniciação, jejua e mantém restrições alimentares, sofre açoitamento e /ou é prejudicado por inalação ou bebida; sendo que, dependendo da sociedade, uma ou mais dessas atividades são realizadas (ALMEIDA, 2017).

No início de "Campo Geral", o narrador conta que Miguilim deixa o Mutúm pela primeira vez aos sete anos de idade, para receber a Crisma – ritual de confirmação do Batismo Católico – na cidade de Sucuriju, onde se encontrava o bispo de passagem. É seu tio Terêz quem o acompanha na viagem. Depois de vários dias, o garoto volta para casa em êxtase por ter encontrado no caminho um homem que já passara pelo Mutúm, tendo-lhe dito que aquele "[...] é um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre"

(ROSA, 2019b, p. 17). Para Miguilim, a declaração significa um presente a ser levado para sua mãe, já que ela não gosta do Mutúm e está sempre reclamando sobre ele ser um lugar triste e muito chuvoso; o menino acredita que, sabendo que o seu lar é lindo, ela será feliz (ROSA, 2019b, p. 17).

Assim, quando chega a casa, corre diretamente à mãe para contar-lhe a novidade e esquece-se de cumprimentar o seu pai, Bernardo. Este fica irritado com o descuido de Miguilim e por isso o pune, não permitindo que a criança acompanhe a ele e aos irmãos numa pescaria (ROSA, 2019b, p. 18).

A Crisma, desta forma, representa o início dos ritos de separação para Miguilim: por um lado, é um rito considerado pela Igreja como parte da iniciação cristã e, por outro, por desencadear uma série de circunstâncias que correspondem aos julgamentos sofridos pelos jovens nos ritos das sociedades tradicionais (MEDEIROS, 2018). Na novela, o primeiro acontecimento é a exclusão de Miguilim pelo pai, fazendo com que a criança se aproxime de seu tio Terêz, que simpatiza com ele e ensina-o a construir armadilhas para capturar pássaros. Assim, o tio assume o papel do padrinho da iniciação da criança, figura presente nos rituais religiosos, sendo geralmente representado por um tio do iniciado. É a partir dessa iniciação que se desenrolam as primeiras ações idílicas de Miguilim com a natureza, a partir da qual ele aprende as lições das plantas e dos bichos, demonstrando sua contemplação da paisagem e a sua compaixão pelos animais e sua identificação com eles.

Essa passagem demonstra o “status alienígena” que a criança assume no clã após a confirmação; Miguilim não é mais como os outros; é como se, ao deixar o Mutúm e receber o sacramento, ele tivesse cruzado um limite que o teria transformado em outro, um estranho para a sua própria família e, como tal, de todas as crianças é aquela que recebe mais punições do pai e da avó (SIRINO; FORTES, 2017).

O açoitamento de Miguilim continua no episódio seguinte, quando o irmão Dito lhe diz que o pai está brigando com a mãe por ciúmes do tio Terêz. Miguilim, temendo que o pai bata em sua mãe, avança para defendê-la e, como resultado, leva uma surra. Por fim, o tio é expulso de casa, o que para a criança é um alívio, porque ele temia o que o Nhô Bernardo pudesse fazer com o Terêz.

Em outro momento, apesar de não estar doente e não saber o que é tuberculose, Miguilim alimenta a certeza de que está enfermo e de que vai morrer, mas não conta a ninguém. Ele convida a avó para orar com ele, sem lhe dizer o motivo, mas ela rejeita. Sentindo-se sozinho em seu martírio, decide fazer um pacto com Deus

para poder viver mais um decêndio e, se o pedido lhe fosse concedido, seria um sinal de que não morreria mais e de que estaria completamente curado. Com o passar dos dias, Miguilim começa a acreditar que todos estão se afastando dele, até mesmo seu irmão predileto, Dito, que parece se distanciar; a verdade, porém, é que o próprio Miguilim é quem está se distanciando de todos os outros, matutando delirantemente as suas preocupações com a saúde.

Após sofrer durante todo o decorrer dos dias acordados com Deus, Miguilim crê ser o seu último dia de vida, chegando a questionar o irmão se, de fato, ele não havia presenciado um pássaro indo sobre o paiol na noite anterior. De acordo com Van Gennep (2011), o pássaro, estando em trânsito entre o céu e a terra, é a representação de uma ponte entre eles e capaz de levar mensagens dos deuses aos homens. É claro o quanto Miguilim busca este sinal de Deus acerca do seu destino e demonstra que, apesar de ter uma orientação religiosa predominantemente católica, também possui uma fé mais primitiva, uma sensibilidade baseada em sua proximidade com a natureza.

Este ponto destaca a tendência sincrética do cristianismo no sertão brasileiro (CRUZ, 2018). Sabe-se que o catolicismo está muito presente nessa área, no entanto, por diferentes razões, incluindo o isolamento de pessoas sertanejas do resto do mundo, a cultura está incorporada em crenças populares, místicas e supersticiosas, que se misturam às práticas religiosas de forma muito natural.

Para Rónai (2020), o homem sertanejo, geralmente muito crente e praticante da fé cristã, carrega também consigo o imaginário popular, repleto de lendas, superstições e credices, que aparecem naturalmente, sem causar danos a nenhuma das partes. Outra característica, de acordo com o autor, é o conflito determinado pelo isolamento e a pobreza das regiões em relação à modernidade. Essa realidade define o sertão como um universo paralelo embutido no meio do nada, esquecido por tudo e por todos, mas ainda tendo contato com "o outro lado". Esse contato, embora precário, muitas vezes desperta curiosidade no sertanejo e provoca-lhe o desejo de desertar em busca de uma vida melhor. Em "Campo Geral", Guimarães Rosa mergulha nesses dois pontos.

Apesar de sua fé cristã e de orar muito, Miguilim está sempre se voltando para a natureza, na tentativa de se conectar ao sagrado. É como se a profissão do catolicismo não bastasse para responder a todas as adversidades que ocorreram no

sertão, e a única solução encontrada é reestabelecer os vínculos com a natureza e esperar que Deus se manifeste através dela, em alusão ao estado mítico.

Dito então percebe o sofrimento do irmão e pede para chamar seo Aristeu, outro amigo da família, que vem e diz a Miguilim que ele está perfeitamente saudável. Neste instante, a criança vive um breve momento de reconciliação com os familiares, ao perceber que todos estão preocupados com ele. Essa experiência, que lhe causou tanta angústia e sofrimento, representa sua morte simbólica e promove uma ruptura com sua situação anterior; Miguilim nunca mais será o mesmo depois desse teste (ROSA, 2019b; EVANGELISTA, 2017).

Pode-se ver que o personagem sofre a ruptura de sua situação anterior e começa sua carreira iniciatória. Desse modo, de acordo com Medeiros (2018), Miguilim enfrenta o exílio e é atormentado por uma série de sofrimentos que o transformam e impossibilitam-lhe o retorno à realidade anterior. No sertão, a condição estática imposta pelo meio ambiente supõe uma expulsão para dentro. Ou seja, Miguilim não tem possibilidade de deixar o Mutúm, por isso sua fuga é realizada pela estreita relação que estabelece com a natureza através dos animais e da paisagem e também por meio de um escape via fantasia, mediante as histórias que inventa.

Esta característica da cultura mineira (e do sertanejo em geral) que reside na transmissão oral, no costume do povo de contar e recontar histórias, aparece na obra de Rosa mediante três personagens: Miguilim, seo Aristeu e Siarlinda. Essas histórias inventadas representam uma maneira de escapar da realidade do sertão, fugir de lá sem deixá-lo. A linguagem de Rosa "conta" o sertão como realmente é, porém, sua capacidade poética nos transmite a beleza escondida em seu povo e em cada um de seus recantos (RÓNAI, 2020).

Em "Campo Geral", o que se define como ritos de margem são situações que proporcionam muito sofrimento, mas ao mesmo tempo fornecem conhecimento. A primeira etapa dessa fase ocorre quando a criança finalmente começa a ajudar no trabalho da fazenda, trazendo almoço para seu pai. No primeiro dia, tudo vai bem na ida, apesar das dúvidas de Miguilim sobre passar (ou não) pelos arbustos (SIRINO; FORTES, 2017). No entanto, no caminho de volta, ao encontrar-se com tio Terêz, que lhe pede para levar um bilhete à mãe, dizendo aguardar a resposta no dia seguinte, Miguilim se inquieta. Essa situação lhe causa enorme sofrimento por colocar em xeque o pacto de lealdade estabelecido de forma implícita entre ele e o seu pai, o amor de sua mãe e o apreço que ele tinha pelo tio. O dilema faz com que ele não

conte nada a ninguém e fique remoendo possíveis saídas para o problema, em vão. No final, acaba admitindo para o tio que não teve coragem de entregar o bilhete à mãe, sendo consolado por aquele, que percebeu o quanto o fato tinha causado sofrimento à criança.

Esta é uma situação de aprendizado, já que Miguilim tem de tomar uma decisão sozinho. Ao decidir pelo bem da família, prejudicando o tio e a amizade que lhe prometeu, Miguilim demonstra certo amadurecimento, em circunstâncias que lembram o dilema colocado aos heróis míticos que precisam tomar uma decisão difícil. A vida continua normal no Mutúm, até chegar um tempo de maus presságios: "Mas, vem um tempo em que, de vez, vira a virada só tudo de ruim, a gente paga os prazos" (ROSA, 2019b, p. 77).

Em certo momento, Miguilim machuca sua mão enquanto tenta tocar a cabeça do maior touro da fazenda – em uma possível referência ao mito grego do Minotauro. Logo, Dito tenta consolá-lo, mas Miguilim fica bravo com o irmão, e os dois brigam pela primeira vez. Miguilim imediatamente se arrepende de atacar Dito e se pune sentando no banco do castigo. "Essa punição dada por decerto era uma única coisa que valia a pena" (ROSA, 2019b, p. 78). Nesse momento, os dois fazem as pazes imediatamente. Nessa fase, é possível notar que o comportamento de Miguilim oscila entre infantilidade e maturidade – no caso da nota do tio, ele mostra bom senso; depois, tem um momento de infantilidade ao atacar o irmão, voltando a adotar uma atitude adulta ao se corrigir.

O evento mais grave, entretanto, ocorre quando Dito machuca o pé. Miguilim acredita que isso aconteceu porque Dito foi ver o ninho das corujas. Segundo Eliade (2013), em algumas culturas tradicionais, este animal representa um mensageiro da morte; isso mais uma vez destaca a empatia de Miguilim com o conhecimento primitivo e a sensibilidade para perceber os sinais da natureza.

Dito, o seu irmão mais novo e mais querido, morre da infecção causada pelo ferimento alguns dias depois, deixando Miguilim completamente desesperado e dominado pela mais profunda tristeza. Depois de levar o corpo da criança para ser enterrado em outra aldeia, Miguilim e Mãitina, uma idosa negra que mora numa espécie de anexo à casa principal, realiza um funeral simbólico para Dito, enterrando seus brinquedos favoritos debaixo de uma árvore (CRUZ, 2018; ROSA, 2019b). Esse ato repete um ritual comum nos funerais das sociedades tradicionais, que consiste em enterrar os pertences dos mortos ao lado de seu corpo para facilitar seu trânsito na

vida após a sua morte (WUO, 2018). Nessas tradições, conforme Torres (2020) destaca, os funerais geralmente são realizados por indivíduos iniciados, tal como nos rituais de sepultamento do Antigo Egito. A atitude de Miguilim, desta forma, demonstra que ele já havia adquirido o conhecimento mais importante para a vida adulta: a aceitação da morte.

Miguilim aprende através da morte, da perda, da dor e, acima de tudo, por meio da mensagem deixada pelo irmão caçula, na tentativa de amenizar seu sofrimento. Ditinho parece acreditar na continuidade da vida, expressa em sua esperança de ser reconhecido no céu pela cadelinha Cuca Pingo-de-Ouro, “mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” e também no conselho dado ao irmão: “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” (ROSA, 2019b, p. 86).

Mas o protagonista ainda tem de cumprir um último teste: após ser espancado pelo pai por ter defendido um menino humilde das redondezas contra as maldades de seu irmão mais velho (Liovaldo) – que vivia com um tio por parte da mãe e tinha vindo visitá-los devido à morte de Dito – Miguilim é levado pelo vaqueiro Salúz, a pedido de sua mãe, para passar três dias em sua casa até que o pai se acalmasse. Ao retornar, ainda magoado com o pai pela injusta punição e humilhação, resolve ignorá-lo de propósito, sem nem pedir a bênção. Ao ser questionado, toma a bênção a contragosto, meio que enfrentando a ira do pai, sem se importar se ele viria a espancá-lo novamente. O pai escolhe, todavia, outra forma de puni-lo: pega as gaiolas e solta todos os passarinhos do filho. O menino amava muito seus pássaros; então, num acesso de raiva, decide quebrar e jogar fora todas as gaiolas e também os seus brinquedos. Esse ato simboliza a conclusão da fase de margem, já que, ao se libertar de seus brinquedos, Miguilim rompe todos os vínculos com a sua infância e está pronto para ser integrado à sociedade (EVANGELISTA, 2017; MEDEIROS, 2018).

Não é, porém, apenas o desfazer-se dos brinquedos que marca esse entrelugar, essa intersecção entre infância e juventude/vida adulta. Esse processo se dá desde o início da obra, com o sacramento da Crisma. Se para a Igreja “crismar” implica a independência do homem para poder seguir seu caminho solitário de fé, nesta narrativa sugere, também, um percurso aos poucos conquistados pelo nosso “pequeno herói” – desligar-se não das raízes, mas das dependências em relação aos outros, como costumava acontecer em relação a Ditinho. Embora continue a seguir o

ensinamento do irmão mais novo, a morte de Dito obriga Miguilim – que se negava a crescer – a um amadurecimento mediante a ausência do então conselheiro.

Em sua fase de margem, Miguilim segue uma jornada de longo sofrimento que gradualmente lhe fornece o conhecimento necessário para atuar na sociedade, tão logo sua iniciação seja concluída. O ato de contar histórias é primordial nesta fase. Para Miguilim, é uma forma de autoconhecimento, visto que, desde quando começou a contar “estórias” para seu irmão, ele descobre sua criatividade e sua capacidade de entreter os outros (EVANGELISTA, 2017).

A reincorporação na sociedade é realizada mediante os ritos de agregação que, segundo Van Gennep (2011), geralmente compreendem etapas de ressignificação dos hábitos da vida cotidiana que reintegram o jovem na sociedade, uma vez que ele se torna um neófito após a execução dos outros rituais. Uma vez terminados os ritos, o jovem está pronto para assumir seu papel como um adulto.

A fase de agregação de Miguilim começa quando a criança, já quase no final do livro, decide fazer uma promessa antecipada a Deus – deixar o Mutúm. Considera-se isso uma forma de agregação já que a criança decide que, voltando à sociedade, irá morar em outro lugar, e não neste rincão que lhe causou tanto sofrimento (CRUZ, 2018). Sua incorporação continua ao ajudar no trabalho da fazenda. Isso representa uma espécie de retorno de Miguilim ao seio de sua família, retorno este que atinge o seu ápice no momento em que nosso protagonista adocece e chega à beira da morte – desta vez nada simbólica. A ameaça de desaparecer o revaloriza diante de sua família, que está apaziguada com ele. Sua reconciliação com o pai ocorre quando Nhô Bero chora em frente à cama de Miguilim e diz: "Nem Deus não pode achar esse direito justo, de adoecer meus filhinhos todos um depois do outro, parece que é a gente só quem tem de purgar e sofrer!?" (ROSA, 2019b, p. 105).

Ao reconhecer o amor nas palavras do pai, Miguilim se alegra. O pai, enfim, o amava! Mas então eles lhe trazem a notícia de que Bero tinha matado Luisaltino, um trabalhador da fazenda, por ciúmes da bela Nhanina, e imediatamente cometera suicídio por enforcamento. A perda do pai representa a libertação de Miguilim; é como se isso permitisse a emancipação do Mutúm. Além disso, com a morte de Bero, tio Terêz retorna ao Mutúm e assume o amor que sempre tivera pela esposa do irmão. Vovó Izidra, desgostosa de todas as desgraças, culpa Nhanina por todo o desconcerto e abandona aquele lugar.

Depois de um tempo, o menino começa a se recuperar e novamente sente vontade de contar as histórias que inventava, o que ele não queria fazer desde a morte de Dito. Já vivendo em uma espécie de instante permeado pela paz e pela alegria ante o simples, chega um médico àquelas bandas e este propõe levar Miguilim para a cidade. No entanto, o mais significativo sobre a chegada do médico é a descoberta que ele faz, até então desconhecida por Miguilim, pela família e pelo narrador: Miguilim é míope. Isso explica muitas das disputas que ele teve com o pai, que o repreendia por não entender bem as coisas (ROSA, 2019b; MEDEIROS, 2018). Embora o fato seja desconhecido até então, rebobinando a leitura, notamos índices que convergiriam para o estado de miopia do garoto. Ela sempre esteve ali, como veremos adiante.

Cabe lembrar a passagem em que o médico lhe empresta seus óculos e Miguilim tem, neste momento, a visão desanuviada das belezas do lugar onde vivia, o que pode ser considerado com uma representação simbólica do ápice de sua reintegração na sociedade: o momento em que ele finalmente pode ver como é o Mutúm real e reconhecer com seus próprios olhos que é, de fato, um lugar bonito (SIRINO; FORTES, 2017). Com isso, Miguilim também se reconcilia com o Mutúm e pode, enfim, seguir o seu destino e assumir seu papel como uma pessoa adulta e responsável na sociedade. Esse fato fica claro em “Buriti”, narrativa posterior também incluída em *Corpo de Baile*, na qual retorna já como adulto ao Mutúm, com o nome de Miguel.

Pode-se notar, mais ou menos explicitamente, a tendência de o homem voltar à natureza quando se encontra em uma situação de crise (ELIADE, 2013). A crise no sertão se reflete no abandono, no isolamento e na dureza da vida. Desse modo, a saída é o resgate do vínculo com a natureza e com os símbolos, mitos e ritos resultantes dessa relação. Guimarães Rosa manipula esses elementos misturando-os no imaginário da cultura local que, nesse processo, vai sendo evidenciado, resgatado e reforçado, construindo-se por meio de espaços linguísticos que desempenham uma função mítico-simbólica. Como resultado, revelam-se verdades ocultas e desconhecidas e se estabelece uma ponte entre o passado e o presente, que permite uma representação universal através da regional. As histórias contadas imortalizam homens e tradições e, ao mesmo tempo, proporcionam ao homem o reencontro com sua identidade.

3.3 A instauração espacial do mito – Era uma vez um Mutúm

De acordo com Rónai (2002), em suas notas para facilitar a leitura da obra, o cenário descrito na narrativa, no qual se desenrolam os fatos, pode ser definido como:

O cenário é a fazenda do Mutúm, longe de qualquer centro habitado, autossuficiente por força das circunstâncias e à sua maneira, conservadora de formas de vida e hábitos ancestrais, de métodos de trabalho primitivos, de um cerimonial *sui generis*, de um vetusto código de ética, de resíduos disparatados de religião e credices. Dela tiram seu sustento e arrendatário, sua família e seus empregados, ocupados em parte nos afazeres caseiros, em parte nos trabalhos de criação e agricultura. Note-se a galeria numerosa dessas personagens, todas trabalhadas em relevo, caracterizada em traços individuais (RÓNAI, 2002, p. 24).

Em 1956, entretanto, Rónai (2002) buscava estabelecer uma introdução à altura da genialidade do autor da novela “Campo Geral”, classificando-o como um “inventor de abismos”, abismos estes que mais se assemelham à sensação de angústia que as pessoas experimentam nos sonhos/pesadelos de estar despencando, logo antes de acordarem assustadas. Ele ainda faz um paralelo entre esses “abismos” e a súbita tomada de consciência dos personagens de Guimarães Rosa ao se depararem com circunstâncias nas quais tentam desesperadamente – e em vão – dar sentido ou manter algum tipo de controle. “Em vão” porque as forças da natureza, na maioria das vezes, não se dobram facilmente à vontade do homem e – mais ainda –, porque a palavra “vão” tanto pode ser entendida como sinônima do “espaço vazio” – real ou imaginário – representado por uma lacuna, a falta original que remete à angústia mesma da existência humana, quanto pela noção de depressão ou cavidade.

Assim, é possível dizer que a novela que conta a estória de Miguilim não tem uma localização geográfica real, mas imaginária, a partir das referências e das reminiscências do autor. O Mutúm do “Campo Geral” é uma localidade fantasiada a partir do real: ela não tem existência senão como um vislumbre do olhar – revisitado e reeditado – do autor em seus personagens. Ainda que possa existir de fato como um município do interior do Estado de Minas Gerais, em “Campo Geral” ele se encontra num espaço/tempo universal, numa esfera mítico-arquetípica, construída e povoada por luzes e sombras, memórias, imagens e ideias que vão sendo apresentadas aos poucos, num relance, tal como um diorama revelado pelas retinas da criança Miguilim. Por vezes, o Mutúm de Guimarães Rosa se assemelha à montagem do presépio – tema presente na obra – de Vovó Izidra, que vai tirando de

sua canastra cada personagem, inaugurando a cena em meio à paisagem cerceada pelas montanhas.

O Mutúm rosiano também é um palíndromo, um lugar instaurado a partir de uma sonoridade que vai e volta; o som da vogal posterior, fechada e oral /u/ aliada à consoante oclusiva, linguodental, surda e oral /t/ realça esse enclausuramento e elevação mítica presente na obra, um mundo em parênteses; por meio dessa expressão estilística, Miguilim parece ecoar como um pulso no registro cardiográfico desse espaço, onde suas experiências infantis vão sendo registradas. A forma como a localidade é apresentada, tal como no conceito de deslizamento do significante de Lacan, transcende qualquer tentativa do leitor de aprisioná-la numa descrição concreta e estática. Ela é, sobretudo, uma construção iniciada por Guimarães Rosa e terminada como reticências.

A forma como o autor apresenta a localidade onde se desenrolam os fatos lembra ao leitor que, por fim, ainda que sejam muitos destes fatos universais, não se deve esquecer a impressão da geografia real plasmada no espírito do autor, que afinal era mineiro e conhecia bem as veredas do estado de Minas Gerais. Entrincheirado entre as montanhas, o espírito mineiro suspira e se pergunta como é possível fugir de si mesmo, senão perdendo-se na imensidão da própria existência que, muitas vezes, revela-se triste como uma saudade daquilo que nunca se soube.

A gente olhava Mãe, imaginava saudade. Miguilim não sabia muitas coisas. — "Mãe, a gente então nunca vai poder ver o mar, nunca?" Ela glosava que quem-sabe não, iam não, sempre, por pobreza de longe. — "A gente não vai, Miguilim." O Dito afirmou: — "Acho que nunca! A gente é no sertão. Então por que é que você indaga" — "Nada não, Dito. Mas às vezes eu queria avistar o mar, só para não ter uma tristeza..." (ROSA, 2019b, p. 76).

O Mutúm da novela parece tão interno, tão recôndito e amalgamado no interior de Minas que sua atmosfera é densa, palpável; ou, conforme certo homem havia dito a Miguilim: "... um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre..." (ROSA, 2019b, p. 17). Não por acaso, o personagem Miguilim – acostumado à umidade atmosférica – necessitava umedecer as narinas na viagem feita para fora do Mutúm, demonstrando que a densidade do ar era uma realidade. Mas essa densidade também contrasta com a gravidade psicológica dos personagens. Para Miguilim, os adultos eram maus e suas atitudes lhe pesavam na alma: encurralando e matando tatus com crueldade, castigando-o e

mandando embora a sua cachorrinha quase cega, Pingo-de-Ouro, e o seu filhote. Tal como sua mãe, que se entristecia pela escuridão daquelas bandas, onde os raios do sol não conseguiam clarear inteiramente, também Miguilim se entristece pela maldade alheia, que escurece a alma das pessoas, levando-as para o inferno após a morte.

A questão da religiosidade e da relação ambígua travada com o diabo é algo sempre presente na obra de Guimarães Rosa e, como tal, não poderia deixar de aparecer na estória de Miguilim; mas em “Campo Geral” o diabo é menos figura real e mais manifestação de linguagem. Ele aparece no lugar de outra coisa, nas atitudes dos homens, na maldade de algumas crianças, nos instintos dos animais, na crueldade dos fenômenos da natureza e nas mortes, quase todas decorrentes de eventos trágicos. Maldade esta que paira sobre o ambiente como uma névoa acinzentada. Paradoxalmente, a bondade divina também se expressa nas mesmas circunstâncias: nas atitudes carinhosas dos adultos e das crianças, nos animais e na natureza.

A relação que cada um dos personagens estabelece com o lugar onde se desenrolam os fatos é singular: alguns se sentem adaptados à vida nos sertões e outros, tais como a mãe de Miguilim e Vovó Izidra, deixam transbordar claramente a sua infelicidade. Para a mãe de Miguilim, o morro representa o limite intransponível, algo que lhe tapa a visão do que pode existir além das cercanias. Mutúm representa para ela um buraco no fundo do qual ela mesma se encontra sem perspectivas. A visão do além das fronteiras, assim como a visão do mar, representam possibilidades que lhe são negadas, um dos motivos de sua constante tristeza. Ela, assim como quase todos os adultos, não é apenas pobre, mas empobrecida em sua capacidade de fantasiar, sonhar e, por esse motivo, é tão triste. A fantasia é um privilégio das crianças no Mutúm.

Miguilim, ao contrário da mãe e dos adultos, se encontra em uma outra dimensão: a do sonho, espaço onde ocorre um apagamento da localização espacial. A atmosfera que Guimarães Rosa cria logo no início é intencional, dando-nos impressão de uma pintura em construção. A moldura na qual as cenas são apresentadas se resume em morro e mato... o verde salpicado na tela, tal como pinceladas aleatórias feitas pelas mãos experientes do criador-criatura, reproduz a paisagem real da natureza. “Da viagem, em que vieram para o Mutúm, muitos quadros cabiam certos na memória” (ROSA, 2019b, p. 20). Dentro da moldura, a narrativa começa a ganhar corpo e só aí, após ser delineado o ângulo dessa moldura, torna-se

possível que os acontecimentos se desenvolvam e ganhem sentido. Esses fatos são subliminares e o protagonista Miguilim vai deixando impressas as experiências objetivas e subjetivas vivenciadas. Por vezes, o personagem Miguilim deixa a impressão de ser mais um símbolo mítico, para o qual convergem todos os ingredientes da narrativa, cujo nome e sobrenome é inclusive negado nas palavras da irmã Drelina: “Bobo! Eu chamo Maria Andreлина Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bobo...” (ROSA, 2019b, p. 21). Mutúm e Miguilim – ambos começando e terminando com a letra “m”; letra utilizada muitas vezes no linguajar mineiro para se referir às coisas diminutas, deixando-as ao nível do olhar infantil.

3.4 O caminho do olhar – Miguilim e o mundo

O olhar do personagem Miguilim pode ser classificado, sobretudo, como aquele atravessado pela sinestesia: o olhar de criança que começa a conhecer, desvendar e incorporar o mundo mediante os sentidos físicos, em todos os seus contornos, texturas, cores, sabores e cheiros.

Apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas — cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. As frutas que a gente comia. Mas a mãe explicava que aquilo não havia sido no Pau-Rôxo, e bem nas Pindaíbas-de-Baixo-e-de-Cima, a fazenda grande dos Barbóz, aonde tinham ido de passeio” (ROSA, 2019b, p. 19).

Siebel e Raupp (2016) referem-se à visão de Miguilim sobre o mundo como uma poética infantil que retrata a realidade do sertão mineiro a partir da sua experiência de vida e morte em meio aos parentes, tempestades, doenças e outras circunstâncias simples e corriqueiras do cotidiano. As autoras ainda marcam a linearidade temporal rotuladas pelas constantes idas e vindas no tempo, o que volta a remeter à questão do palíndromo.

Outra questão importante, enfatizada por diversos estudiosos da obra do autor, reside na utilização dos personagens animais como coadjuvantes nas histórias e, em “Campo Geral”, não poderia ser diferente. Os animais ganham um espaço que vai bem além de uma simples descrição na paisagem, sendo elementos essenciais na narrativa dos pensamentos, ideias e sentimentos expressos do protagonista. Para

Siebel e Raupp (2016), é a presença dos animais que vai emprestar o caráter de sensibilidade ao olhar de Miguilim, humanizando-o mediante a empatia estabelecida entre o seu sofrimento e o sofrimento dos animais, sofrimento este que ele testemunha em diversos momentos da obra.

Em várias “cenas”, é possível perceber que Miguilim vai construindo o seu olhar sobre o mundo sobretudo a partir da percepção visual dos fatos que ele presencia, isso porque, em alguns momentos, o seu olhar se dirige ao outro – e ao olhar que o outro lança sobre o mundo –, tal como em: “Vovó Izidra colava nele o peixe daqueles olhos bravos dela, que a gente não gostava de encarar” (ROSA, 2019b, p. 29). Seja através dos animais, seja dos seus parentes e outros personagens, Miguilim está sempre atento às mensagens que lhe chegam por via dos sentidos, sendo a visão o principal deles. Um dos olhares mais significativos que Miguilim guarda na memória é o de sua cadelinha Cuca Pingo-de-Ouro já desvanecendo, numa das situações mais tristes da narrativa, quando o protagonista descreve o evento, guardado na memória, de sua Pingo-de-Ouro sendo puxada e levada para longe por alguns tropeiros – doada pelo seu pai –, enquanto o seu filhotinho ia choramingando dentro de um balaio. A dor dessa perda é sentida tão profundamente que percorre toda a narrativa, reaparecendo em vários momentos, representando um dos marcos iniciais da empatia que Miguilim passa a desenvolver para com os animais.

Medeiros (2018) sustenta que o olhar de Miguilim é marcado pelo espaço natural, fator que se torna essencial na construção não apenas do que ele pensa, mas também de como ele pensa. Segundo a autora, é o ambiente natural que confere significado aos acontecimentos que ele vivencia, influenciando em suas emoções e sensações, marcando a sua subjetividade e os pensamentos que povoam o seu imaginário.

Logo no início da narrativa, o narrador relata as lembranças que Miguilim tinha ao ter sido banhado no sangue vivo de um tatu em sua mais tenra idade, como que marcando um batismo que ligava a sua essência à do animal sacrificado sobre o seu corpo. Posteriormente, quando o autor relata a viagem da família para Mutúm, com Miguilim e os irmãos sendo transportados num carro de boi, ocorre como que uma descrição mesclada entre as crianças e os cabritinhos que seguiam juntos dentro do carro, enquanto a mãe deles, a cabra com os peitos cheios de leite, seguia-os caminhando, atada à traseira do carro. Miguilim demonstra preocupação com o “leite

derramado”, desperdiçado na estrada, levando o leitor a pensar no quadro como uma representação do “desmame” que a partida de Pau Roxo representou para Miguilim.

Essa identificação que Miguilim estabelece com os animais na narrativa também reaparece em vários momentos, principalmente em circunstâncias de vida e morte. Um exemplo claro surge quando Miguilim está sentado no banco do castigo após tentar defender a mãe na briga com o pai, e tio Terêz aparece trazendo um coelho morto, fruto de uma caçada. O sentimento de revolta de Miguilim é mesclado com o de compaixão pelo coelho morto, fantasias de identificação com a presa, circunstâncias de conflito vivenciadas na família, o sangue da caça, a injustiça de sua punição, o choro da mãe, o alvoroço dos cães e suas memórias sobre o encurralamento dos tatus.

O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, as orêlhas dele estremeciam constantemente. Devia de ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que agora esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozim. — "Qu"é-de sua mãe, Miguilim?..." — tio Terêz querenciava. A mãe com certo estava fechada no quarto, estendida na cama, no escuro, como era, passado quando chorava. Mais que matavam eram os tatus, tanto tatú lá, por tudo. Tatu-de-morada era o que assistia num buraco exato, a gente podia abrir com ferramenta, então-se via: o caminho comprido debaixo do chão, todo formando voltas de ziguezague. Aí tinha outros buracos, deixados, não eram mais moradia de tatú, ou eram só de acaso, ou prontos de lado, para eles temperarem de escapulir. Tão gordotes, tão espertos — e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos? O tatu correndo soplado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o casculho dele, as chapas arrepiadas, pobrezinho — quase um assovio. Ecô! — os cachorros mascaravam de um demônio. Tatu corria com o rabozinho levantado — abre que abria, cavouca o buraco e empruma suas escamas de uma só vez, entrando lá, tão depressa, tão depressa — e Miguilim ansiava para ver quando o tatu conseguia fugir a salvo (ROSA, 2019b, p. 26-27).

Enquanto a narrativa vai sendo tecida, Miguilim – cada vez mais oprimido pelo pai – vai-se assemelhando aos animais. Somente no final da narrativa Nhô Bero, enfim, demonstra o seu amor diante da ameaça de morte da criança e do seu sentimento de remorso. Desde o início, a relação entre Miguilim e o pai é marcada pelo conflito e pela falta de visão do adulto em relação às necessidades do filho. Ciumento, grosseiro, violento e vingativo, o pai de Miguilim é a expressão do adulto que não chegou a amadurecer – ou, se é que se pode dizer isso, uma criança que também foi tolhida em seu desenvolvimento –, permanecendo emocionalmente imaturo, fato que é confirmado no descontrole emocional que o leva ao assassinato do companheiro de trabalho e no seu suicídio por enforcamento.

Ao contemplar a natureza e a vida ao seu redor, em seu perpétuo e contínuo ciclo de vida e morte, Miguilim se identifica e é tomado pela empatia. Essa empatia se faz mais presente sobretudo em circunstâncias de perseguição em que a caça é esperta, tal como ele próprio, mas não o suficiente para fazer páreo ao faro dos cães e aos caçadores em seu encalço. Miguilim torcia pela fuga dos tatus da mesma forma como ansiava, internamente, por fugir dos ataques do pai. Ainda pequeno e vulnerável, Miguilim está mais próximo da morte que da vida. A morte, mais que a dor física, é uma ameaça que ele teme.

Assim como os ciclos de vida e morte são uma constante na narrativa, também é contínua a questão dos contrastes: o bem e o mal, a luz e as trevas, Deus e o Diabo, tudo é uma questão de perspectiva, de ângulo de visão. Tio Terêz é Caim, mas também é Abel; o pai é Abel, mas também foi Caim; os cachorros eram bons e eram maus, pois tanto podiam salvar a família inteira, quanto perseguirem as presas inocentes; a natureza é linda, mas também pode ser cruel – trazendo tormentas na forma de inundação e raios; vovó Izidra era seca, zangada e colocava medo, mas também aparecia de noite, quando pensava que Miguilim estava dormindo, para beijá-lo na testa e abençoá-lo... Mutúm é feito de contrastes, lugar onde a luz e as trevas revelam e ocultam traços da paisagem e da alma do homem. Ele, o homem, é bom e é mau, é santo e pecador. Mutúm pode representar o paraíso aos olhos de uma criança, mas também um buraco perdido nos confins, cerceado pelas montanhas e pelo mato sem fim, aos olhos de uma esposa e mãe amargurada, por exemplo.

Além do olhar que Miguilim lança ao seu redor e que permite que ele interprete a realidade, há ainda um outro olhar, anterior a ele mesmo e até mesmo aos adultos com os quais convive, que o ensina, por vezes, a como interpretar as coisas: o olhar da cultura. Esse olhar anterior, que lhe é repassado nas entrelinhas dos diálogos, também direciona a visão que Miguilim vai construindo a partir das circunstâncias, como quando ele descreve o menino Patori: “não estava querendo também brincar junto com o Patori, esse era um menino maldoso, diabrava. — ‘Ele tem olho ruim’, — a Rosa dizia — ‘quando a gente está comendo, e ele espia, a gente pega dor de cabeça...’” (ROSA, 2019b, p. 36). Esse olhar, carregado de ideias, conceitos, sentimentos, afetos, superstições e crenças aparece quase como “pano de fundo” no qual as imagens se sobressaem e que, embora nem sempre as pessoas o percebam, sua força de influência é o que dá coloração à construção dos cenários na narrativa.

É a partir desse olhar transpassado pela cultura que percebemos a escuridão em que vive Vovó Izidra e Mãitina. Essa escuridão é mais uma característica da perda da inocência da vida que uma falta de luz real; ela emana das decepções acumuladas ao longo da trajetória da existência – principalmente devido às inúmeras perdas que as pessoas mais velhas vivenciaram e que obscurecem a expressão dos sentimentos. Ou, pelo menos assim parece a Miguilim, ao lembrar suas primeiras impressões do lugar onde Mãitina vivia:

[...] Lá era sem luz, mesmo de dia quase que as labaredas mal alumiam. Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, Mãitina mesmo, sentada no chão, todo o mundo dizia ela feiticeira, assim preta encoberta, como que deve de ser a Morte. Miguilim esbarrou, já estava com um começo de dúvida, daí viu, os olhos dele vendo: viu nada, só conheceu que o escuro estava sendo mais maldoso, em redor — e o treslinguar do fogo — era uma mata-escura, mato em que o verde vira preto, e fogo pelejava para não deixar aquilo tomar conta do mundo, estremecia mole todos os sombreados (ROSA, 2019b, p. 42).

Aos poucos o menino Miguilim começa a apreender as nuances da realidade que os cerca, integrando todos os aspectos que, a princípio, aparecem de forma desconectada. O pai, afinal, não é apenas mau, mas também um pai que o ama profundamente; vovó Izidra não é de todo distante, mas também carinhosa; a negritude de Mãitina também podia representar a inesperada proteção de um abraço carinhoso e materno. Em um rápido lance do olhar, tudo se transformava em outra coisa.

Guimarães Rosa parece transportar a tragédia para o sertão mineiro da mesma forma como, milênios antes, Sófocles falava de sentimentos tão amalgamados no psiquismo humano, e Shakespeare, no século XVI. Miguilim é o Édipo e o Hamlet sertanejo, demonstrando este poder que a literatura tem de movimentar e transformar toda a angústia da alma humana em belas histórias que emoldurem a dor, seja na Grécia Antiga, seja na Inglaterra vitoriana, seja nos confins de Minas Gerais.

3.5 A dubiedade do olhar de Miguilim: entre o ver e o não-ver

O olhar de Miguilim – sobre o qual o leitor só fica sabendo no final da narrativa com a chegada do médico da cidade de Curvelo – é comprometido pela miopia. Ele é “curto de vista” e, por esse motivo, sua visão é limitada, desviando o seu interesse para as pequenas coisas, os pequenos detalhes que ele, como todo míope, consegue

enxergar com mais facilidade. “— Por que você aperta os olhos assim? Você não é limpo de vista?” (ROSA, 2019b, p. 109). A pergunta do Dr. José Lourenço revela a nebulosidade através da qual o garoto Miguilim havia captado o mundo ao seu redor até então. Isso faz com que o leitor queira retroceder a leitura e reler todas as passagens para tentar captar o que havia escapado da sua compreensão.

Há uma interessante mensagem no parágrafo final da narrativa, no qual Miguilim observa tudo e todos através dos óculos que o Doutor lhe emprestara e, ao devolvê-los, lembra-se do irmão morto, de sua Cuca Pingo-de-Ouro, e de seu pai. “Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim... Nem sabia o que era alegria e tristeza” (ROSA, 2019b, p. 86). Há um claro vislumbre da consciência de tudo o que havia escapado dele, perdido para sempre. Essa “falta” a partir da qual Guimarães Rosa encerra a sua narrativa pode ser interpretada como um recurso utilizado para marcar o final da infância de Miguilim; o fim de uma etapa marcada por um sofrimento tão intenso, que somente a visão límpida do futuro pode ofuscar.

— Olha, agora!

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto (ROSA, 2019b, p. 110)

Somente quando o leitor toma consciência da miopia de Miguilim é que a passagem do encontro dele com os macacos na mata, por exemplo, ganha um sentido pleno. Até então, Miguilim aparenta ser um menino medroso, em contraste com o irmão menor, Dito, que é descrito nas palavras do pai como “um garoto corajoso e com muito sentimento”. Miguilim é mais introspectivo, cabisbaixo e voltado para as minúcias, sejam elas reais ou não, pertencentes ao mundo ou aos pensamentos, que ele remói e remói, tal como no episódio no qual ele tenta decidir se entrega ou não o bilhete de tio Terêz à sua mãe. Em vários outros momentos da narrativa, um pensamento específico fica girando em sua mente, e ele vai aqui e ali, questiona um e outro até decidir – ou não, como no caso do bilhete – o que fazer. Ao contrário do irmão Dito, Miguilim não sabe bem como expressar suas emoções em palavras; mais ainda: embora esteja sempre atento aos detalhes do ambiente, as suas dúvidas e pensamentos fazem com que ele quase nunca expresse o que sente ou pensa.

Em termos psicanalíticos, é possível identificar em suas atitudes a construção de uma personalidade voltada para a neurose obsessiva²³, em que o olhar é aqui colocado como representante de outra coisa:

Na pulsão escópica, o sujeito encontra o mundo como espetáculo que o possui. Ele é aí a vítima de um logro, pelo qual o que sai dele e o enfrenta não é o verdadeiro *a'*, mas seu complemento, a imagem especular, (i)a. Eis o que parece ter caído dele. O sujeito é arrebatado pelo espetáculo, regozija-se, esbalda-se. E o que santo Agostinho denuncia e designa de forma tão sublime, num texto que gostaria de lhes passar, como concupiscência dos olhos. Ele acredita desejar porque se vê como desejado e não vê que o que o Outro quer lhe arrancar é o olhar (LACAN, 2005, p. 73).

Mais ligado à terra que ao céu, não surpreende que Miguilim se identifique tanto com a figura dos tatus, animal cuja visão e audição são pouco desenvolvidas, motivo pelo qual têm hábitos noturnos. Devido à sua miopia, o garoto demonstra o seu interesse nos detalhes, fato que parece irritar bastante o seu pai:

Pai disse: — "Vigia, Miguilim: ali!" Miguilim olhou e não respondeu. Não estava vendo. Era uma plantação brotando da terra, lá adiante; mas, direito ele não estava enxergando. Pai calou a boca, muitas vezes. Mas, de noite, em casa, mesmo na frente de Miguilim, Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d'o Dito (ROSA, 2019b, p. 95).

O pai, que não sabia da deficiência visual do filho, desaprova-o e interpreta o seu distanciamento como desinteresse. Ele, o pai, se irrita com a introspecção do garoto, embora o temperamento de Miguilim fosse mais próximo ao dele próprio que o de sua mãe. O pai demonstra ser uma pessoa "curta" de entendimento, limitado em sua capacidade de suportar frustrações. Miguilim, ao contrário de Dito, espelha o "ensimesmamento" do próprio pai. Talvez decorra daí a desaprovação que o pai tinha por Miguilim; olhar-se no espelho, muitas vezes, causa uma sensação não muito agradável.

A visão de Miguilim era voltada para dentro, esmiuçadora das coisas pequenas, dos motivos e das nuances recônditas da alma das coisas. O seu olhar não é voltado

²³ Segundo Zimerman (2008) a teoria psicanalítica, a neurose obsessiva seria uma das formas de estruturação da personalidade, caracterizada pelos mecanismos de defesa do ego frente a angústia, tais como: ruminação de pensamentos, busca de controle obstinado, ritualísticos e cerimoniais, atos compulsivos e repetições constante como formas de lidar com pensamentos aflitivos, visando a evitação de danos imaginários.

²⁴De acordo com Chemana (1995): Objeto "a" (fr.: objet a). Segundo Lacan, o objeto "a" (diferente de "A") seria o objeto-causa do desejo. O pequeno "a" não é um objeto do mundo, não é representável como tal, mas somente identificado sob a forma de "fragmentos" parciais do corpo, redutíveis a quatro: o objeto da sucção (seio), o objeto da excreção (fezes), a voz e o olhar.

para o que está além dos limites – como o de sua mãe –, mas para o que está próximo, dentro, escondido em meio às folhagens, e na terra. “De que é que você está rindo, Miguilim?” — Luisaltino perguntou. ‘Estou rindo é da minhoca branca, que as formigas pegaram...’ O Pai sacudia a cabeça.” (ROSA, 2019b, p. 104). Para o seu pai, Miguilim é um menino que se importa com as coisas insignificantes, deixando passar aquelas que importam, tal como o respeito e a demonstração de afeto a ele mesmo.

"Que é isso, menino, que você está escondendo?" — "É a joaninha, Pai." — "Que joaninha?" Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. — "Já se viu?! Tu há de ficar toda a vida bobo, ó panasco?!" — o Pai arreliou. E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: — "Pitosga..." (ROSA, 2019b, p. 93).

Embora Rónai (2002) apresente Nhô Berno, pai de Miguilim, como uma pessoa ciumenta e histérica, a verdade é que o comportamento de Miguilim demonstra que ele, tal como o seu pai, tem uma personalidade obsessiva e passional. A relação entre Miguilim e seu pai é marcada pelo conflito que Freud (1980a) bem denominou de “Complexo de Édipo”, no qual o pai – mediante seu comportamento violento – estabelece limites ao filho, demarcando uma interdição simbólica e estrutural ao seu desejo incestuoso direcionado à mãe. Essa interdição, que Freud menciona como “tabu do incesto”, torna-se cada vez mais clara na reprodução da violência que Miguilim investe contra o irmão mais velho, Liovaldo, que chega para visitá-los por ocasião da morte do irmão Dito.

Falando a partir do campo da literatura, isso só ganha sentido ao se revisitar o mito de Édipo-Rei, de Sófocles, do qual Freud lançou mão para explicar a sua teoria da sexualidade infantil. Quando Freud publicou o seu trabalho intitulado “Estudos sobre a Histeria”, no final do século XIX, no qual sustentava que a sexualidade – presente de forma bastante atuante na infância – era a base de todo o psiquismo humano e o baluarte central da teoria psicanalítica, foi recebido pela comunidade científica de sua época com ceticismo e descrédito, pois associar a sexualidade à infância parecia uma coisa absurda a se fazer: criança era vista até então como desprovida de sexualidade. Mas a qual sexualidade Freud estaria se referindo quando falava em “sexualidade infantil”?

[...] A criança tem fantasias lúdicas, como desempenhar um papel maternal em relação ao adulto. O jogo pode assumir uma forma erótica, mas conserva-se, porém, sempre no nível da ternura. Não é o que se passa com adultos se tiverem tendências psicopatológicas [...] confundem as brincadeiras infantis com os desejos de uma pessoa que atingiu a maturidade sexual [...] (FERENCZI, 1992, p. 97).

Assim, segundo Ferenczi (1992), quando psicanalistas se referem à sexualidade infantil, estão no campo da ternura, no campo dos afetos. Ou seja, o amor libidinal de uma criança voltado para a figura de sua mãe. Mas essa atitude incestuosa em relação à mãe não é uma atitude tal como na sexualidade do adulto, a sexualidade genital; é uma relação que inclui esse amor e conflito com a figura do pai também. É nesse sentido que alguns teóricos se referem à bissexualidade humana defendida por Freud: ele se referia à existência de uma corrente libidinal de caráter heterossexual e uma corrente libidinal de caráter homossexual no ser humano, voltadas para as figuras parentais; uma que está direcionada à mãe e outra, ao pai. Ambos, o pai e a mãe, são objetos nos quais a libido é investida. Freud não faz diferenciação entre a libido dos adultos e a libido das crianças, mas ela só vai ganhar essa conotação de genitalidade a partir da puberdade e da adolescência do indivíduo, quando outros fatores entram em foco. Ela já é uma força sexual, no entanto, desde o início.

Desse modo, Miguilim ataca o irmão Liovaldo aparentemente para defender o menino Grivo da covardia do irmão, porém, o que escapa ao leitor – até porque não é clara ao próprio Miguilim – é que a antipatia pelo irmão começa a ser alimentada muito antes desse fato, quando Liovaldo demonstra ser “maligno”, pois “vinha com aquelas mesmas conversas do Patorí, mas mesmo piores”. Essas conversas de Patorí e de Liovaldo versavam sobre a sexualidade, o que torna interessante a aversão de Miguilim, pois é um assunto que normalmente atiça a curiosidade de todas as crianças desde sempre, a menos que o personagem estivesse vivenciando sentimentos desagradáveis que o tema lhe imputaria – sentimentos estes que a teoria freudiana denominou como angústia devido à ameaça de castração²⁴.

²⁴ A criança, ao descobrir, durante sua fase de desenvolvimento, a diferença anatômica entre os sexos, verifica, aterrorizado, que a menina não tem pênis – e que a mãe também não possui. Ele passa a ter medo de que o mesmo lhe possa acontecer, como castigo imposto pelo pai, em virtude de seus impulsos incestuosos e parricidas. A fantasia de castração corresponde também a um dos fantasmas originários, aos quais Freud atribui dimensão filogenética e arquetípica. O menino, como vimos, valoriza extraordinariamente o seu pênis, e atribui altíssimo significado narcísico. O medo à perda do pênis – filogeneticamente condicionado – obriga-o a um recuo, abandonando, na hipótese mais favorável, o seu projeto incestuoso (PELLEGRINO, 1983).

— "Miguilim, você precisa de mostrar sua pombinha à Rosa, à Maria Pretinha, quando não tiver ninguém perto..." Miguilim não respondia. Então o Liovaldo dizia um feitiço que sabia, para fazer qualquer mulher ou menina consentir: que era só a gente apanhar um tiquinho de terra molhada com a urina dela, e prender numa cabacinha, junto com três formigas-cabeçudas. Miguilim se enraivecia, de nada não dizer (ROSA, 2019b, p. 97).

O tema da castração aparece, como que corroborando a teoria freudiana, na anunciação que Dito faz a Miguilim sobre a castração do touro Rio-Negro, logo após este ter respondido com brutalidade a tentativa do protagonista de acariciá-lo:

— "Você acha que o Rio-Negro tem demônio dentro dele, feito o Patorí, se disse?" — "Acho não." O que o Dito achava era custoso, ele mesmo não sabia bem. Miguilim perguntava demais da conta. Então o Dito disse que Pai ia mandar castrar o Rio-Negro de qualquer jeito, porque careciam de comprar outro garrote, ele não servia mais para a criação, capava e vendia para ser boi-de-lote, boi-boiadeiro, iam levar nas cidades e comer a carne do Rio-Negro. Vaqueiro Salúz falava que era bom: castravam no curral e lá mesmo faziam fogo, assavam os grãos dele, punham sal, os vaqueiros comiam, com farinha (ROSA, 2019b, p. 79).

Assim, a castração real do touro Rio-Negro parece confirmar os temores inconscientes do menino Miguilim. A raiva que faz com que Miguilim ataque o irmão Liovaldo só toma um sentido pleno quando todos os elementos da narrativa são analisados. "O ódio de Miguilim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou no Liovaldo" (ROSA, 2019b, p. 98). Ele, Miguilim, não sabe – porque os motivos sejam talvez inconscientes e escapem de seu entendimento – de sua visão. O ódio ao pai, devido à surra que ele toma por estar agredindo o irmão, também ganha mais sentido se analisada por este prisma. O ressentimento com a mãe pelo fato de ela não o ter defendido das agressões do pai também é uma pista. Esse ressentimento toma tal proporção que Miguilim deixa escapar o que até então está oculto aos olhos do leitor: que sua mãe conversava sozinha com Luisaltino, que ele conhecia Tio Terêz, e que talvez ela, por não ser feliz em seu casamento, tenha traído o amor de seu pai – e o dele próprio:

[...] Agora ele sabia, de toda certeza: Pai tinha raiva com ele, mas Pai não prestava. A mãe o olhava com aqueles tristes e bonitos olhos. Mas Miguilim também não gostava mais da Mãe. Mãe sofria junto com ele, mas era mole — não punia em defesa, não brigava até o fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto queria. Mãe gostava era do Luisaltino (ROSA, 2019b, p. 99).

Quando Miguilim volta da casa do Vaqueiro Salúz – para onde tinha sido mandado até que diminuísse a raiva que o pai estava sentindo –, o último diálogo travado entre ele e o irmão Liovaldo deixa transparecer que o conflito incestuoso, enfim, caminhava para a resolução: “— ‘Ué, hem, malcriado? Você queria poder com o Pai?!’ Miguilim fechou os olhos.” (ROSA, 2019b, p. 103). A questão do incesto é desvelada e escapa justamente no final da narrativa desse encontro, quando o irmão diz a ele – após a reação violenta de Miguilim ao espatifar a cabacinha com o feitiço de atração sexual – que não a estava fazendo para as irmãs, Drelina e Chica, mas para Maria Pretinha – que não era sua parente. Aliás, a fantasia incestuosa de Miguilim com as irmãs já havia aparecido antes, quando ele conversava com o irmão Dito e afirmara que, quando crescessem, se casariam com as irmãs. Porém, naquele momento, a fantasia incestuosa era gerida no campo da ternura e do lúdico, ao passo que, neste segundo momento, ela já se apresenta no campo do tabu.

Há ainda um outro dado que não escapa ao leitor atento e que aparentemente aparece no texto como “deslocado” e incompreensível: nos momentos finais da narrativa, quando Miguilim gravemente enfermo e febril fica sabendo que seu pai tinha matado Luisaltino, grita desesperado: “— ‘Não me mata! Não me mata!’ — implorava Miguilim, gritado, soluçado” (ROSA, 2019b, p. 106), interpretado pelo estado da confusão febril em que se encontrava. Entretanto, é bastante interessante a analogia que o escritor deixa implícita – ainda que de forma bastante diluída na narrativa – entre a figura de Miguilim e a de Hamlet.

Didi-Huberman (2005), ao focar no que ele denomina de “homem da tautologia” – este ser redundante que nega de forma cínica a metapsicologia freudiana –, deixa claro que isso é apenas uma tentativa de se esquivar, de sobrepujar a questão do olhar, utilizando-se da linguagem para denegar o que existe além e para além do que se apresenta como objeto visível:

Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória — ou da obsessão — no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: ‘O que vejo é o que vejo, e me contento com isso’ (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 39).

Mais que isso: Didi-Huberman (2005) afirma que, diante do temor do que pode surgir neste processo de revelar-se pela via da relação ver/ser visto, olhar/ser olhado, o homem da tautologia utiliza a inversão extrema para negar qualquer menção à construção temporal, focando o presente da experiência do visível como forma de eliminar toda e qualquer referência da visão além da coisa que é vista no presente.

3.6 Relações interpessoais (e animais): Nos caminhos da fazenda

Em “Campo Geral”, cada personagem tem importância e lugar na narrativa, embora a história seja um reflexo das memórias reveladas mediante as retinas do menino Miguilim, que, como já foi abordado anteriormente, era míope. Assim, o leitor não é invadido pela descrição do pitoresco, mas acaba por se tornar também um personagem, um acompanhante invisível, que percorre todas as cenas através do olhar do menino, numa narrativa em terceira pessoa.

De acordo com as notas de Rónai (2002), viviam na fazenda do Mutúm, além de Miguilim, seu pai, Nhô Berno, sua mãe, Nhanina e seus irmãos Drelina, Dito, Chica e Tomezinho. Também faziam parte da família que vivia na fazenda tio Terêz (irmão do pai) e vovó Izidra (tia-avó de Miguilim por parte de mãe), além dos empregados: os vaqueiros Saluz e Jé, a velha Mãitina, Rosa (a cozinheira) e Maria Pretinha. Aparecem na trama os vizinhos Seo Deográcias e seu filho Majela, conhecido como o Patorí, seo Aristeu, Grivo (menino miserável que vivia nas redondezas com sua mãe), Luisaltino (companheiro do pai na lavoura), tio Osmundo (irmão da mãe), Liovaldo (irmão de Miguilim que vivia com o tio Osmundo, fora de Mutúm) e o Dr. José Lourenço (que aparece no final da narrativa). Além dos personagens humanos, há ainda os personagens animais que têm tanta importância quanto aqueles.

Dentre os personagens mais significativos da narrativa, Dito se destaca. A construção da personalidade dele é uma das mais ricas e destacadas, talvez devido ao fato de ser ele o companheiro de infância mais próximo do protagonista, em cuja retidão de pensamento Miguilim confiava, apesar de Dito ser mais jovem que ele. Todos os meninos dormiam no mesmo quarto – Miguilim e Dito dividiam, inclusive, a mesma cama –, e as meninas no quarto dos pais. A proximidade de Miguilim e Dito tanto física quanto etária faz com que eles se tornem quase inseparáveis.

Entretanto, apesar de andarem sempre juntos, as idiossincrasias entre Dito e Miguilim são bastante diversas, por vezes opostas: enquanto Dito gostava de ouvir as

conversas das pessoas adultas, Miguilim não se interessava pelos diálogos dos adultos, considerados por ele como repleto de “coisas secas”, “brutas” ou “coisas assustadas”. Fisicamente, Dito se parecia com o pai; Miguilim, com a mãe. Ao passo que Miguilim tinha dificuldade em demonstrar os sentimentos, o irmão não. Por esse motivo, o pai preferia Dito a Miguilim e, quando o primeiro morreu, chegou a expressar a preferência que tivesse sido Miguilim em vez do outro. Dito não gostava de brigar, ao contrário do irmão, que mesmo não querendo meter-se em confusão, acabava brigando com todos.

Visto através do olhar do irmão, Dito é descrito como um menino doce, que não guardava rancores – ao contrário de Miguilim – para quem “o ruim tem raiva do bom e do ruim. O bom tem pena do ruim e do bom” (ROSA, 2019b, p. 79). Em alguns momentos, a calma e a docilidade do irmão chegam mesmo a irritar Miguilim, que expressa claramente o seu desejo de “judiar com o Dito” que, embora fosse mais jovem, tinha mais maturidade e controle de suas emoções, sendo seguro do que dizia.

Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava precisava contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De donde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades (ROSA, 2019b, p. 71).

Às vezes, o personagem Dito funciona quase como um alter ego do protagonista. Logo no começo da narrativa, após uma visita de seo Aristeu, Miguilim coloca em sua cabeça que está batendo às portas da morte. Entretanto, é Dito quem, afinal, acaba morrendo menino ainda. Numa passagem interessante, logo no início, quando todos eles estão em casa, temendo os efeitos da tempestade que se abateu sobre o lugar, é o próprio Dito quem pergunta a Miguilim se ele teme a morte, demonstrando que, internamente, Ditinho tem receio de morrer ainda menino, como se já soubesse de antemão que não chegaria à idade adulta.

Miguilim tinha motivos para temer a morte, pois tinha passado pelo episódio de se engasgar com um ossinho de asa de frango, sendo salvo pelo pai, quando era bem menor. Todavia, todo o episódio de preparação mórbida para a própria morte parece fruto de uma fantasia, como um teste psicológico para saber o quanto ele era amado por seus pais e as outras pessoas. Matte e Facchin (2019) afirmam categoricamente que Freud sempre ligou a sexualidade infantil ao ato de fantasiar. Para as autoras, o

fato de os adultos terem vergonha de suas fantasias revelam o caráter e a origem infantil das fantasias, ao contrário das crianças, que expressam livremente os seus desejos no ato de brincar. “Além disso, ele [Freud] afirma que é dessa fonte fantástica que o escritor criativo retirará o material para criar suas histórias: da lembrança de uma experiência anterior, possivelmente de sua infância, cuja origem se dá no desejo” (MATTE; FACCHIN, 2019, p. 1).

A morte de Dito, porém, faz com que o irmão tenha que encarar a morte verdadeira, o luto deixado pelo vazio real:

Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom — enquanto estava chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas. Mas, no mais das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutúm — se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. Ao vago, dava a mesma ideia da vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume — quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou assustado: — “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!” (ROSA, 2019b, p. 89).

O sentimento de despersonalização diante do vazio deixado pelo lugar que fora de Dito demonstra o quanto Miguilim se identificava com o irmão e o quanto a sua perda representa, dentro dele, uma queda no nível da fantasia. Dito não vai voltar num passe de mágica. Miguilim quer rezar para que ele volte tal como num milagre, tal como seo Aristeu o fez no seu caso: “Te segura e pula, Miguilim, levanta já!” (ROSA, 2019b, p. 54), mas a morte de Dito faz com que ele tenha que encarar a realidade tal como ela é de verdade: O Ditinho está morto.

Miguilim só consegue aceitar a realidade dentro do seu coração quando ele e Mãitina realizam o ritual primitivo de enterrar os brinquedos preferidos e outras miudezas significativas, pertences carregados de emotividade do menino morto. Esse ritual marca de forma definitiva o ponto final que Miguilim coloca após tantas interrogações sem consolo. Como ele, as pessoas da família não conseguem e não querem falar no assunto. Somente Rosa consegue falar do menino morto, que não tinha deixado nem mesmo um retrato. Ditinho fora real ou apenas um anjo emprestado?

Os outros irmãos de Miguilim que vivem no Mutúm – Drelina, Chica e Tomezinho – têm idades muito discrepantes dele, o que aumenta o seu sentimento

de solidão. O irmão mais velho, Liovaldo, não mora com eles e só aparece na trama após a morte de Dito. Miguilim não gosta dele da mesma forma como não gostava do menino Patorí. Eles não “falam a mesma língua”. O personagem que consegue, de certa forma, suprir essa carência fraterna de Miguilim é Grivo, um menino das redondezas, muito mais pobre que eles, órfão de pai e um pouquinho maior que ele próprio, com quem Miguilim e Dito simpatizavam. Grivo, tal como eles, demonstra gostar de cães, ser uma criança inocente, solitária, doce e muito trabalhadora. Talvez por esse motivo, a reação de Miguilim ao presenciar a maldade do irmão Liovaldo contra Grivo tenha despertado tamanha ira, além de outras questões já levantadas.

Outra personagem marcante na narrativa reside na figura de vovó Izidra, que não era avó de verdade do protagonista, conforme explicam na trama, mas irmã da avó – vó Benvinda, que já tinha falecido. Além disso, era muito apegada à oração. Segundo um vaqueiro, que contara a verdade a Dito, vó Benvinda tinha sido prostituta em sua juventude. Esse fato, aparentemente sem muita importância, interessa bastante ao leitor quando ele pensa num suposto triângulo amoroso entre o pai, o tio e a mãe de Miguilim, ou no fato de o pai de Miguilim ter assassinado o Luisaltino, de quem sua mãe gostava tanto, segundo passagem dita pelo próprio Miguilim. Tendo sido criada pela mãe que, afinal, fora uma prostituta, pode-se indagar o quanto tal fato deixou resquícios no psiquismo da mãe de Miguilim, embora isso represente apenas uma conjectura. No entanto, é bastante significativa a reprovação de vó Izidra, no final da narrativa, pelo retorno de Tio Terêz, após o suicídio de Nhô Berno, a ponto de ela decidir ir embora de casa.

3.7 Nhô Berto, Tio Terêz, Luisaltino e Nhanina – triângulos amorosos e supostas traições

Todo o conhecimento em “Campo Geral” passa, necessariamente, pelas retinas ou por outro sentido do menino Miguilim. Assim, o leitor apenas pode supor, aos poucos, que há algo ali que não é dito, algo que se passa e se encontra implícito na relação estabelecida entre os personagens Nhô Berno, Nhá Nina e tio Terêz – e também entre os dois primeiros e Luisaltino. Isso ocorre justamente devido à limitação do entendimento do personagem Miguilim, que afinal é uma criança de oito anos de idade, e não por conta, simplesmente, de sua miopia.

No início da narrativa, quando tio Terêz chega a casa – momento em que Miguilim ainda está no castigo por ter tentado defender a mãe numa briga com o seu pai –, e vó Izidra o manda embora do Mutúm, há um clima pesado que paira no ambiente, denunciando um tema bastante delicado envolvendo tio Terêz e o irmão Nhô Berno. Ele é xingado de Caim pela vó Izidra, demonstrando que o acontecido naquele momento é coisa séria e envolve o perigo de um irmão assassinar o outro. “‘Posso nem dar adeus à Nhanina?’ Não, não podia não” (ROSA, 2019b, p. 27). Nessa cena, o leitor só toma consciência do conflito devido ao fato de o menino Miguilim estar escutando atrás da porta e ter sido denunciado pela irmã Drelina.

A conclusão de que a tristeza de Nhanina é decorrente da escuridão psicológica representada pela infelicidade no casamento, e não devido à atmosfera física sombria do lugar em que eles viviam, só fica plenamente clara ao leitor no final da narrativa, quando tio Terêz retorna para assumir a família no lugar do irmão. Antes disso, apenas um detalhe ou outro, escutado ou presenciado por Miguilim vai deixando pistas do que ocorre e que escapa à compreensão das crianças, como no episódio em que o Nhô Berno viaja para visitar seo Deográcias, e a mãe de Miguilim, aproveitando a claridade da lua cheia, convida a todos, exceto vó Izidra, para um passeio sob o luar pelas redondezas. A cena descrita é bastante romântica e reúne não só a mãe de Miguilim, “que ia na frente, conversando com Luisaltino”, quanto Maria Pretinha e o vaqueiro Jé, que, como se soube posteriormente, namoravam secretamente.

Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo. Mãe, conversando só com Luisaltino, atenção naquilo ela nem não estava pondo. Uma hora, o que Luisaltino falou: que judiação do mal era por causa que os pais casavam as filhas muito meninas, nem deixavam que elas escolhessem noivo. Mas Miguilim queria que, a lua assim, Mãe conversasse com ele também, com o Dito, com Drelina, a Chica, Tomezinho. A gente olhava Mãe, imaginava saudade. Miguilim não sabia muitas coisas (ROSA, 2019b, p. 76).

No episódio destacado, o leitor percebe uma fala de Luisaltino que deixa transparecer que o casamento entre Nhanina e Nhô Berno fora um casamento arranjado, com os noivos ainda muito jovens, a despeito do querer ou não querer de Nhanina. Miguilim percebe e não percebe. Ele vê e não vê os motivos da infelicidade de sua mãe, assim como o fato de ele enxergar e não enxergar a realidade à sua volta. Para ele, o passeio ao luar com a mãe fora o dia mais bonito de todos. Ele percebe a aproximação de Luisaltino e sua mãe, demonstrando inclusive certo ciúmes da atenção que ela dava ao rapaz. “[...] Mas Miguilim queria que, a lua assim, Mãe

conversasse com ele também, com o Dito, com Drelina, a Chica, Tomézinho” (ROSA, 2019b, p. 76).

Nota-se, entretanto, que Miguilim já havia mencionado ao irmão Dito que iria falar para o pai não deixar Luisaltino morar no Mutúm, como se ele tivesse previsto alguma “maldade” no moço, uma intuição que, na narrativa, toma as cores das credences regionais. Ele sabe que o pai ama sua mãe – “[...] com o ser, com os olhos como que ele olhava, tanto querendo-bem; e o pai estava remoçado. Mãe, tão bonita, só pra se gostar dela, todo o mundo. Então Miguilim era Miguilim, acertava no sentir, e em redor amoleciam muitas alegrias. O pai gostava de mamãe, muito, demais” (ROSA, 2019b, p. 39) – e também, embora muitas vezes aparente o contrário, que Luisaltino, assim como o tio Terêz, representava uma ameaça ao casamento de seus pais.

Porém, ainda que o pai seja uma pessoa violenta, contra o qual diversas vezes os sentimentos de Miguilim se revoltam, a relação entre o pai e filho, embora bastante conflituosa, não é rompida em momento algum, prevalecendo o pacto filial até o fim, fato que é demonstrado no dilema que ele vivencia entre entregar ou não o bilhete de tio Terêz a sua mãe e a declaração no final da narrativa de que não gostava mais de Tio Terêz por acreditar ser “pecado gostar”. Da mesma forma, Nhô Berno, apesar de aparentar não gostar de Miguilim, se desespera no final da narrativa quando o filho fica gravemente doente, demonstrando, afinal, o quanto o amava.

[...] E então Miguilim viu Pai e arregalou os olhos: não podia, jeito nenhum não podia mesmo ser. Mas era. Pai não ralhava, não estava agravado, não vinha descompor. Pai chorava, estramontado, demordia de morder os beiços. Miguilim sorriu. Pai chorou mais forte: — “Nem Deus não pode achar isto justo direito, de adoecer meus filhinhos todos um depois do outro, parece que é a gente só quem tem de purgar padecer!?” Pai gritava uma braveza toda, mas por amor dele, Miguilim (ROSA, 2019b, p. 105).

O descontrole emocional de Nhô Berno, contudo, faz com que ele cometa um assassinato e depois se mate, libertando a mãe de Miguilim para se casar com tio Terêz. Assim, toda a narrativa volta-se para a resolução de uma traição mais profunda, e escondida de maneira perspicaz no texto: a traição já mencionada e esmiuçada anteriormente no subtópico sobre a dubiedade do olhar de Miguilim. A despeito de Nhanina ter ou não traído o marido, a grande questão – que também permeia a obra e o personagem Dom Casmurro, de Machado de Assis – não é se essa traição ocorreu

ou foi consumada deveras, mas o fato de ela ter ocorrido – na forma de um romance familiar entre ele e os seus pais – na mente do menino Miguilim.

Esse rito de passagem só funciona como libertário do espírito de Miguilim – marcando a diferença entre o personagem de Rosa e o de Shakespeare – a partir do amor, e não da morte de seu pai. Do contrário, Miguilim estaria preso ao “fantasma” persecutório do pai, tal como na narrativa do autor inglês. No fim, pode-se dizer que o amor venceu; não se trata aqui, porém, do amor de um homem por uma mulher: Tio Terêz e Nhanina; tampouco da traição real – mas do amor estabelecido entre um pai e um filho:

Só o amor e a liberdade, subordinando e transfigurando o temor, vão permitir uma verdadeira, positiva – e produtiva – relação com a lei. A autêntica aceitação de interdito do incesto, de modo a torná-lo nódulo crucial capaz de estruturar uma identificação posterior com os ideais da cultura, só é possível na medida em que a criança seja amada e respeitada como pessoa, na sua peculiaridade, pelo pai e, antes dele, pela mãe. É o amor materno que funda a personalidade, para a criança, de vencer a angústia de separação, tornando-se um ser outro com respeito à mãe. O amor da mãe, já modelado pela cultura, prepara o advento do terceiro, do pai, cuja entrada em cena através da estrutura triádica, ajuda a criança a construir sua própria liberdade e autonomia (PELLEGRINO, 1983).

Em seu clássico texto da década de 80, mas ainda atual, Pellegrino (1983), psicanalista mineiro, ressaltava a importância do amor como condição suficiente e necessária à liberdade, sem o qual, nenhum amadurecimento real é possível. Na narrativa de Rosa, a condição para que Miguilim possa deixar o Mutúm no passado é a chegada de uma espécie de pai substituto – o médico – que traz os óculos através dos quais Miguilim pode olhar o mundo “com outros olhos”.

3.8 O presépio vivo: as figuras humanas e os animais

Obscipientes sorrisos
— orelhas, chifres, focinhos,
claros —
fortes como estrelas.
Inermes, grandes.
Sós com a Família (a ela se incorporam),
são os que a hospedam.
Alguma coisa cedem
à imensa história.
(ROSA, 2009).

O tema do presépio aparece em vários momentos na obra de Guimarães Rosa, assim como a utilização dos animais como recurso metafórico. Em “Campo Geral”,

entretanto, embora ocorra a montagem de um presépio físico de vó Izidra, ele é mais que um simples elemento da narrativa: toda a fazenda do Mutúm é um presépio vivo representado, com todos os seus elementos característicos, e emoldurado pelo morro e pelo mato.

É, porém, um presépio às avessas, um tanto quanto herético – e talvez tenha sido mesmo essa a intenção do autor – visto que a “sagrada família” representada no presépio-Mutúm está mais para o profano que para o sagrado. Nhanina, embora mãe, jovem, bela e sedutora, é uma figura triste. Sobre ela paira a mácula da traição; Nhô Berno, apesar de muito trabalhador e o provedor da família, em nada mais se assemelha à figura resignada e justa do José bíblico. Além disso – e este fato é fundamental na análise da cena da montagem do presépio na narrativa – a criança na manjedoura (Dito) está morrendo, não nascendo.

Assim, em “Campo Geral”, temos uma representação viva do presépio em sua concepção da realidade humana: em meio ao pecado original e aos animais nem sempre pacíficos ou estáticos, a vida e a morte fluem em ciclos, ora dotados de uma sagrada luminosidade, ora obscurecidos pelas tristezas, tragédias e desejos frustrados. Na formação completa da cena do presépio, os visitantes que ali chegam não o fazem para render homenagem ao recém-nascido, mas para prestar condolências e consolar a família enlutada.

Dito é apresentado como um personagem que em vários aspectos deixa escapar a sua essência equilibrada e bondosa, o que pode ser interpretado como um indício de que ele não pertencia ao mundo condenado pelo pecado. Após sua morte, quando o irmão tenta, a qualquer custo, buscar algum sentido no ocorrido e, ao mesmo tempo, apreender em palavras a sutil grandeza de sua breve existência, Miguilim encontra nas palavras de Rosa algum conforto:

Só a Rosa parecia capaz de compreender no meio do sentir, mas um sentimento sabido e um compreendido adivinhado. Porque o que Miguilim queria era assim como algum sinal do Dito morto ainda no Dito vivo, ou do Dito vivo mesmo no Dito morto. Só a Rosa foi quem uma vez disse que o Dito era uma alminha que via o céu por detrás do morro, e que por isso estava marcado para não ficar muito tempo mais aqui (ROSA, 2019b, p. 90).

É interessante observar que na continuação desse diálogo que Miguilim trava com Rosa, é citado o fato de que ninguém tinha um retrato do Dito. Tal como o próprio Jesus Cristo, que não deixou nenhum registro físico de sua passagem pela Terra,

exceto poucas relíquias religiosas supostamente atribuídas a ele, como o Sudário de Turim. Curiosamente, também Nhanina recusa a redezinha de buriti e exige que o filho seja sepultado envolto em lençol de alvura, uma clara referência ao manto que envolveu o corpo de Jesus.

O presépio vivo do Mutúm é interessante por apresentar elementos da montagem de um presépio tradicional, mesclado com as representações artísticas das passagens bíblicas da morte e sepultamento de Cristo. A passagem em “Campo Geral” na qual Nhanina pranteia diante do corpo do filho morto é quase a releitura da visão de uma Pietá com o corpo de Cristo em seus braços:

Estavam lavando o corpo do Dito, na bacia grande. Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia. O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo. — "Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho..." — Mãe soluçava. — "Como o pobre do meu filhinho era bonito" (ROSA, 2019b, p. 87).

Ao deslocar o foco para os personagens não humanos da narrativa, pode-se observar que, da mesma forma como vó Izidra tira de sua canastra bichos tais como leão, urso, elefante e camelo – animais característicos de biomas muito diversos daqueles encontrados no Brasil, sobretudo em Minas Gerais – também no Mutúm, além das vacas, cavalos, cachorros e aves, Guimarães Rosa lança mão do seu baú de memórias para trazer tatus, tamanduás, macacos, e pássaros diversos – além dos pequenos insetos tais como como vagalumes, lesmas e joaninhas – para construir a fauna representada em seu próprio presépio. Elementos tais como soldados e trem-de-ferro completam a coleção de figuras deslocadas numa cena clássica de representação de época, mas que fazem muito sentido se analisadas sob a ótica das vivências de um escritor que fora menino no interior de Minas Gerais, cercado por histórias, figuras e elementos da natureza, e também ancorada nas anotações que ele fizera durante suas diversas viagens pelo Brasil.

Medeiros (2018) destaca que Rosa acompanhou a comitiva do boiadeiro Manoel Nardy, em 1952, registrando dados que ele considerava significativos e característicos sobre a fauna e a flora dos locais por onde passou. Segundo a autora, Rosa utilizou muitas destas notas – expressões, vocabulários, versos, histórias e sons onomatopaicos –, incorporando-as em suas obras. Em “Campo Geral”, esses dados

aparecem em todos os ambientes, desde a descrição do comportamento animal, quanto no linguajar característico das personagens.

Há um animal na trama que é bastante simbólico e figura como personagem singular: o papagaio que Luisaltino trouxera para o Mutúm. Apesar de a figura do papagaio ser comumente associada à da pessoa que fala demais e a quem falta imaginação e reflexão crítica, reproduzindo pura e simplesmente a fala de outrem, em “Campo Geral” ele é considerado um símbolo de resistência. Para Melatti (2007), a figura do papagaio, sendo nativo da América Latina, sempre foi alvo de crenças primitivas tais como as dos índios bororo, segundo as quais o papagaio seria instrumento de encarne temporário das almas em processo de transmigração.

É interessante observar que, em “Campo Geral”, o menino Dito confessa para Miguilim, pouco antes de morrer, que sentira inveja dele pelo fato de o papagaio Papaco-o-Paco ter aprendido a falar o seu nome e não o dele. Diante dessa confissão, Miguilim quer a todo custo pedir a alguém que o ensine a falar o nome do irmão. Em vão: Papaco-o-Paco resistia, conforme explica a personagem Rosa: “[...] ele não quer falar, não fala nenhum, tem certos nomes assim eles teimam de não entender...” (ROSA, 2019b, p. 84). Entretanto, quando ninguém esperava mais, o papagaio grita – feliz e satisfeito consigo mesmo por tê-lo conseguido – o nome da criança morta, sendo repreendido por todos para que voltasse a esquecê-lo. Papaco-o-Paco, neste momento, representa metaforicamente a tentativa inútil de negar a dor pela ausência de Dito e sua presença viva na memória de cada um de seus familiares. O papagaio mais uma vez é um símbolo de resistência, mas uma resistência psíquica ao processo de recalçamento.

Rónai (2002) destaca a individualidade de cada personagem citado na obra “cada qual com o seu nome, sua fisionomia e seu caráter [...] Até as plantas possuem personalidade” (RÓNAI, 2002, p. 25). A narrativa, muitas vezes, ganha os contornos de uma prosopopeia e os animais concentrados no espaço físico do Mutúm são apresentados ao leitor como uma pessoa, observados a partir da perspectiva infantil e dotados de características humanas. Os tatus não são apenas tatus, mas vítimas de um cerco cruel, implorando por misericórdia, “pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade” (ROSA, 2019b, p. 51). Os coelhos tinham marido ou mulher, irmão, família, tal qual Miguilim. Inseridos na cultura maniqueísta das Gerais, os personagens animais também são dotados de raciocínios e sentimentos para o bem e para o mal, como no caso dos cães usados na caça aos

tatus. Porém, na visão empática do menino, na maior parte das vezes, os animais são retratados como vítimas do ser humano.

Para Siebel e Raupp (2016), os animais que não são vistos na narrativa como alimento, são tratados como “funcionários dos adultos”, auxiliares no trabalho, utilizados para proteção e caça. Para as crianças, contudo, o apego emocional faz com que elas os vejam como companheiros. “Esse choque de percepções gera a dúvida de Dito, que não tem certeza se ele e seu irmão devem encarar os animais como seus iguais ou simplesmente ignorar sentimentos por eles” (SIEBEL; RAUPP, 2016, p. 277). Miguilim volta a sua atenção constantemente para eles, os quais considera tão importantes quanto as pessoas.

Assim, fica uma vez mais caracterizada a fazenda do Mutúm como o presépio vivo, no qual cada elemento tem a sua importância garantida na construção do cenário. Isso se torna particularmente claro no final da narrativa, quando o menino Miguilim, já de partida, faz questão de se despedir de todos eles, demonstrando o quanto os considerava parte de sua família.

3.9 Da morte - atravessamentos

“Campo Geral” é um tipo de narrativa que remexe dentro do leitor sentimentos diversos e, muitas vezes, esquecidos. Ainda que muitos indivíduos não tenham nascido e/ou crescido em meio à natureza nem em áreas rurais, a novela consegue suscitar algo no interior das pessoas, num tipo de reconhecimento e de saudade de algo que nem elas mesmas conseguem denominar. É que, tal como Nhanina, que exclamava a sua tristeza à tardinha, na hora do “triste recanto...”, também o leitor é tocado por algo que se esconde lá dentro, onde as memórias nem sempre dão conta de toda a extensão dos afetos.

É assim que a morte se apresenta em “Campo Geral”: seja a morte real, pincelada em suas cores mais sombrias, seja na perspectiva de encerramento de uma fase em que tudo parecia voltado para o melhor, apesar das tempestades... “Mas vem um tempo em que, de vez, vira a virar só tudo de ruim, a gente paga os prazos” (ROSA, 2019b, p. 77).

Uma das características mais marcantes da prosa em Guimarães Rosa reside na falta de subdivisão da narrativa em capítulos. Da mesma forma como em *Grande Sertão: Veredas*, “Campo Geral” é uma construção contínua, sem pausas delimitadas.

Os acontecimentos vão sendo apresentados numa sequência independente da estruturação temporal. Apenas o universo infantil permeia e estrutura a direção dos fatos, que vão se somando um após outro. À semelhança do inconsciente freudiano, no qual sentimentos, afetos e ideias antagônicas coexistem, assim também no Mutúm de Miguilim o que chama a atenção, mais que a sequência da narrativa, são as impressões do menino sobre o começo e o encerramento dos ciclos da vida.

Embora, para efeitos de análise deste estudo, se tenham estabelecido pontos ou marcas dentro da narrativa que celebram uma espécie de transição, ritos de passagem – tal como o fato de deixar Mutúm em representação do rompimento com a própria infância – ainda assim, não há na vida, como também não há nessa transcrição artística, um ponto de interrupção, justamente para demarcar essa transitoriedade ininterrupta e cíclica do próprio processo de estar vivo e que se configura, no plano da narrativa, por meio da ausência de capítulos. Ao optar por escrever uma novela em que não se tenha essa divisão, mais que tudo, o autor leva em consideração o que é a própria saga da existência. Miguilim se configura como uma espécie de herói – e essa classificação não é, necessariamente, algo positivo ou negativo, mas apenas uma constatação de que o protagonista percorre o seu caminho existencial, a sua saga, com suas intempéries, com suas alegrias e suas frustrações; num entrelugar onde as coisas vão acontecendo de forma contínua e não demarcada justamente porque assim o é o próprio caminhar do existir.

A narrativa do tempo de “virar tudo de ruim” começa com a morte trágica do cachorro Julim, esfaqueado por um tamanduá-bandeira em meio a uma caçada. O fato é tão chocante que até o pai de Miguilim “adoeceu de pena”. “Pai matou o bandeira, mas teve de pedir a um companheiro caçador que acabasse de matar o Julim, mó de não sofrer” (ROSA, 2019b, p. 77). Não que antes a morte não encontrasse lugar na narrativa – refletida na visão das caças inocentes, na fantasia do menino Miguilim acerca da própria condição moribunda e na notícia da morte de Patorí – mas é a partir da morte tão sofrida do cachorro Julim – que afinal era considerado um “parente” – que outras mortes tão trágicas vão se sucedendo.

Não é necessário dizer o quanto a morte do menino Dito deixa a sua marca de forma tão decisiva nas memórias do protagonista. Essa morte é quase uma extensão da dor que Miguilim carrega por sua Cuca Pingo-de-Ouro, que é levada para longe, deixando um sentimento tão profundo de perda que, muitas vezes, é colocado por Miguilim e Dito como se ela já tivesse morrido. O fato de Dito esperar ser reconhecido

por ela no Céu demonstra o quanto ele e o irmão já a haviam dado como morta, assim como a aceitação, por parte de Dito, da sua própria “partida”.

Diante do sofrimento intenso representado pela consumação da morte do irmão, Miguilim se refugia no “socorro da linguagem”, conforme palavras de Duarte (2021), buscando encontrar nessa reedição da fala da mãe, algo que funcione como sustentação da dor; algo que constitua uma barragem simbólica para conter toda a profusão dos sentimentos que chegam até ele sem nenhuma mediação:

[...] recuperá-lo através das palavras da mãe. (quer ouvir de novo o que ela dissera sobre os cabelos, o nariz, o machucadinho do pé, quando estavam lavando o menino morto). Como a mãe não sabe recuperar as palavras então ditas, ele as repete alto, imitando-lhe a voz, como se a partir do ouvido (da memória auditiva), pudesse ter o alívio das lágrimas (DUARTE, 2021).

Mas como fazer isso, senão mediante um processo de luto? A autora enfatiza, entretanto, que até mesmo nesse processo de luto ocorre a interferência dos adultos, que tentam desqualificar a dor de Miguilim e reprimi-lo: “Isso nem é mais estima pelo irmão morto. Isso é nervosias” (ROSA, 2019b, p. 89). Sem conseguir elaborar satisfatoriamente a sua perda, Miguilim segue remoendo a sua dor e mágoa pela falta de entendimento dos adultos, principalmente a de seu pai que, na visão do garoto, parece ter prazer em atormentá-lo. Enquanto tenta elaborar a perda, vai ficando cada vez mais ensimesmado e encrudescido na dor, tendo que lidar com as constantes lembranças e buscando se apoiar nas palavras e conselhos do próprio irmão.

“Os outros têm uma espécie de cachorro farejador, dentro de cada um, eles mesmos não sabem. Isso feito um cachorro, que eles têm dentro deles, é que fareja, todo o tempo, se a gente por dentro da gente está mole, está sujo ou está ruim, ou errado... As pessoas, mesmas, não sabem. Mas, então, elas ficam assim com uma precisão de judiar da gente...” — “Mas, então, Dito, a gente mesmo é que tem culpa de tudo, de tudo que padece?” — “É!” O Dito falava, depois ele mesmo se esquecia do que tinha falado; ele era como as outras pessoas. Mas Miguilim nunca se esquecia. Ah, o Dito não devia de ter morrido! (ROSA, 2019b, p. 96).

Por fim, Miguilim busca se distanciar de todos e desprezar qualquer sentimento que o leve a vivências emotivas, principalmente aquelas relacionadas ao irmão morto. Conforme estudos de Freud (1980b) acerca do tema, o processo de luto, diferentemente da melancolia (depressão), não constitui um fenômeno patológico; ao contrário, representa uma tentativa psíquica saudável do próprio indivíduo que, diante

da falta do objeto amado, necessita promover a retirada de todas as ligações libidinais investidas naquele objeto. Isso demanda tempo e envolve processos subjetivos.

[...] Também vale a pena notar que, embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais nos ocorre considerá-lo como sendo uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico. Confiamos em que seja superado após certo lapso de tempo, e julgamos inútil ou mesmo prejudicial qualquer interferência em relação a ele (FREUD, 1980b, p. 275-276).

A interferência dos parentes de Miguilim no processo de luto revela-se totalmente catastrófica, pois diante da impossibilidade de elaborar a perda de forma satisfatória, Miguilim adocece gravemente. Embora a doença de Miguilim seja real, física, "A barriguinha dele está toda sarapintada de vermelhos" (ROSA, 2019b, p. 105), diante dos conhecimentos científicos modernos acerca da importância da imunidade na manutenção da saúde, o leitor percebe, sem sombra de dúvida, que o menino havia adoecido de uma tristeza tão profunda, de modo que apenas o amor poderia removê-lo dos braços da morte. Esse amor aparece na trama de forma sofrida e trágica, mas bela e forte o suficiente para devolvê-lo à vida: o amor de seu pai.

O suicídio de Nhô Berno, à semelhança do sacrifício de tantos mártires nas narrativas de cunho religioso, também pode ser interpretado como um pacto estabelecido com Deus: uma troca de uma vida pela outra. O tema do pacto simbólico, que no início da narrativa já é mencionado como um instrumento de ligação entre o homem e Deus – quando Miguilim acreditava estar desenganado – retorna no final da narrativa, ainda que de forma implícita e expressa no rogo do pai de Miguilim: "Nem Deus não pode achar isto justo direito, de adoecer meus filhinhos todos um depois do outro, parece que é a gente só quem tem de purgar padecer!?" (ROSA, 2019b, p. 105).

Somente a partir desse sacrifício, Miguilim pode, finalmente, descobrir que a vida é linda, que as pessoas são belas, que tio Terêz se parece com o seu pai; portanto, a família, apesar de todas as perdas sofridas, pode ser reestruturada como tal outra vez. Miguilim, contudo, nunca mais será o mesmo: o batismo de sangue realizado no início de sua vida é confirmado agora pelo amor e sangue de seu próprio pai. Esse processo emancipatório é denunciado, também, nas primeiras palavras da novela, por meio do ritual de crisma pelo qual Miguilim passou. O Mutúm é cíclico, e a experiência narrativa se encerra com a independência tal qual a da Crisma do início:

Miguilim estava pronto para seguir seu caminho, mas o eterno retorno estaria sempre diante dele. A partir da descoberta de sua própria miopia, Miguilim pode, enfim, visitar todas as coisas e redescobrir tudo aquilo que lhe havia passado de forma despercebida; tudo aquilo que ele havia perdido porque não se tinha dado conta até então. A “correção” de sua visão mediante os óculos promove uma alteração em seu olhar que transcende a percepção física, representando uma abertura para um universo até então desconhecido.

CAPÍTULO 3

4 O OLHAR MÍOPE DO INOMINADO: ENTRE O VER E O NÃO-VER

4.1 Clarice Lispector in scripta

O presente capítulo analisa o conto “Miopia Progressiva”, integrante do livro *Felicidade Clandestina* (2020). Enfatiza-se que as aproximações entre linguagem e filosofia sustentam o potencial investigativo do objeto em análise, considerando os diferentes olhares acerca da escrita de Lispector (2020a). Nessa relação entre o dizer e o pensar, a linguagem subsidia o processo de construção de sentidos.

Clarice Lispector é uma escritora cujo conjunto da obra sempre despertou o interesse de diversos outros autores e estudiosos. Tal como Guimarães Rosa, Clarice desenvolveu um estilo único, autêntico e visceral, mas, ao contrário do escritor mineiro, as palavras da autora são utilizadas não para enfatizar o significante, conforme nos aponta Picchio (1989), mas para que elas, as palavras, emergem da mais pura verdade de seu ser.

Benedito Nunes (1969), crítico literário, identifica na escrita de Lispector uma aproximação com James Joyce e Virgínia Woolf em sua proposta de estabelecer um monólogo interior que, muitas vezes, utiliza dos silêncios como uma forma de linguagem. Assim, em *O Dorso do Tigre*, o autor alude a um aspecto existencialista da autora que faz com que o seu estilo aproxime identidade pessoal e o conceito de “Ser”.

As palavras nada têm de problemático quando é essa parte da personalidade - a fímbria da consciência, como diria Bergson, ou a existência inautêntica, de Heidegger, mergulhada no anonimato coletivo - que está em jogo. Tudo se passa como se houvesse uma harmonia preestabelecida entre pensamento e coisa, como se, desde que o homem é homem, palavras e realidade, elementos da mesma natureza, concordantes e até idênticos tivessem crescido juntas. [...] Mas se os indivíduos tornam-se pessoas e, premidos pela grande inquietação que aguilhoa os personagens de Clarice Lispector, tentam sair do inautêntico para iniciar a busca de si mesmos, a língua se transforma numa barreira oposta à comunicação. As palavras, como sente e expressa a jovem de *Perto do Coração Selvagem*, tornam-se ilusórias, generalizando o que é individual, abstraindo os aspectos concretos da experiência subjetiva (NUNES, 1969, p. 131).

Em seus estudos acerca da escrita de Lispector, Sousa (2000) apresenta ao leitor uma caracterização da autora sob diversos ângulos e aspectos, expressos tanto em sua obra quanto nas entrevistas que deu ao longo de sua vida. Essas visões emprestadas, muitas vezes, aos seus personagens, deixam pistas da profusão de sentimentos e emoções que invadiam o espírito da autora, transbordando em cenários onde ela tentava articular informações dos sentidos e percepções particulares.

A escrita de Clarice Lispector espelha a fundação de um universo que é sobretudo um profundo acúmulo de sensações, de impressões, de estados interiores. Pode ler-se o conjunto dos seus primeiros livros como um processo de representação figurativa da própria escrita. Para tal é utilizada uma forma de concretização por figuras: um modo de tornar visível ocultando ao mesmo tempo. Ver-se-á então como funciona a oposição fora/ dentro na sua obra. O fora (a captação das coisas) faz-se equiparar sempre a um dentro que, em última instância, equivale à escrita — tudo se encaminha para um de-dentro absoluto, um devir-escrita (SOUSA, 2000, p. 49).

A obra de Clarice Lispector revela um movimento de dentro para dentro, um processo inventivo em que, aparentemente, há uma necessidade de parar no signo e nele permanecer quase que em busca de um silêncio total. As veleidades da palavra parecem atrapalhar o procedimento de escritura dessa artista pactuada com uma dimensão que vai além de quaisquer vertentes mundanas, embora seja do mundo que advenha a perscrutação da própria individualidade. Assim sendo, o estilo de Clarice Lispector se realiza por meio de um permanente trabalho de limpeza dos liames de significado que o dicionário impõe. Há a busca de um minimalismo, um confrontar-se do narrador com o seu objeto de trabalho, isto é, com a palavra, a ponto de elevar essa palavra ao âmago de si mesma para que, posteriormente, possa se chegar ao âmago do eu e do ser, muitas vezes entremeado pelo olhar. A escritora explora todos os recursos linguísticos para ampliar o dizer, transformando reticências e silêncios em discursos completos e/ou repletos de possibilidades de leitura. Uma escrita cuja profundidade resgata a complexidade humana, que pode ser identificada ora como simples, ora como hermética.

Há uma evidente correlação temática desse antagonismo com a visão sartriana da intersubjetividade. Mais firme e forte que nos parece a correlação aventada, à luz do outro motivo recorrente da ficção de Clarice Lispector: o motivo do olhar. O olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um outro, objetivo e impessoal (NUNES, 1989, p. 107).

A esse respeito, Sousa (2000) analisa que o impacto da leitura da obra de Clarice está diretamente relacionado ao nível de estranhamento da própria condição do ser “revelada no interior do texto”. Segundo o autor, esse estranhamento aparece não apenas nos sobressaltos do outro, mas também no próprio desconhecimento de quem ele é, levando-o “às identificações abaladoras que se projectam no recinto da língua” (SOUSA, 2000, p. 21). Para o pesquisador português, pois, o estranhamento presente na obra de Clarice se revela, sobretudo, em sua condição de estrangeira.

Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um não-lugar na literatura brasileira. Toda a grande literatura se vê marcada por um princípio desterritorializador, ainda que nele se não implique necessariamente uma direcção que anule a referência geográfica (lembre-se o caso magistral de Guimarães Rosa). É justamente o modo desreferencializador da escrita clariciana, a sua maior evidência diferenciadora, que lhe vai reservar um lugar na literatura do seu país (SOUSA, 2000, p. 22).

É importante dizer que a escritora explora, em suas narrativas, os recursos de linguagem de forma inesgotável, o que muitas vezes nos remete a um desconcerto de vozes oriundos de um exílio que resgata o discurso do migrante e/ou daquele que não está no lugar de origem, tal como do exílio de si ou da relação entre todos os eu(s) que, polifonicamente, circulam na obra de Lispector (2020a).

Esse “discurso do exilado”, que se pode inferir na escolha das palavras e das expressões, remete o leitor a um lugar de transição entre culturas, lugar que também diz respeito à construção do sujeito enquanto estruturado a partir das experiências advindas do mundo interno e externo. No texto de Lispector (2020a), essa relação se apresenta por meio de uma escrita repleta de olhares que chegam a partir da percepção da realidade, atravessada pelos conceitos e olhares outros, no qual a personagem de Clarice Lispector, da mesma forma como o imigrante, tenta reconhecer-se na cultura mediante a linguagem – utilizando todo o seu potencial de sedução:

Segundo o psicanalista Charles Melman (1992), podemos reproduzir experimentalmente as condições da histeria: basta que um sujeito participe de uma comunidade na qual não possa autorizar sua origem. A partir daí, ele é levado a ocupar, em relação a essa comunidade, o lugar do outro, ou seja, o lugar onde deve renunciar e recalcar as expressões de seu desejo e, para se fazer aceitar, deve agradar, seduzir (BORGES; MARTINS, 2004, p. 137).

Em “Miopia Progressiva”, por exemplo, a personagem principal tenta, por vezes, “seduzir” as demais, de modo que, por curto período, a instabilidade aparente ser estável; em outros momentos, será no monólogo interior que o protagonista encontrará uma espécie de forte em que se mobilizam, internamente, as próprias tensões. Dessa forma, o narrador apresenta pensamentos, devaneios, entre outros registros conscientes/inconscientes do garoto que surgem ao longo da narrativa, à medida que o leitor elabora uma série de ressignificações para cada fala e/ou sentimento que emerge a partir das vozes que circulam no texto de Lispector (2020a).

A polifonia presente na linguagem da autora e os pontos de convergência/divergência constituem contrastes como recuperados pelo discurso de Sartre (2014) e de Lacan (1995) acerca do Existencialismo, o que remete às discussões fenomenológicas perseguidas por este trabalho.

A fenomenologia, enquanto revelação do mundo, repousa sobre si mesma, ou, ainda, funda-se a si mesma. Todos os conhecimentos apoiam-se em um “solo” de postulados e, finalmente, em nossa comunicação, com o mundo como primeiro estabelecimento de racionalidade. A filosofia, como reflexão radical, priva-se em princípio desse recurso (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 20).

A dimensão psicológica na obra de Clarice Lispector surge, pois, por meio das características anteriormente citadas. Ao usar a linguagem para aproximar o leitor de sentimentos e reflexões *estranhas*, a autora aproxima e distancia receptores de mensagens que alternam percepções sobre o outro e/ou sobre si. Logo, recorre a uma estratégia de linguagem que mobiliza os impactos emocionais.

Nesse viés, Lispector escreve como quem vivencia e não como quem quer exemplificar uma teoria ou buscar uma completude, senão do ser em si, naquele momento e lugar. Ela mesma não descreve um processo intelectual, tampouco intelectualiza o processo. Apenas lida com as palavras como quem pinta uma paisagem, jogando tintas na tela, sem intenção maior que a expressão de um movimento. Assim, não é possível dizer que o personagem em sua obra seja construído para ser algo além dele mesmo, inteiro. É somente no esvaziamento dos significados – o que não quer dizer que a obra de Clarice não os tenha – que se pode chegar à crueza do signo e, a partir daí, estabelecer outras relações que se entrecruzem com essa inteireza de suas personagens, preenchendo os espaços com significações até então distanciadas. Não é gratuito, por exemplo, o que escreveu a

autora em *Água Viva* (1999), corroborando uma espécie de nadificação que, no seu ponto máximo, soergue-se em sentidos.

O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano, mas geométrico como as figuras sucessivas em um caleidoscópio (LISPECTOR, 1999b, p. 12).

Olga de Sá, em *A Escritura de Clarice Lispector* (1979), destaca como características da obra da autora a quebra da linearidade discursiva, a utilização de metáforas estranhas em oposição ao lugar comum, as comparações e os paradoxos, o uso de repetições, a fragmentação das ideias, a pontuação própria, a metalinguagem, e a linguagem visual e plástica, além da predominância da narrativa em 3ª pessoa, em que personagem e narrador, muitas vezes, se mesclam. Sá também aponta o uso das sinestésias como recursos estilísticos para aprofundar os sentidos daquilo que a autora queria exprimir. “Clarice diz, repetidamente, que deve ser entendida com o corpo, pois é com ele que escreve” (SÁ, 1979, p. 328).

Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno (LISPECTOR, 1999b, p. 25).

Nessa passagem do conto “Amor”, por exemplo, o leitor é transportado a um universo em transe, porém extático, onde náusea e desejo parecem digladiar-se; aqui, então, a sinestesia cumpre papel fundamental de intensificação de experiência.

4.2 (Entre)lentes do olhar infantil em *Felicidade clandestina*

“Miopia progressiva” consiste numa narrativa que mantém uma estrutura similar àquela que Clarice Lispector utiliza em outros textos e contos, não só do livro *Felicidade Clandestina*. No que tange às narrativas curtas, a autora reúne a estrutura do conto e a natureza implosiva dos protagonistas conduzindo-os por uma espécie de sensação estática no seu acontecimento, como se fosse um evento do ser, mediante as contingências da vida.

No conto “Felicidade Clandestina”, cujo nome também dá origem ao título do livro, a felicidade é um estado de espírito que surge a partir de seu oposto: de uma

não-felicidade; ela é tudo que circula a falta, o buraco representado por algo que poderia estar ali, mas que não está, senão como promessa. Entretanto, em “Miopia Progressiva”, essa falta demonstra ser bem mais estrutural do que em “Felicidade Clandestina”, cujo desejo é despertado na menina protagonista por um objeto específico: o livro “As reinações de Narizinho”, de Monteiro Lobato.

O prazer da protagonista reside justamente nesse “não-ser a filha do dono da livraria” e, principalmente, na promessa de conseguir emprestado o livro, objeto de seu desejo. A cruel filha do dono da livraria, porém, que acena com a perspectiva do empréstimo, demonstra o seu sadismo justamente por ser alguém que “pouco aproveitava” de sua condição – o acesso a todos os livros que desejasse – afinal, quem deseja algo que já o tenha? O objeto do desejo da antagonista, assim, expressa-se na manipulação da pobre garota devoradora de histórias mediante a promessa do livro que nunca é entregue.

Em “Miopia Progressiva”, ao contrário, o protagonista é alguém que busca no olhar do outro um reconhecimento de que ele próprio ocupa esse lugar de objeto que preenche a falta; que ele mesmo é a completude almejada. No entanto, a cada olhar lançado, o que ele encontra é surpresa. Ele é inteligente? Ele não é tão inteligente? A palavra “inteligência” – muitas vezes escrita dessa maneira, entre aspas, pelo narrador do texto, numa espécie de imbricações de pensamentos articulados pelo discurso indireto livre e pelo monólogo interior – é claramente utilizada como recurso metonímico, um deslocamento proposital do que de fato ela quer expressar: o desejo. A “chave de sua inteligência”, por conseguinte, segue a mesma lógica. O protagonista quer é se apropriar do próprio desejo e, ainda que ele mesmo não saiba e só o descubra mais tarde no texto, isso só é possível ao deslocar o seu olhar do outro para si mesmo, interpretando-se a partir das referências do impossível e do inefável.

De maneiras distintas, as personagens centrais sempre aparecem na obra de Lispector como pessoas providas de um desejo sempre insatisfeito; sempre na busca de um lugar de pertencimento a partir do qual possam contemplar o mundo, mas sempre fadadas à frustração. Mesmo diante das circunstâncias favoráveis, como em “Felicidade Clandestina”, no qual o objeto do seu desejo lhe é concedido e entregue sem tempo determinado para devolução, ainda assim é possível perceber que a menina hesita diante de tamanha satisfação: ela quer sorvê-la aos poucos, degustá-la em porções mínimas, prolongando indefinidamente o sabor daquela realização

plena que, uma vez atingida, estará perdida para sempre. “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante” (LISPECTOR, 2020a, p. 10).

Lispector muitas vezes deixa no leitor a impressão de que ela mesma teme, uma vez terminada uma obra, perder essa dimensão do próprio desejo. Ainda que por vezes a realização cause essa sensação, ela mesma deixa claro que aquela é sempre parcial e só se torna completa quando o sujeito não mais pode desfrutá-la.

“Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase já me tornava uma menina feliz” (LISPECTOR, 2020a, p. 23).

A felicidade, muitas vezes, é apresentada por Lispector como um mero encarar do momento, um relance de olhar ou um fragmento da realidade ou do sonho, um filete que seja de felicidade momentânea que se manifeste clandestinamente, tal como um segredo – às vezes de si mesmo – que se quisesse escorrer e escapar por entre os dedos. “Um fio sobre o abismo”, conforme bem o define Marina Colassanti no posfácio da referida obra. Colassanti fala desse olhar de Clarice Lispector a partir de suas próprias – dela, Lispector – experiências existenciais de busca de reconhecimento, busca de um sentimento de pertencimento:

Já na infância Clarice tinha dificuldade em se aceitar: ‘Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida, eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma’. Essa outra, essa gêmea impossível, ela a buscaria durante toda a vida (COLASSANTI, 2020, p. 152).

Colassanti (2020) também a compara a uma aranha, tramando a sua própria história a partir do fio condutor da escrita, como se no traço de sua caneta ou lápis ela pudesse retroceder e reescrever a própria existência, tal como o fazia com os seus romances, reescrevendo-os a partir de novas reelaborações ou, conforme relembra Colassanti, exigindo “que os revisores não alterassem sequer sua pontuação”. “Minha pontuação é minha respiração” (COLASSANTI, 2020, p.155).

O olhar ideal em Lispector (2020a, p. 15) – tanto em “Miopia Progressiva” quanto em “Menino a Bico de Pena” (LISPECTOR, 2020a, p. 128), por exemplo – é um olhar parado, estático, no qual uma piscadela representa um desequilíbrio. No primeiro conto, o pestanejar é colocado como “uma tentativa de aprofundar a própria perplexidade”; mas como que prevendo a desconstrução da inércia da cena, a autora

continua o seu pensamento e completa o parágrafo: “Mas era um menino com capacidade de estática: sempre fora capaz de manter a perplexidade como perplexidade, sem que ela se transformasse em outro sentimento” (LISPECTOR, 2020a, p. 16).

No outro conto, “Menino a Bico de Pena”, o pestanejar é apresentado como um equívoco do sujeito que despenca diante daquilo que o sustentava: “Ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava. O equilíbrio se desfaz – num único gesto total, ele cai sentado” (LISPECTOR, 2020a, p. 129). Esse “olhar parado”, sustentado numa fotografia, num quadro ou numa representação qualquer em duas dimensões, é bastante característico em bebês, conforme demonstraram pesquisas neurológicas²⁵ publicadas na última década. O menino, no conto, que é descrito pela autora como alguém “em quem acabaram de nascer os primeiros dentes”, está tão fascinado e capturado pela imagem do retrato que chega a babar. Ele é ainda um bebê, ávido por apreender e incorporar o mundo à sua volta. Esse olhar, que só se desequilibra com um pestanejar, também diz respeito a um certo grau de alienação no olhar do outro. O equívoco a que nos referimos, pois, pode ser, na verdade, o escapar dessa alienação, o fugir dessa moldura do quadro que parece, no conto, encarcerar o infante. Ou, tal como alerta Lacan (1998, p. 100):

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estágio do espelho²⁶ é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação - e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica - e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará, com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental.

²⁵ Segundo uma reportagem de O'Connor (2008), no New York Times, um estudo publicado no "The Annals of Neurology", demonstrou que os bebês piscam em média menos de duas vezes por minuto, média que aumenta gradativamente até os 15 anos de idade, chegando, em adultos, à média de 10 a 15 piscadas por minutos.

²⁶ De acordo com Zimerman (2008), Lacan (1998) descreveu em seus Escritos o que ele denominou de estágio do espelho (fases ou etapas do desenvolvimento infantil), em que a criança começa a apropriar-se da própria imagem a partir do que ela vê refletido no espelho. Até então, a criança lida com a questão da imagem como espedaçada. Lacan (1998) sustenta que esta integração e apropriação da própria imagem dar-se-á em três fases distintas (dos 6 aos 18 meses de idade) quando, num primeiro momento, a criança acredita que o reflexo no espelho é de um outro ser, real. Na segunda fase, ela compreende que o que ela vê é apenas uma imagem e por esse motivo, não mais o procura atrás do espelho. Na terceira e última fase, a criança entende, enfim, que o que ela vê é a sua própria imagem refletida, com a qual brinca.

Para Colassanti (2020), os textos de Clarice podiam ser desmontados, “desfeitos em pedaços” – até mesmo diferentes dos fragmentos originais – sem perder a sua intensidade, pois eram originários das camadas mais profundas de sua essência existencial. O olhar de Lispector é refletido em suas personagens, num movimento de retrocesso à infância ou de projeção num futuro sempre incerto. De uma forma ou outra, a infância retratada em “Felicidade Clandestina” é sempre marcada por uma interdição que determina, enfim, a entrada do sujeito no mundo das possibilidades.

4.3 “Miopia progressiva” – trouxeste a chave?

“Miopia progressiva” volta-se para um protagonista de onde divergem e para onde convergem todas as ações. Embora se tenha a impressão de que ocorre um desenvolvimento cronológico das ações, acarretando inclusive em maturidade e aprendizado para o garoto não nomeado, o grande enfoque do texto é a instauração de um dia inteiro em que o menino ficaria com a prima. Daí a ideia de dividir o conto em pré-dia-inteiro e pós-dia-inteiro. Um dia inteiro é quando haverá o deslocamento temporal e espacial da personagem: um dia todo na casa da parenta, na casa da adulta que não tem filho, para onde ele vai migrar. E, como nada passa despercebido em sua inteligência, fixou-lhe na mente e em seu universo interior a noção de possibilidades para esse intervalo de tempo.

É interessante ressaltar que o narrador faz referência a esse único dia como um presente a ser desfrutado pelo menino, que poderia escapar do ambiente familiar. O próprio leitor fica na expectativa desse fenômeno, como se o resto que ele vinha vivenciando pertencesse a uma outra dimensão espaço-temporal.

Esse conto, pois, é trabalhado à volta dessa expectativa que o menino protagonista alimenta. É interessante observar que ele não tem um nome e que o leitor viaja juntamente com o personagem aonde quer que ele vá, numa expectativa que se concentra no ser em si, nas circunstâncias de (auto)reconhecimento e na expectativa desse “dia inteiro”, seja lá o que ele possa trazer, pois essa quantidade de tempo a ele parece muita coisa para se preencher. Existe, então, um tempo antes e outro depois que conduz o leitor a um possível “depois do depois” que não aparece no conto, mas que remete a uma direção de especulação e expectativa daquilo que há de ser o instante na casa da prima.

Desde que lhe é acenado esse evento, o garoto já se coloca completamente atento a essa condição em seu estado psicológico, quiçá mítico do tempo. Não há passividade diante da frase, pois ele fica atento, curioso, buscando possibilidades combinatórias de acontecimentos para um dia inteiro mediante a sua inteligência. A expressão temporal referente à estada na casa da prima pesa na personagem infantil como uma âncora, como alguma coisa densa, que chama a atenção e incomoda um pouco. O som de “inteiro”, com essa linguodental /t/ seguida do ditongo, é algo que cai com certa gravidade e pesa nas elucubrações do protagonista. A duração fica no /ei/, e temos a sensação de muito tempo. “Um dia inteiro”, como se fosse uma vida inteira que, de uma certa forma, o será a partir do momento em que o menino passa a vivenciar cada momento do dia com surpresas, revisando as suas falsas interpretações, suas vãs possibilidades mediante o estranhamento da realidade. Essa realidade faz com que ele se surpreenda diante do dia inteiro. A horizontalidade do tempo, mediada pelo peso da temporalidade, do “ei”, ganha outro sentido. Ganha o caminho da verticalização, dos “agoras”. O dia inteiro vai ser redividido ou fragmentado em muitos agoras que ele vivenciará com a parenta sem filhos. Assim, vai-se voltar para ela a noção do que o menino procura ou que se lhe impõe no dia a dia da família.

Observa-se, de forma curiosa, que o conto não define o perfil, a não ser razoavelmente o da parenta, de nenhuma outra personagem. O protagonista é caracterizado pelos familiares, pela família, tangenciado pelo narrador, e os leitores não conseguem identificar sequer um rosto, uma postura física, um tom de voz que fosse. O que ele tem é um conjunto abstrato – poder-se-ia dizer, um simulacro das pessoas, sem mesmo saber de quantas pessoas se trata. O conto apenas coloca luz numa única personagem e em sua miopia progressiva, através da qual o personagem enxerga os fatos. Ao leitor, resta o questionamento de saber o que ele enxerga através da e na ‘neblina’ do olhar ou da visão, sendo que essa nebulosidade se contrapõe à luminosidade com que ele se percebe no mundo, a luminosidade com que ele ouve e compreende o movimento mental das pessoas.

Pelo modo com que é construído o texto, fica explícito que ele tudo vê, apesar de míope, e tudo vai para o seu campo interpretativo mediante uma ambiguidade dos familiares. Além disso, ele é percebido por todos, mas é muito difícil saber como o consideram. Nada é definido, mas fica declarado pelos índices. É um conto em terceira pessoa, no qual se tem pequenos elementos que vão conduzindo o leitor a uma

conjunta interpretação ou levando-o a deduzir um modo através do qual as pessoas/personagens veem o menino. Reside aí o vigor da ironia: o menino é, antes de tudo, muito perceptivo, mas não lhe é declarada a sua visão de percepção por meio de juízos de valor. O menino não se vale desses juízos na linguagem, embora busque respostas nas quais possa se equilibrar diante do profundo grau de desequilíbrio dos outros. O leitor é levado a inferir, diante de tudo que lhe é apresentado, que o conto revela o grau de superficialidade do homem, geralmente. Esse teor raso do olhar humano leva-os a incessantes falibilidades, de modo que todas elas vivam num universo do parecer, num “como se” permanente, já que o “ser” fica distante da sua capacidade.

O menino, porém, é singular, embora se busque tanto no olhar do outro. Em torno dessa singularidade, ele se torna figura, e a partir dessas diferenças surgem uma série de atributos que são inferidos a ele no dia a dia, no universo familiar. Isso é percebido na forma como ele é tratado, ou, mais do que tratado, no modo como ele é lido. Então, o protagonista vai percebendo todo esse jogo de errôneas interpretações; elas são tão alternantes que o levam à conclusão de ele próprio não poder saber quem ele é caso siga a considerar a visão do outro. É essa relação entre o “ser de si” com o outro que é fundamental no conto. No caso dessa inteligência própria do menino, torna-se quase impossível uma interação entre ele e o outro, mas ao se aperceber disso, dentro desse universo onde busca encontrar o seu lugar – porque ele é míope – mais vai se desvinculando da chave do outro, libertando-se.

No entanto, é fundamental que se ressalte a ideia de que, conforme ele vai tomando mais consciência de si, por assim dizer, mais sua miopia se acentua. É possível perceber que o termo “progressiva” do título mobiliza toda a natureza do ser. Quanto mais míope, tão maior é o “progresso” (visto de modo positivo) da sua percepção. Vale lembrar, aqui, que este conto já teve outro nome, conforme defendido no capítulo primeiro desta dissertação – “Evolução de uma miopia”. Nota-se que a evolução não se dá apenas no quadro clínico, mas principalmente no fato de o garoto evoluir mesmo, no sentido de ir-se “emancipando”.

Entretanto, no conto, a supremacia da inteligência do menino parece conferir-lhe um equilíbrio dentro da insegurança dos outros. Trata-se de uma condição que se apresenta e se reporta à condição da filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre (1987), cuja concepção remete a este “estar no mundo” e do “responder ao mundo”. Para o filósofo, a questão se apresenta como uma indagação existencial direcionada

a si mesmo, à qual o indivíduo parece buscar dar uma significação: a quem respondo nesta vida? Relacionando a indagação sartriana ao menino no conto de Lispector (2020a), suas relações no grupo familiar e com o mundo que o cerca, chega-se à conclusão de que a resposta marcará para sempre as suas relações com a sociedade, que passam a ser regidas a partir dessas constatações; aliás, o processo de maturidade se inicia quando ele percebe que cada um, inclusive ele mesmo, relaciona-se com uma imagem. O equilíbrio dependerá da compreensão de que cada indivíduo – sobretudo devido à carência natural inerente à fragilidade de sua condição humana e da necessidade de reconhecimento social – é condenado a essa dimensão psicológica na qual ele está sujeito à imagem que as pessoas formam a seu respeito. Como responder à expectativa delas? Como corresponder a uma imagem que, muitas vezes, vai na contramão do que se é de fato?

O conto vem ao encontro desses questionamentos levantados. O que é ser inteligente? Ele é considerado, pelo que se mostra no texto, inteligente, às vezes; mas, como todos os indivíduos, ele precisa da aprovação do outro que lhe garanta esse “lugar de destaque” dentre os inteligentes. Esse reconhecimento da sua capacidade é aquilo que garante a perpetuação de seu estado dentro do grupo. Por esse motivo, ele testa constantemente a reação dos seus familiares diante de suas colocações e se surpreende quando o resultado não é bem aquele que esperava.

O ato de pestanejar, que evolui conforme também se agrava a miopia, é quase uma claudicação diante da consciência de que ele não detém a chave de sua própria inteligência. E mais: essa chave, se é que ela existe, não está com o outro. Essa inteligência, uma vez constatada, pode escapar-lhe num piscar de olhos? A palavra-chave no conto já se inicia com esse estado de ser/não ser inteligente. Mas “ser inteligente” vai variar de pessoa para pessoa, podendo estar, como pensa o menino, ligada à condição de ser educado, bem-comportado, porque essa é uma postura também aceita e desejada no mundo.

São estes dois campos semânticos muito distintos: o ser inteligente e o ser bem-educado. Então, é de suma importância no conto o momento em que o narrador mostra que o menino, para confirmar uma aprovação, vai tentar imitar a si mesmo em determinadas situações para tentar reproduzir o mesmo efeito anterior e ser aprovado pelo grupo social, o que vai resultar em fracasso, evidentemente.

Toda a primeira parte do conto é colocada, imposta, por essa condição mediada pela relação cognitiva entre a percepção do menino pelos outros e a percepção dele

em relação à família e à sua falta de regularidade; pelo seu equilíbrio naquilo que a família pensa dele, pelo olhar de soslaio e pelos micros sorrisinhos quando ele faz alguma pequena observação que revele sua percepção, assinalando uma espécie de estranhamento em relação aos outros e dos outros em relação a ele próprio.

Em meio a tudo isso, como já levantado, surge a promessa de um dia inteiro na casa da parenta que não tem filho, o que, a nosso ver, rompe o conto – e já aludimos a isso aqui – em dois momentos. O primeiro, já explorado, define-se por toda a elocução mental do menino em relação à percepção que o outro tem de si mesmo e de qual maneira responderá à demanda do outro. Essa reflexão é móvel e traz uma grande inconstância refletida e agravada pelo uso dos óculos, exigindo lentes mais espessas devido à evolução do grau de sua miopia, na medida em que avança, também, a sua compreensão de sua própria instabilidade. A primeira parte, portanto, é constituída por esse “estar no mundo” do menino, mundo este caracterizado pela realidade da família e pelo modo como ela o trata – e interpreta-o – sem nenhuma definição, levando-o a uma incerteza no seu modo de agir. O menino não é inseguro, mas a condição instável das circunstâncias o deixa receoso, pois ele quer garantir a sua aprovação no grupo familiar.

A segunda parte é decisiva no conto, pois é ela que vai trazer, refazer e desfazer todos os atributos que os familiares impuseram a ele, a fim de que o garoto tente colocar em prática essas convenções em suas novas relações sociais, numa casa estranha. Tudo é novo para ele, inclusive a própria personagem da parenta que não tem filho. Eis o nó da intriga: as expectativas que surgem a partir dessa nova perspectiva.

Existe aí uma determinação de tempo – “um dia inteiro” – e de espaço – a casa da prima. Além disso, nesse novo espaço, ele estará sozinho, como que colocando em “xeque” toda a educação social recebida em sua casa. Essa nova relação estabelecida é como uma situação de teste na qual o seu desempenho confirmará ou não a sua inteligência, garantindo-lhe um lugar. Tal como um ator, para quem tudo até então tinha sido um mero ensaio para o grande espetáculo a ser encenado, o garoto ensaia poses e atitudes antes do “levantar das cortinas”. “Ali, o amor, mais facilmente estável de apenas um dia, não daria oportunidade de instabilidades de julgamento: durante um dia inteiro, ele seria julgado o mesmo menino” (LISPECTOR, 2020a, p. 17).

Essa expressão denota tranquilidade, pois ele estaria à mercê de um amor estável e constante de um único dia. Entretanto, logo a seguir, o leitor percebe que essa tranquilidade é aparente, pois na semana que precedeu ao dia determinado, o menino começou a demonstrar a sua inquietação. Como se daria a sua “entrada no palco” da casa da parenta? Ele seria julgado como inteligente? Seria julgado “bem-comportado”? Ele seria, então, julgado! Quer tomasse alguma atitude, quer não, ainda assim o julgamento viria, independentemente de sua vontade. Essa inquietação é expressa, mais decisivamente, no “endireitamento dos óculos a cada instante”.

As implicações psicológicas e psicossociais surgem mais enfaticamente com a introdução dessa nova personagem e desse novo ambiente – a casa dela – que lhe é estranha e que lhe provoca expectativas por representar uma total falta de controle das circunstâncias. Ele experimenta mentalmente hipóteses e cenários, embora qualquer um se apresente como uma possibilidade a ser colocada em prática somente quando tivesse a mínima noção do que encontraria. E do que a parenta esperava dele.

[...] Abandonou o problema de decidir que elementos daria à prima para que ela por sua vez lhe desse temporariamente a certeza de “quem ele era”. Abandonou essas cogitações e passou a previamente querer decidir sobre o cheiro da casa da prima, sobre o tamanho do pequeno quintal onde brincaria, sobre as gavetas que abriria enquanto ela não visse. E afinal entrou no campo da prima propriamente dita (LISPECTOR, 2020a, p. 19).

Ao entrar e olhar para a parenta, instaurar-se-á uma espécie de conflito entre o menino e o dente de ouro da mulher. Para o espanto do menino – e também do leitor –, sim, ela tem um dente de ouro. Nesse sentido, Clarice Lispector consegue surpreender o leitor e tirar-lhe o tapete, pois também o leitor havia criado uma expectativa em relação ao “dia inteiro”, e o dente de ouro, metonímia crucial do conto, torna-se um elemento catalisador. Tem-se a impressão de que o dente é uma esponja colocada no texto para sugar tudo aquilo que estaria à volta e sem retorno, desestabilizando o que se esperaria daquele momento naquele espaço. O dente, embora fixo, é elemento desestabilizador das certezas. O dente de ouro atua como um ímã e, dali em diante, tudo o que ele imaginava vai sendo desconstruído.

Ainda no plano do imaginário, o menino volta a sua atenção para essa figura feminina que surge em sua existência, e para esse novo tipo de amor ao qual ele deve se ajustar. A prima, embora casada, não tem filhos, e isso abre uma nova perspectiva na qual ele mesmo passa a ser o objeto do investimento amoroso de uma mulher que

não é mãe. Curiosamente, no momento em que ele tem de lidar com essa questão da prima, a imagem do banheiro surge em sua mente, assim como as suas preocupações referentes ao ir ou não ir com frequência até esse cômodo. Dolto (1987), psicanalista francesa e discípula de Lacan, especializada no atendimento clínico de crianças, enfatiza o desconhecimento da criança em relação à função do falo (pênis) na procriação, mas não em relação ao investimento libidinal ligado ao sexo:

[...] Este falismo uretral no lleva necesariamente a la genitalidad, la cual consiste, en los hombres, em um deso significado por el cuerpo, llevando a la paternidad por mediación del amor y de la palabra, mientras que la observación de los animales nos muestra que em eles no se trata de deseo sino de celo, caso particular de la agresión²⁷ (DOLTO, 1987, p. 127-128).

A conexão de pensamentos que leva o menino do conto a associar a figura da prima – mulher ainda desconhecida – a idas frequentes ao banheiro não pode ser outra, senão que ela esconde algo que não está expresso claramente nas palavras. Afinal, por que “sua prima, estabilizada pela permanente vontade de ter filhos, teria, na não ida ao banheiro, uma pista falsa de grande amor” (LISPECTOR, 2020a, p. 19)? – a pergunta aqui é do leitor. O narrador coloca essa frase como uma afirmação, como se a criança já soubesse a resposta, o que sugere que ele, o menino, é uma criança que já relacionara falo, filho e desejo na fantasia.

Quando ele se coloca de fato no espaço da casa da prima, surge no conto um processo de desobjetivação das relações, pois as coisas não acontecem como previsto; as ações que supostamente adviriam da prima não ocorrem de imediato. Há um desequilíbrio no protagonista porque a atitude da prima desmonta a articulação de sua fantasia: ela não se comporta como uma parenta adulta em relação ao menino que a visita; na verdade, ela continua, a princípio, sua vida, como se as coisas continuassem e fossem muito naturais, como se ele não fosse tão significativo assim. O garoto percebe, pois, que o caminho de ir ou não ao banheiro será irrelevante, pois ela não o ama... ainda. Ele tenta seduzi-la pela inteligência, mas isso não funciona, gerando uma total desconstrução de sua expectativa. Ele tenta falar sobre as plantas, e ela não liga. Isto foi a grande questão na casa dela: deixá-lo à vontade, de modo que ele, na verdade, tivesse de saber ocupar o espaço e o tempo.

²⁷ [...] Esse falismo uretral não leva necessariamente à genitalidade, que consiste, nos homens, de forma desprovida de sentido pelo corpo, conduzindo à paternidade por meio do amor e da palavra, enquanto a observação dos animais nos mostra que é. Não se trata de desejo, mas de zelo, um caso particular de agressão (Tradução livre).

“Mas à medida que o sol subia, a pressão delicada do amor da prima foi se fazendo sentir. E quando se deu conta, era um amado” (LISPECTOR, 2020a, p. 21). Esse amor que vai sendo construído ao longo do dia volta a remeter o protagonista à situação de desconforto anterior em relação a suas primeiras impressões ao chegar. Novamente ele é confrontado com a questão do amor sob o prisma da maternidade. Somente aí o leitor percebe que a questão inicial do conto – o ser ou não ser inteligente – é apenas um subterfúgio da questão que realmente domina os pensamentos de um menino. O sol, utilizado pela autora como uma metáfora da claridade que traz à luz aquilo que se esconde nas sombras, revela que há algo nesse amor que não é traduzido em palavras, mas em imagens. E, lançando mão da inversão – a autora utiliza bastante esse recurso estilístico em sua obra – Lispector novamente joga com a percepção dos leitores, apresentando a falta de foco – miopia – como representação daquilo que se apresenta sem a roupagem da cultura: o desejo do sujeito. Diante dele, qualquer antecipação está sujeita ao engodo que somente a retirada dos óculos pode permitir enxergar.

Para Rowland (2010), a miopia em si é apenas uma metáfora do nível de sabedoria do menino que se vai construindo a partir da interação com o outro:

[...] na sua tensão entre correção e perturbação, é figura de uma aprendizagem do erro e do desvio, construindo no equilíbrio periclitante (e paradoxalmente estável) do olhar distorcido a única representação que não é prisão nem fixação. É a partir da sua sabedoria precária – capacidade de estática e de perplexidade, conferida pela miopia - que a criança pode perceber, num “vertiginoso relance”, “uma das raras formas de estabilidade”, situando intuitivamente na miopia a sua chave e a possibilidade de apreensão da “espécie de universo em que vivia”. A distorção da visão – a “leve” e permanente deslocação do real – revela-se assim uma poderosa figura na escrita de Clarice; e um dos modos impossíveis (e precisamente indefinidos) de descoberta do mundo (ROWLAND, 2010, p. 34).

Ferreira (2011), ao buscar correlacionar a teoria literária e a psicanalítica em “Miopia Progressiva”, enfatiza que a construção do sujeito emergirá nos “confins do simbólico”, em três tempos distintos, a partir dos movimentos de deslocamento em busca de si mesmo: num primeiro momento, o sujeito busca a unidade a partir da sua imagem refletida no outro; no segundo, num movimento instável a partir da percepção de que “o fora já não era tão fora assim e o dentro ainda não se constituiu”. No terceiro e último momento, o sujeito surge da introjeção do que antes “era fora”, num movimento de inversão que descarta agora a necessidade da presença do outro

(FERREIRA, 2011, p. 23). Ou, conforme apontou Lacan (1985), a princípio o sujeito ainda não está constituído; ele é decomposto, despedaçado e necessita do outro e da imagem fora de si para criar uma unidade. Nessa relação entre a imagem enganadora fornecida pelo espelho e pela alienadora imagem que lhe chega a partir do outro é que a própria identidade surgirá, o que Lacan denominará de “o simbólico” assumindo a sua “posição de comando”.

4.3.1 Existe chave? – ainda sobre “Miopia progressiva”

Nunes (1969), ao analisar os jogos de linguagem utilizados por Lispector em toda a sua obra, enfatiza o emprego de “jogos de palavras” ou “jogos verbais”, descartando o sentido comum normalmente associado ao termo e aproximando-o das brincadeiras lúdicas. “São atividades criadoras, desinteressadas, cujos produtos gozam de existência estética, aparentemente, dentro do mundo imaginário projetado na expressão verbal” (NUNES, 1969, p. 129).

É interessante notar que, em “Miopia Progressiva”, é justamente esse jogo lúdico o que o leitor percebe ao acompanhar a narrativa da primeira parte do conto, quando o protagonista joga de forma imaginária com as reações dos seus parentes adultos. Em sua fantasia, ele detém o controle das pessoas e os seus movimentos dependem das suas afirmações ou colocações verbais. Ele as compara com peças num tabuleiro de damas ou participantes em uma “quadrilha de faroeste”, numa dança de troca de pares orquestradas por ele. Nessa busca de controle do outro mediante a fantasia, o menino inicia um jogo de interação social que o leva gradativamente à autodescoberta. Enquanto acredita que controla as regras da brincadeira, ele se diverte com as circunstâncias, mas aos poucos, vai percebendo que ele não detém o controle – a “chave da inteligência” – e passa a buscá-lo no outro. À semelhança da brincadeira do “passa o anel”, parece que o conto remete o leitor novamente ao universo infantil e à sua tentativa de compreensão e apreensão das regras do jogo que controlam a realidade, ainda que seja uma realidade imaginária.

Alves (2013), em seu artigo sobre o imaginário infantil mediante o olhar de Clarice Lispector, apresenta o desenvolvimento do protagonista como alguém que se vai apropriando do código cultural, construindo-se nesse processo de socialização mediante um crescente e dinâmico movimento de exploração do mundo ao seu redor. O jogo do menino tem, segundo a autora, uma dupla função: ao mesmo tempo em

que é uma atividade de entretenimento, determina o “êxito no seu ingresso no mundo adulto”, equilibrando tensões e adaptando-o às circunstâncias, num ensaio lúdico do que virá, no futuro, a marcar as suas relações sociais.

Pensar na função do jogo, dentro do universo infantil, significa compreender o papel da brincadeira como forma de exploração do mundo ao redor e mecanismo de alcance de uma espécie de satisfação pessoal. É o alcance de um desejo acalentado; no caso de “Miopia progressiva”, o desejo de atingir a excelência, dentro da expectativa do adulto (ALVES, 2013, p. 9).

O narrador apresenta o protagonista como uma criança e vai acompanhando todo o seu desenvolvimento até vê-lo se transformar em um adulto, no final. Esse narrador acessa a onisciência seletiva e invade a consciência do personagem, deixando isso muito visível quando faz uso das aspas. Em outros momentos, entretanto, mediante o uso do discurso indireto livre, demonstra um pensamento bem intimista do garoto de forma bastante sutil, dando margem ao leitor para interpretar o garoto como alguém que se percebe adulto, mas que, no fim, é só um menino que se enxerga como adulto o tempo inteiro; que pensa e calcula as reações das demais pessoas como quem brinca de imitar as “pessoas grandes”. No entanto, as reações que ele busca suscitar nos outros nem sempre são previsíveis ou calculáveis, na medida em que nenhuma delas é, de fato, garantida.

Retomando a análise feita por Nunes (1989) no estilo de escrita de Lispector, é possível observar que ela se utiliza, no conto “Miopia Progressiva”, da digressão como forma de constantes afastamentos para promover uma distância do foco da discussão. A autora problematiza a questão do olhar de diferentes maneiras, analisando-o de fora para dentro e de dentro para fora sem, contudo, esgotar a questão, fato que está intimamente ligado à dificuldade do menino de ajustar a sua visão, já que ele é um míope, para enxergar o que está além e que ele não consegue, a princípio, atingir. Ao descrever a personagem como alguém que “deixou escapar a chave da inteligência”, a escritora aparentemente afasta-se do tema, quando, na realidade, é uma estratégia descritiva da qual ela lança mão para voltar a abordá-lo no futuro.

Ele é apenas um garoto que, como qualquer outro ser humano, deseja ser amado e, para isso, tenta garantir uma constância mediante a aprovação do outro. A casa da “prima sem filhos” se apresenta como uma circunstância de apreensão justamente por se encontrar num registro imaginário que ele ainda desconhece, colocando-o numa situação em que ele tenta criar cenários mentais que sejam

previsíveis. “Ser amado” – questão que é substituída mediante deslocamento do sentido por um “ser inteligente” – representava, com certa previsibilidade, uma garantia dentro do seu ambiente familiar, ainda que não o pudesse constatar em todos os momentos. O amor coloca todas as coisas nos eixos; encaixa todas as peças em seus devidos lugares. Mas a “casa da prima” é algo novo, uma oportunidade de interação fora da família; uma circunstância que o deixa apreensivo e tenso. Ele será amado? Será considerado? “A prima significava amor extra, com suas inesperadas vantagens e uma incalculável pressurosidade – e tudo isso daria margem a que pedidos extraordinários fossem atendidos. Na casa dela, tudo aquilo que ele era teria por um dia inteiro um valor garantido” (LISPECTOR, 2020a, p. 17). A palavra “pressurosidade” denuncia a inversão realizada por Lispector no sentido da frase, afinal, não há garantia alguma de que os seus pedidos venham a ser atendidos; não há garantia de ser ou não amado por uma estranha num lar desconhecido. A ansiedade que a palavra denota deixa claro a necessidade do menino ante as novas perspectivas.

No final do conto, quando ele consegue garantir um lugar – adaptando-se a esse amor novo – o que surge é um sentimento de estabilidade, “a estabilidade do ideal inatingível”, como se o narrador abrisse para o leitor o que se passa no universo do menino, deslocando o sentido do que está dentro para aquilo que está fora – a marca diferente de azeite –, como quem pensa “será que esse gosto novo que eu sinto na comida é o que está me fazendo sentir o que eu estou sentindo?”. A garantia do “irrealizável” do desejo é uma forma utilizada pela autora para também apontar o seu oposto: o menino que tanto ansiava ser amado e compreendido encontra, enfim, o que procurava.

Assim, não é o narrador que se confunde ou nos confunde ao mostrar essa relação, mas o próprio menino que se engana, enxergando a si mesmo como um adulto – adulto este que ele virá a ser um dia – mas que, no momento crucial da narrativa, é apenas um menino atravessado pelo olhar dos outros com quem convivia – esses sim, adultos. É por esse motivo que, no final do conto, o protagonista passa a adotar o hábito de descartar os óculos sempre que uma circunstância se tornava confusa demais; assim, ele podia enxergar melhor, pois é somente a partir da consciência da instabilidade do próprio desejo – sua própria miopia – que alguma estabilidade se tornava viável, e ele conseguia ver, com mais clareza, as possibilidades.

4.4 Sartre, Ponty e Lacan – pelos périplos da filosofia e da psicanálise

4.4.1 O ser em existência: O menino míope

O existencialismo em Sartre está intimamente ligado à noção do ser, o que remete à ideia, e à certa consciência, de que e do que se é. Logo, o pensamento e as reflexões sobre si, ainda que na dimensão da imagem que o outro tem do *eu*, são elementos que constituem a fenomenologia sartriana acerca do existir, ou seja, a genealogia do conceito existencialista. Dessa forma, a observação de si e da leitura do *outro* sobre o *eu*, segundo o filósofo, retroalimentam a consciência de *ser*.

Podemos ser agora mais precisos quanto ao fenômeno de ser, a que recorreremos para nossas precedentes observações. A consciência é revelação-revelada dos existentes, e estes comparecem a ela fundamentados pelo ser que lhes é próprio. Mas a característica do ser de um existente é não se revelar a si, em pessoa, à consciência: não se pode despojar um existente de seu ser; o ser é o fundamento sempre presente do existente, está nele em toda parte e em parte alguma; não existe ser que não seja ser de alguma maneira ou captado através dessa maneira de ser que o manifesta e encobre ao mesmo tempo. Contudo, a consciência sempre pode ultrapassar o existente, não em direção a seu ser, mas ao sentido desse ser (SARTRE, 2014, p. 35).

A partir da relação entre o conceito de existencialismo de Sartre e as categorias de análise apresentadas neste trabalho, é possível estabelecer aproximações e distanciamentos que subsidiem a leitura de “Miopia progressiva” (2020).

Assim, ao buscar estabelecer essa correlação entre a obra de Lispector (2020a) e a de Sartre (2014), podem-se destacar trechos nos quais a autora lança mão de recursos que remetem ao estranhamento, tal como na passagem:

Quando homem manteve o *hábito de pestanejar* de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo em que *franzia o nariz*, o que *deslocava os olhos* – exprimindo com esse cacoete uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade (LISPECTOR, 2020a, p. 16, *grifo nosso*).

O trecho destacado exemplifica como, por meio do autoquestionamento, o personagem procurava as respostas para completar os vazios da relação “ser/estar” presentes no texto e que, da mesma maneira, surgem na discussão sartriana. A alternância dessa busca corrobora a ideia de transitoriedade e incompletude do

homem, questões pertinentes e incisivas relacionadas ao existencialismo ligadas, no trecho, pela própria gestualidade.

Além disso, é possível observar os jogos de linguagem e de densidade utilizados pela autora ao construir a sua narrativa, promovendo inversões e variações do tempo verbal e explorando a dimensão polissêmica e metalinguística dos conceitos. A antítese ser/não ser; tudo/nada etc., também deixa escapar essa preocupação existencial em que as lacunas são preenchidas também por aquilo que não se é. No início do texto, o protagonista começa menino, mas a autora vai deixando escapar elementos que demonstram que a sua narrativa é retroativa e o personagem vai sendo construído e desconstruído diante dos olhos do leitor, revelando suas descobertas e estabelecendo conexões amorosas com os objetos ao longo da narrativa.

Uma das características do estilo da autora, também presente no conto “Miopia Progressiva” (LISPECTOR, 2020a), é a utilização dos monólogos interiores, a partir dos quais é possível acompanhar a reflexão do protagonista sobre sua própria condição de “ser no mundo”. De acordo com o conceito de Sartre (1987) de que “a existência precede a essência”, pode-se inferir que o personagem inominado do conto vai descobrindo aos poucos que ele tem a liberdade para ser o que quiser, que não existe um determinismo na existência e que ele, condenado à livre existência, pode escolher ser ou não ser. A relação entre o “mundo que vivia e viveria”, tendo como viés o pensamento, legitima o diálogo do personagem com o próprio “eu” e é justamente esse poder de escolha que faz com que ele perceba que, no fundo, não existe outro legislador senão ele próprio:

E foi *como se* a miopia *passasse* e ele *visse* claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde viveria. Não um relance de pensamento. Foi apenas *como se* ele *tivesse tirado os óculos*, e a miopia mesmo é que o *fizesse enxergar* (LISPECTOR, 2020a, p. 21, *grifo nosso*)

Outra questão pertinente na fenomenologia existencial sartriana e que caracteriza esse conto em específico é a questão temporal. “O dia inteiro o amor exigindo um passado que redimisse o presente e o futuro” (LISPECTOR, 2020a, p. 21). Esse “amor impossível” da prima também é definido pela inexistência, para Sartre (1987), de um passado, exceto a noção de um passado em relação ao presente. O

passado, para Sartre (1987), está inserido na existência presente do sujeito como não modificável, não variável, mas o sujeito não é o seu passado.

O passado inexistente, a não ser quando existe ligação com o presente. O passado é vivido no presente. Daí a afirmação. O passado é marca do 'em-si'. Enquanto o homem é consciente de si mesmo, no presente, ele vive segundo o modo do 'para-si', contudo, o seu passado tem todas as características do 'em-si' (SARTRE, 1987, p. 10).

Outros aspectos como digressão e dispersão podem ser observados e relacionados com a fenomenologia. Ao alternar a instabilidade do outro pela própria instabilidade para “ver” melhor a si próprio, o menino/homem descobre, finalmente, a função esclarecedora da própria miopia. O amor da prima é um elemento que desvia o narrador do foco central: das respostas de si, sobre si e em interação com os desejos e expectativas do outro, pois, para os existencialistas, o “eu” depende do olhar do outro. Porém essa busca do ser não é linear e aparece muitas vezes no texto de Clarice de forma fragmentada, incoerente e dispersa, tal como as peças de um quebra-cabeças que somente é integrado de forma paulatina na narrativa.

Obviamente, considera-se a possibilidade de leitura de “Miopia Progressiva” alinhada às discussões existencialistas como mais uma das possibilidades de discussão acerca da escrita/literatura da autora, na medida em que ela possa ser, talvez, abordada de diversas maneiras e em outras linhas de análise e vertentes teóricas, pois a obra de Clarice Lispector não se reduz a uma única leitura ou subsídio teórico.

4.4.2 A visão fenomenológica de Merleau-Ponty: O menino se vê

É pertinente dizer que a antítese tudo/nada proposta por Sartre (1987) recebe outro olhar à luz de Merleau-Ponty (1999). O autor propõe uma filosofia da existência intimamente ligada à percepção das experiências e em que o corpo/mente estão conectados como desse ser que experiencia fenômenos.

[...] Retornando aos fenômenos, encontramos como camada fundamental um conjunto já pleno de sentido irreduzível: não sensações lacunares, entre as quais deveriam encaixar-se recordações, mas a fisionomia, a estrutura da paisagem ou da palavra espontaneamente conforme as intenções do momento, assim como às experiências anteriores. Agora se manifesta o verdadeiro problema da memória na percepção, ligado ao problema geral da consciência perceptiva. Trata-se de compreender como a própria vida e sem

trazer um inconsciente mítico materiais complementares, a consciência pode, com o tempo, alterar a estrutura de suas paisagens [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 47).

Consideram-se relevantes as contribuições de Merleau-Ponty para a leitura da obra de Lispector por meio de vários aspectos, observando os fenômenos que o filósofo designou de “camadas, sensações lacunares e recordações”. Essa orientação é pertinente na leitura de “Miopia Progressiva” em que homem, por meio das reminiscências do menino que buscava respostas sobre si, paulatinamente resgata imagens e fragmentos de memórias que constituem o ser do presente.

Tomando como referência Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty (1999) como ponto de partida para a análise existencial do conto de Lispector (2020a), é possível identificar que a aproximação entre “figura e fundo”, “presente e passado”, tal como é apresentado na teoria da Gestalt, revela que a percepção do sujeito transcende a mera concepção do todo como uma mera soma das partes.

Se nós nos reportamos às próprias investigações objetivas, descobrimos primeiramente que as condições exteriores do campo sensorial não o determinam parte por parte, e só intervém tornando possível uma organização autóctone — é isso que mostra a Gestalttheorie —; em seguida, descobrimos que no organismo a estrutura depende de variáveis como o sentido biológico da situação, que não são mais variáveis físicas, de forma que o conjunto escapa aos instrumentos conhecidos da análise físico-matemática para abrir-se a um outro tipo de inteligibilidade (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 33).

O estranhamento que Clarice deixa impresso no conto diz respeito à tomada de consciência do personagem a partir da imprevisibilidade das respostas ao se tentar reproduzir os fenômenos psicológicos da mesma maneira. É nesse registro fenomenológico que o protagonista percebe aquilo que ele denomina de “instabilidade dos outros”:

Às vezes tentava reproduzir suas próprias frases de sucesso, as que haviam provocado movimento no tabuleiro de damas. Não era propriamente para tentar reproduzir o sucesso passado, nem propriamente para provocar o movimento mudo da família. Mas para tentar apoderar-se da chave de sua ‘inteligência’. Na tentativa de descoberta de leis e causa, porém, falhava. E, ao repetir uma frase de sucesso, dessa vez era recebido pela distração dos outros (LISPECTOR, 2020a, p. 16).

O que causa a sua perplexidade, mais que o resultado obtido na tentativa de reprodução do fenômeno, é justamente esta indagação que promove um retorno a si

mesmo: afinal, qual seria a essência de sua própria inteligência? Ela seria fruto de um movimento oriundo de dentro para fora ou, ao contrário, decorrente do fora para dentro?

A fenomenologia de Husserl, segundo Merleau-Ponty (1999), subverte a lógica cartesiana ao valorizar a percepção. Segundo ele, “o cogito deve revelar-me em situação, e é apenas sob esta condição que a subjetividade transcendental poderá, como diz Husserl, ser uma intersubjetividade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 9).

Lispector (2020a), assim, joga com as palavras para estabelecer esses movimentos de integração e desintegração dos elementos da narrativa, representados pela metáfora da quadrilha familiar, na qual se dança conforme a palavra de ordem. Os deslocamentos obedecem às regras próprias do jogo familiar, jogo que nem sempre se apresenta como constante aos olhos do protagonista.

A densidade se faz presente na instabilidade descoberta pelo protagonista e, por conseguinte, na consciência da própria instabilidade, que se instala dentro dele a partir da experiência vivenciada e seu monólogo interior, lugar onde suas reminiscências justificam as mudanças da passagem de menino para homem a partir do paradigma “olhar do outro sobre o eu”; “olhar do eu sobre o eu”.

As imagens que o instinto projeta diante de si, aquelas que a tradição recria em cada geração, ou simplesmente os sonhos se apresentando primeiramente com direitos iguais às percepções propriamente ditas, e a percepção verdadeira, atual e explícita, distinguem-se pouco a pouco dos fantasmas por um trabalho crítico. A palavra indica uma direção antes que uma função primitiva. Sabe-se que a constância da grandeza aparente dos objetos para distâncias variáveis, ou a de sua cor para iluminações diferentes, são mais perfeitas na criança do que nos adultos. Isso significa que a percepção está mais estritamente ligada ao excitante local em seu estado tardio do que em seu estado precoce, e é mais conforme à teoria da sensação no adulto do que na criança (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 34).

A sequência de experiências retratadas em “Miopia progressiva” remete à dispersão. O menino/homem continua perseguindo o que é, seja por meio das próprias observações e/ou das observações do outro; mas a visita à casa da prima remete-o a outras questões: à relação que ele estabelece com o “amor” dela. Até então, o protagonista tinha outras questões em mente a partir da tradução dos olhares diversos de sua família que lhe eram direcionados. Com a prima, surge algo com o qual ele não contava e com o qual não estava familiarizado: a falta. Essa falta é traduzida em termos psicanalíticos por Merleau-Ponty (1999) como um corpo sexuado.

[...] No próprio Freud, o sexual não é o genital, a vida sexual não é um simples efeito de processos dos quais os órgãos genitais são o lugar, a libido não é um instinto, quer dizer, uma atividade naturalmente orientada a fins determinados, ela é o poder geral que o sujeito psicofísico tem de aderir a diferentes ambientes, de fixar-se por diferentes experiências, de adquirir estruturas de conduta. É a sexualidade que faz com que um homem tenha uma história. Se a história sexual de um homem oferece a chave de sua vida, é porque na sexualidade do homem projeta-se sua maneira de ser a respeito do mundo, quer dizer, a respeito do tempo e a respeito dos outros homens (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 219).

Tem-se, assim, que “a chave de sua ‘inteligência’” que é magistralmente retirada das mãos do protagonista e pela qual ele anseia em mais de um momento na narrativa revela-se como uma chave imaginária, chave que não tem existência, senão como metáfora de outra coisa. Curiosamente, é justamente a partir dessa constatação que ele, protagonista, começa a crescer e surge o convite para se colocar “totalmente à mercê do amor sem seleção de uma mulher” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18). Assim, somente quando ele percebe que não existe uma completude e que a própria prima tem uma falha – denunciada pelo dente de ouro – é que o seu corpo ganha a dimensão do desejável e surge a perspectiva da atração do amor pela paixão.

Deve-se citar a autonomia dada ao sujeito em Merleau-Ponty (1999) para ativar sentidos, realizar projeções e ampliar as percepções de si e do mundo. Desse modo, o filósofo aborda o potencial da atenção para recuperar e significar os sentidos do que está à volta, o que é legitimado em “Miopia Progressiva”, visto que a observação do menino/homem de si, do outro, dos cenários, dos corpos e dos sentidos remetem à constante tentativa de compreensão do *ser* e, conseqüentemente, do *outro*.

4.4.3 Lacan, o inconsciente e a palavra

Ao falar sobre os estados de consciência em “Miopia Progressiva”, por meio da palavra e da noção de espelhamento, empreende-se a discussão sobre o plano inconsciente. Essa reflexão, de certo modo, corrobora o processo de identificação/construção do ser, bem como as análises recorrentes entre o eu e o outro, pelo viés da imagem/espelhamento. Logo, o eu reflete a imagem que o outro projeta do eu, para, posteriormente, ser: “[...] o fato de que o sujeito se faz de objeto para o outro que há, um certo tipo de relações em que a reciprocidade, pelo viés de um objeto, é patente e mesmo constituinte” (LACAN, 1997, p.14).

Para Lacan (1997), a mãe deve ensinar a criança a lidar com as frustrações para que se desenvolvam percepções acerca do real e do imaginário. Esse olhar de si a partir do adulto é amplamente empregado em “Miopia Progressiva”, pois o narrador descreve a percepção de si da personagem através do olhar do outro. Logo, as frustrações dos adultos são fragmentos indissociáveis da trajetória da personagem menino/homem, cujo enredo está intimamente ligado ao compartilhamento das experiências da transição menino/adulto.

O princípio da realidade só é constituído por aquilo que é imposto para sua satisfação ao princípio do prazer, ele não passa de seu prolongamento, e inversamente, implica em sua dinâmica e procura fundamental do princípio do prazer (LACAN, 1997, p. 14)

Entende-se que esse contar do narrador é norteado pela polifonia das vozes de outras personagens: de adulto e da família que materializam o conceito fenomenológico por meio da categorização psíquica atribuídas a elas.

Observa-se um menino-personagem que, além da instabilidade psíquica acerca da inteligência – entre outras características atribuídas pelos adultos (calmo, dócil), é míope. A prima também tem um “desvio” físico: o dente de ouro. Os adultos e a família são personagens coletivas que, apesar da carga psicológica singular, mantêm considerável pluralidade descritiva/tipológica, constituídas por figuras de linguagem recorrentes na obra de Lispector (2020a). Entre outras, citam-se as metáforas, também presentes nos textos e investigações de Lacan (1995).

Não é preciso conhecer muito da obra de Lacan para observar a intensidade com que as metáforas aparecem no seu discurso. Se Freud reconhecia a metáfora como peculiar à Psicologia, Lacan as iluminava, explicitamente, em alguns de seus principais conceitos: “a metáfora paterna”, “o inconsciente estruturado como linguagem”, a “metáfora do espelho”, “metáfora e metonímia” como formações do inconsciente, além de, constantemente, emprestar conceitos e modelos da Linguística, da Matemática, entre outras ciências, para explicar seu objeto de estudo (IMANISHI, 2008, p. 138).

Na concepção do amor da prima, já marcado como um desejo impossível, visto que “era um amor pedindo, a posteriori, a concepção” (LISPECTOR, 2020a, p. 21), reside já uma falta que não pode ser suturada, tampouco ignorada. E é a partir dessa falta que o olhar do menino se fixa em seus desdobramentos metonímicos: “a prima tinha um dente de ouro, do lado esquerdo” (LISPECTOR, 2020a, p. 20). Mais ainda, pois é a partir dessa falta, preenchida pela prótese de ouro, que o menino se dá conta

de que toda a sua concepção se torna inútil – observe-se aqui a noção da palavra “concepção” não apenas como ação ou efeito de gerar um novo ser a partir da fecundação, mas também no sentido de criar/gerar uma nova teoria ou ideia.

Basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem - cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*.

Ela será também a origem das identificações secundárias, cujas funções reconhecemos pela expressão funções de normalização libidinal. Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado - ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade (LACAN, 1998, p. 97).

Ressalta-se que não por acaso ele, a criança no texto, não quer ser reconhecido como “um menino que não vai ao banheiro” (LISPECTOR, 2020a, p. 19), relacionando essa ideia ao suposto amor que poderia ser suscitado na prima. Cabe aqui uma reflexão sobre esta ideia que, numa retrospectiva psicanalítica, levaria da palavra “banheiro” ao significante primordial. Assim, a palavra “banheiro”, de forma retroativa, poderia ser apenas o final de uma sequência de significantes que, a princípio, remeteria ao falo. Assim, não é que o menino não quisesse ser reconhecido como alguém “que não vai ao banheiro”, mas alguém “que não tem necessidade de ir ao banheiro por não ter um falo”. O que ele teme na ideia suscitada, embora queira negar, é que ele receia que lhe seja retirado o seu falo, objeto do amor das mulheres, representação do amor por sua própria sua mãe.

Esse jogo de palavras, que na obra de Lispector (2020a) é apresentado como recurso estilístico, é analisado sob a ótica lacaniana como das formações do inconsciente freudiano: metáfora e metonímia.

A *Verdichtung*, condensação, e a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta.

A *Verschiebung* ou deslocamento é, mais próxima do termo alemão, o transporte da significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentado como o meio mais adequado do inconsciente para despistar a censura (LACAN, 1998, p. 515).

Ratifica-se que, por meio da seleção vocabular, Lispector (2020a) mantém a ambiguidade estilística: “amor de mulher”. Se o menino se torna homem após ter contato com o “amor de mulher” ofertado pela prima, há lacunas textuais a serem preenchidas para que o desfecho da narrativa seja recuperado pelo leitor.

A semana precedente à visita à prima foi de antecipação contínua. Às vezes seu estômago se apertava apreensivo: é que naquela casa sem meninos ele estaria totalmente à mercê do amor sem seleção de uma mulher. "Amor sem seleção" representava uma estabilidade ameaçadora: seria permanente, e na certa resultaria num único modo de julgar, e isso era a estabilidade. A estabilidade, já então, significava para ele um perigo: se os outros errassem no primeiro passo da estabilidade, o erro se tornaria permanente, sem a vantagem da instabilidade, que é a de uma correção possível (LISPECTOR, 2020a, p. 18).

Por outro lado, uma das características da escrita da autora reside justamente em não responder às questões ao leitor, abrindo espaço para a introdução da dimensão do imaginário, tanto do próprio leitor quanto dos personagens. Portanto, por vezes, conclui-se a leitura de seus textos sem que se obtenham respostas. A não-resposta é, muitas vezes, a resposta dada pela autora às incertezas da vida, à busca incessante do homem por um aspecto qualquer que lhe garanta a imortalidade, abrangendo os aspectos paradoxais da realidade, do inconsciente e, principalmente, do próprio desejo e das dimensões imaginárias e simbólicas que permeiam as relações sociais.

Por estranho que parecesse, foi exatamente por intermédio desse estado de permanente incerteza e por intermédio da prematura aceitação de que a chave não está com ninguém - foi através disso tudo que ele foi crescendo normalmente, e vivendo em serena curiosidade. Paciente e curioso. Um pouco nervoso, diziam, referindo-se ao tique dos óculos. Mas "nervoso" era o nome que a família estava dando à instabilidade de julgamento da própria família. Outro nome que a instabilidade dos adultos lhe dava era o de "bem comportado", de "dócil". Dando assim um nome não ao que ele era, mas à necessidade variável dos momentos (LISPECTOR, 1998, p. 17).

É importante salientar que, por meio das contribuições de Lacan (1995), o leitor divide com o protagonista de “Miopia Progressiva” (2020) a angústia de perseguir a identificação do ser por meio de remissões ao inconsciente/consciente, à palavra e às relações de espelhamento do eu e do outro.

4.5 Surrealismo e linguagem: uma interlocução entre Lispector e Salvador Dali

Quando Peirce (1839-1914) iniciou sua investigação dos processos de significação, no final do século XIX, tinha como objetivo compreender não apenas a questão da evolução dos signos na linguagem, mas também a forma como eles estabeleciam a comunicação e a transmissão das mensagens na história humana. Os estudos de Melo e Melo (2015) acerca da semiótica peirceana definem-na como “a ciência do signo, cujo objeto de investigação são todas as linguagens possíveis, ou seja, tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer signo como fenômeno de produção de significado e sentido” (MELO; MELO, 2015, p. 11). Ainda segundo as autoras, ao se levar em consideração o seu objeto de estudo, a semiótica busca investigar o modo como um signo é constituído “na produção de significação e de sentido na linguagem” e, para tanto, é necessário, pois, que se estabeleçam bem as diferenciações entre as definições de linguagem e de signo. Para Peirce (2005, p. 28), o signo é:

[...] tudo aquilo que está relacionado a uma Segunda coisa, seu Objeto, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu Interpretante, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*.

Mais ainda: para Peirce (2005, p. 40), “todo símbolo é, em sua origem, ou uma imagem da ideia significada, ou a reminiscência de alguma ocorrência individual, pessoal ou coisa, ligada a seu significado, ou é uma metáfora” e “um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2005, p. 46).

Assim, é possível perceber a partir de quais estudos Lacan formulou sua concepção de “deslizamentos do significante” e de o “inconsciente estruturado como linguagem”. O conceito de significante lacaniano nada mais é que uma transposição e adaptação da semiótica de Peirce à teoria psicanalítica. Melo e Melo (2015) sustentam o conceito de linguagem peirceano como formado a partir de um conjunto de signos que servem como meio de comunicação entre os indivíduos, captados pelos cinco órgãos dos sentidos físicos, de forma verbal e não verbal.

Ao se buscar estabelecer uma correlação entre a obra de Lispector e o surrealismo de Salvador Dali, os argumentos utilizados devem acompanhar,

necessariamente, uma via de condução que leve à semiótica e à teoria psicanalítica, via essa que os aproxima nas construções oníricas.

Embora seja de conhecimento público e do mundo das artes a grande admiração que Dali nutria por Freud e a influência da teoria psicanalítica em suas obras – o pintor se interessava particularmente pelo conceito freudiano de “inconsciente” e pelos métodos de análise dos sonhos –, também é fato que o interesse do artista estava voltado para outros pensadores de sua época, tais como Lacan, Einstein (e sua teoria da relatividade e do espaço-tempo curvo) e Jung (com sua conceituação de arquétipos universais), conforme aponta Capelatto (2011), ao analisar as figuras femininas retratadas por Dali, relacionando-as ao arquétipo junguiano da Grande Mãe – relacionado às diversas representações da figura materna (tanto positivas, quanto negativas) ao longo da história da humanidade e em diversas culturas:

[...] A figura feminina, muitas vezes representada pela sua musa, Gala, revelava diversas vezes a Grande Mãe, fosse em ‘Leda Atômica’ (1949) – a mulher nua ao centro da tela, sentada sobre uma espécie de pedestal: aquela que a todos vigia – ou em ‘The Madonna of Port Lligat’ (1949) – a imagem maior do feminino puro, a mãe na sua maior representação católica – ou nas suas diversas representações da ‘Vênus de Milos’ com gavetas entreabertas ao longo de seu corpo, tal como podemos observar em ‘Girafe em Feu’ – a mulher que se abre aos seus segredos, mas que ao mesmo tempo pode guardar em si a todos, como se suas gavetas fossem uma espécie de lugar-seguro (o ‘grande ventre’ como chamava Dalí) (CAPELATTO, 2011, p. 28).

Da mesma forma como enunciado por Peirce (2005, p. 73), para o qual “o símbolo é aplicável a tudo o que possa concretizar a ideia ligada à palavra”, também Dali, bem como outros surrealistas, muitas vezes lança mão de um único símbolo para expressar uma infinidade de ideias e conceitos. Melhor dizendo, o símbolo é, muitas vezes, apenas um instrumento que o artista utiliza para expressar algo que se esconde nos sutis desdobramentos dos sentidos. Os relógios derretidos de Dali, por exemplo, remetem à complexa teoria da relatividade, mas também a uma sequência infinita de representações que incluem também as percepções físicas.

Há, também, outro detalhe em diversas obras do artista: a introdução das gavetas em figuras humanas (tanto em esculturas quanto em pinturas), interpretadas por alguns críticos como referência à psicanálise e às “gavetas da alma”.

Em análise proposta por Oliveira (2021), professora de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, relacionando a transversalidade da figura da mulher e o

surrealismo, a figura da Vênus com incrustações de gavetas em seu corpo cria um sentimento de estranheza que desafia o observador.

Rompida pelas gavetas a continuidade do seu corpo branco não mais permite o deslizar das mãos pelo seu tronco. A trajetória tátil é interrompida por cada uma das gavetas cujos puxadores de pompons de *fourrure* permitem que sejam mais abertas de modo a encontrar o que está nelas guardado (OLIVEIRA, 2021, p. 8-9)

Dali, explorou esta ideia diversas vezes, criando esculturas e pinturas de “Vênus” de diversas formas, algumas atravessadas por gavetas tão compridas que chegam a desfigurar a imagem.

A exaltação das dimensões dessa vida interior na constituição da vida exterior convoca o sujeito a separar-se da mesmidade de uma visão disjuntiva da mulher e reunir-se à proclamação desse enunciador que, mais uma vez, lhe faz pensar sentindo que a mulher se emancipa e ela é a emancipadora dos demais. Nessa proclamação constante dos enunciadores dalinianos, delinea-se um simulacro masculino como o organizador dessa cadeia discursiva. Seria assim, segundo o ponto de vista do homem, que se constrói o lugar e o papel da mulher. Também, segundo esse ponto de vista, o papel da mulher é o de promover a emancipação dos sujeitos, quer esses sejam homens ou mulheres (OLIVEIRA, 2021, p. 13).

Tentar revirar as gavetas, em Clarice Lispector, implica buscar veios de significação que muitas vezes escapam ao leitor. Quando este se depara com a seguinte construção em “Miopia Progressiva” (2020), por exemplo, é levado, numa leitura atenta, a perceber a procura do protagonista por respostas que ele acredita estar no outro:

[...] Abandonou o problema de decidir que elementos daria à prima para que ela por sua vez lhe desse temporariamente a certeza de “quem ele era”. Abandonou essas cogitações e passou a previamente querer decidir sobre o cheiro da casa da prima, sobre o tamanho do pequeno quintal que brincaria, sobre as gavetas que abriria enquanto ela não visse. E finalmente entrou no campo da prima propriamente dita (LISPECTOR, 2020a, p. 19, *grifo nosso*).

É interessante observar que, no conto de Lispector (2020a), “as gavetas” da prima são o que antecede ao “campo da prima propriamente dita”. Sondá-las significa, sobretudo, desvendar segredos da prima que, de certo modo, auxiliariam na compreensão do outro, mas também de si. Além disso, curiosamente, é essa mulher – a qual é casada e não é mãe – que vai enunciá-lo como sujeito do próprio desejo impossível. Tal como nos indica Oliveira (2021), ela é a pessoa que vai exercer o papel

de “emancipadora” do protagonista, demonstrando que, a partir do ângulo através do qual ela seja contemplada, pode dar margem a várias interpretações.

Nas próprias palavras de Lispector em *Todas as Crônicas* (2018), a autora diz que “tanto na pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (LISPECTOR, 2018, p. 232). Em “Uma Porta Abstrata”, Lispector descreve a abstração a partir das suas elucubrações acerca de Vênus de Milo:

Sob certo ponto de vista, considero fazer coisas abstratas como o menos literário. Certas páginas, vazias de acontecimentos, me dão a sensação de estar tocando na própria coisa, e é a maior sinceridade. É como se eu esculpisse – qual é a mais verdadeira escultura de um corpo? O corpo, a forma do corpo, a expressão da própria forma do corpo – e não a expressão “dada” ao corpo. Uma vênus nua, em pé, “inexpressiva”, é muito mais do que a ideia literária de Vênus. Estou chamando “ideia literária de Vênus”, uma Vênus, por exemplo, que tivesse no rosto um sorriso de Vênus, um olhar de Vênus, como um título. A Vênus de Milo – é uma mulher abstrata. (Se eu desenhar num papel, minuciosamente, uma porta, e se eu não lhe acrescentar nada meu, estarei desenhando muito objetivamente uma porta abstrata) (LISPECTOR, 2018, p. 459).

Embora Lispector tenha se esforçado para não ser enquadrada em nenhuma escola ou estilo literário específico, alguns autores tais como Picchio (1989), Curado (2008) e Capelatto, Borges e Boccara (2015) insistem em apontar certa influência da corrente surrealista na obra da autora. Em seu ensaio sobre Lispector, Picchio (1989) aponta claramente o surrealismo como uma das influências na obra dela, sobretudo em sua “essência onírica” e, para a pesquisadora, toda a tentativa de promover uma crítica à escrita de Clarice desemboca numa epifania, quer seja ela imaginativa, crítica ou metafórica.

Para Curado (2008), apesar de Lispector fugir de “atividades literárias organizadas” e se refugiar no isolamento como fonte de criação, sua escrita revela procedimentos que, segundo as teorias de Breton²⁸, caracterizam o surrealismo em sua dinâmica de criação. Esse procedimento é o que, segundo Curado, vai dialogar “com produções de base onírica que refletem e representam criações surreais”, utilizando de elementos justapostos que promovem “ilusionismos alucinatórios”. “Além disso, Lispector deixa clara a influência da linguagem onírica para sua criação, pois

²⁸ André Breton, considerado o mentor e organizador do Surrealismo.

percebe, antes do sono, imagens vãs, fantasias, quimeras que se encaminham para a esfera do delírio” (CURADO, 2008, p. 4.).

Outro elemento crucial em “Miopia Progressiva” é a figura da chave, elemento já trabalhado neste capítulo e palavra repetida pelo menos cinco vezes no início do conto de Lispector; objeto relacionado ao controle e à inteligência do protagonista. Voltando à obra de Salvador Dali, deparamo-nos com a figura do Minotauro. Segundo a mitologia grega, o Minotauro era um monstro mítico, fruto da união da rainha Pasiphae, esposa do Rei Minos, de Creta, e um touro branco, enviado por Poseidon para ser sacrificado. Com corpo humano e cabeça de touro, o Minotauro foi colocado num labirinto feito por Dédalo, onde devorava os jovens que lhe eram enviados em sacrifício, até ser morto por Teseu, jovem herói, que foi auxiliado por Ariadne e seu novelo de fios que se estendia por todo o percurso, indicando-lhe a saída. A peça de Dali contém muitos elementos simbólicos que a acompanham, desde a pintura e a escultura, tal como gaveta, chave, taça e garrafa. Para Ménard (1991), entretanto, a taça e o vinho, como atributos de Dionísio, tinham um significado místico:

[...] a alma sorvendo-a, embriaga-se, esquece a sua natureza superior, não pensa mais senão em unir-se ao corpo pelo nascimento que segue a estrada que deve conduzi-la à morada terrena. Felizmente, ali encontra outra taça, a da sabedoria, onde pode beber, onde poder curar-se da sua origem e, com ela, o desejo de regresso à morada celeste (MÉNARD, 1991, p. 116).

É muito significativo o lugar onde a chave é colocada por Dali em suas representações da figura do Minotauro: em sua coxa. Voltando à mitologia, percebe-se que aquele que nasce da coxa de Zeus é o deus Dionísio (Baco, para os romanos), sendo alguns de seus atributos a taça mística, o vinho, o Touro e o falo (símbolos da fertilidade). “Como símbolo da agricultura, Baco, que frequentemente se liga a Ceres, reveste-se por vezes da forma de touro, animal gerador que personifica a fecundidade da terra” (MÉNARD, 1991, p. 111). Assim, através do símbolo chave, chega-se à questão escondida por detrás do conto de Lispector: o que de fato está em jogo não é apenas a inteligência, mas a fecundidade da prima gerando amor, e o amor da prima gerando fecundidade.

Os dois elementos, gavetas e chave, são metáforas absolutamente centrais no conto “Miopia Progressiva”, ainda que a figura das “gavetas” seja deslocada para outros elementos na narrativa: o dente de ouro, as plantas, o sol, a comida... a própria mulher, assim como todos os elementos – a casa inteira é uma representação desse

signo que se desloca de uma coisa à outra, tal como a luz de uma estrela extinta há tempos que continua vagando no espaço e no tempo, chegando aos olhos do observador como uma imagem no presente, quando há muito a estrela já se dissipou na imensidão obscura do universo; de modo que, nesse deslocamento, nesse processo de ir e vir, nesse ato de devir, o menino inominado possa, finalmente, ver-se livre das convenções a que foi exposto.

CAPÍTULO 4

5 FOCO E DISPERSÃO: MEANDROS DO OLHAR EM GUIMARÃES ROSA E CLARICE LISPECTOR

5.1 Guimarães Rosa e Clarice Lispector: contemporâneos no tempo e na universalidade

Tendo como objetivo fazer uma análise crítica e comparativa entre a novela “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, e o conto “Miopia Progressiva”, de Clarice Lispector, destaca-se que é necessário, a princípio, compreender o contexto histórico e social em que esses textos surgiram. Tende-se a denominar esse momento da literatura brasileira como “Terceira Geração Modernista”, iniciada após a Segunda Guerra Mundial, em 1945, durando até os anos 80, embora não exista um consenso entre os estudiosos sobre esse assunto, haja vista que alguns consideram o seu término em meados dos anos 60 e outros, que ela ainda persiste –, sendo Rosa e Lispector dois de seus principais representantes. Nas palavras de Guedes e Mourão (2018), essa geração não pode ser caracterizada pela uniformidade, uma vez que os artistas e escritores foram influenciados por outros movimentos, tais como as vanguardas europeias, além de começarem a criar formas menos ligadas a programas e a estilos de época.

No Brasil, ainda segundo os autores, essa Terceira Geração sucede o período de consciência político-social da primeira Era Vargas e do pós-guerra, momento esse marcado por um certo limbo existencial da humanidade, que havia presenciado muitos eventos traumáticos. É nesse percurso considerado sombrio e sem perspectivas, assinalado também pelos questionamentos humanos acerca de sua própria identidade e função no mundo, que surge, com mais ênfase, a produção da prosa dos dois autores. Nas características intimistas, “de matiz psicológica e introspectiva” em Lispector e regionalista em Rosa, Guedes e Mourão (2018) identificam “uma busca incessante pela renovação da linguagem”. Enfatizam ainda que, no âmbito literário, deram-se margens à utilização de recursos outros tais como a “intertextualidade”, o ecletismo estilístico, o “exercício da metalinguagem”, “fragmentarismo textual”, “figuração alegórica baseado no hiper-realismo e na metonímia” e no “exercício de fluxos de consciência” dos personagens.

Cândido e Castello (1964) já alertavam que, cada vez mais, falava-se da “geração de 45” para designar um grupo de escritores que vieram após as fases consideradas dinâmicas do Modernismo. Entretanto, os teóricos assinalavam que essa designação se referia mais “a um grupo de poetas para se designarem a si mesmos, e exprime mais propriamente as suas tendências e atitudes. Mas, segundo um processo frequente na história literária, o nome impróprio acabará talvez por cobrir uma realidade mais ampla e diversa” (CÂNDIDO; CASTELLO, 1964, p. 31).

Paladino e Pinto (2020), por sua vez, defendem a tese proposta por Bueno (2001) de que tanto Guimarães Rosa quanto Clarice Lispector incorporaram a perspectiva do “fracassado”, do “ser marginalizado” em suas obras, o que caracterizava, de certa forma, um período anterior retratado na literatura brasileira, quando outros autores buscaram dar visibilidade a figuras até então não representadas, ou representadas de forma insuficiente.

Levando-se em consideração a quantidade de vezes que Guimarães Rosa e Clarice Lispector de fato tomaram como protagonistas figuras infantis, é possível observar personagens marcadas por um deslumbramento inicial, seguido por um sentimento de desesperança e novamente por circunstâncias que reacendem expectativas, tal como no conto “Restos de Carnaval”, de Lispector e “As margens da Alegria”, de Rosa, conforme nos aponta Paladino e Pinto (2020). Além disso, a questão do tempo narrativo também é um fator que a maioria dos críticos literários tem levado em consideração ao analisar a obra de ambos os escritores.

Pereira e Holanda (2019), no entanto, ao analisar a questão do tempo na narrativa de ambos os autores, cita como ponto principal em comum o “deslocamento do ato interpretativo para o sentido não da cronologia das ações narradas, mas para o significado da percepção e da própria experiência humana no tempo” (PEREIRA; HOLANDA, 2009, p. 176). Isso implica dizer que, independentemente do momento histórico e temporal em que os autores desenvolveram suas obras, o que é analisado de fato na literatura moderna é “a construção de uma temporalidade original”, e que essa construção singular questiona os limites de tempo “da enunciação e do enunciado”. Essa temporalidade é questionada e, na linguagem literária, o tempo imaginário pode estabelecer conexões outras, tais como a dilatação, o retardamento e a aceleração temporais, a inversão da ordem dos eventos, entre outros aspectos.

Assim, se é verdade que as análises da obra de Lispector e Rosa têm considerado o período histórico real em que os autores viveram e que influenciaram

de uma forma ou de outra a obra de ambos, também é verdade que o real histórico aparece, muitas vezes, como um pano de fundo no qual se desenvolverá a ação, tal como uma preparação da tela de um artista antes da pintura propriamente dita. Não se pode negar o contexto histórico dos personagens de “Grande Sertão: Veredas”, com universo de jagunços e cangaço, da mesma forma como não se pode negar o retrato da sociedade brasileira no imaginário da infância de Lispector. Entretanto, ainda que traços desse real se façam presentes nas obras dos escritores, o que se tem enfatizado é a natureza atemporal e universal de certas inquietações humanas, traduzidas nas circunstâncias fictícias vivenciadas pelas personagens desses dois escritores.

Outra questão interessante ao se tentar estabelecer um paralelo entre a obra de Rosa e a de Lispector, mais especificamente nas duas obras às quais buscou-se voltar a atenção nesta dissertação, reside na oposição entre o foco e a dispersão. No conto de Clarice, é possível perceber o foco recaindo sobre o olhar do garotinho inominado, para o qual, como já foi dito anteriormente, todos os fatos convergem. É a partir da experiência do garotinho que o leitor descobre as “cenas”, os personagens e as circunstâncias. Ele é o foco central da narrativa e tudo surge, e acontece, e gira em torno dele. Na novela de Rosa, há uma narrativa que surge a partir do olhar do menino Miguilim; entretanto, nela é possível perceber a dispersão das circunstâncias que nem sempre envolvem o protagonista, mas acontecem à revelia dele, como naquelas relacionadas aos triângulos amorosos entre sua mãe, pai e supostos terceiros na relação. Embora o leitor tome conhecimento das circunstâncias a partir do seu olhar infantil, nem todos os eventos são decorrentes de sua existência ou envolvem-no de forma significativa. Além disso, há outros personagens que, mesmo não sendo protagonistas, têm uma importância crucial no desenrolar dos eventos.

Também a questão da metáfora e da metonímia marca um diferencial entre a narrativa de Rosa e a de Lispector. Em Guimarães encontramos deslocamentos que colocam a ênfase do sentido em outro lugar, ainda que o leitor possa inferi-lo, como no caso de Nhanina, em que o morro ganha os contornos da representação opressiva deslocada de dentro para fora. O que a oprime não é o relevo da localidade, tampouco o morro figurado como um anteparo da visão do horizonte, mas os próprios sentimentos projetados. Em Lispector, o que encontramos, via de regra, é uma condensação. Ela acontece quando o elemento comum entre duas ideias é colocado

em evidência, recebendo todo o investimento para representar as cadeias associativas de pensamento em relação a ambas as coisas.

Da mesma forma como para Freud o deslocamento e a condensação caracterizam os processos primários dos sonhos, permitindo que os conteúdos mais aflitivos ao ego permaneçam inconscientes ou disfarçados, também na narrativa de Rosa e de Lispector, as figuras de linguagem são utilizadas para expressar, muitas vezes, aquilo que não é dito.

5.2 Nas veredas e nas imagens da infância

Em um texto comparativo entre Guimarães e Clarice, Paladino e Pinto (2020) apresentam as abordagens da infância de formas diferentes nos dois autores. Em Guimarães Rosa ocorre, segundo eles, uma “breve presença do discurso direto da personagem infantil” (PALADINO; PINTO, 2020, p. 2), mesclado ao discurso indireto livre do narrador, de forma que o leitor consiga “adentrar o pensamentozinho do protagonista” (PALADINO; PINTO, 2020, p. 2). Em “Campo Geral”, por exemplo, Guimarães Rosa reconstitui o mundo íntimo do personagem Miguilim dentro do seu universo singular da infância, sem deixar que este seja contaminado por pensamentos, representações e reflexões próprias do mundo adulto.

Em Lispector, ao contrário, “a infância é concebida de forma adultizada” (PALADINO; PINTO, 2020, p. 3), e os personagens crianças demonstram uma concepção de mundo que não condiz com as concepções próprias do universo infantil. Em “Miopia Progressiva”, por exemplo, o menino inominado reflete, de forma quase filosófica, sobre a própria inteligência e sobre o comportamento de sua família. Essas reflexões decorrentes de sua observação dos fatos não correspondem às inquietações e aos pensamentos próprios de uma criança, principalmente levando-se em consideração que o menino em questão parece ainda estar vivenciando a sua existência a partir da linguagem oral, ainda que isso não seja dito no conto de forma clara.

[...] era esta a impressão de mecanismo automático que ele tinha dos membros de sua família: ao dizer alguma coisa inteligente, cada adulto olharia rapidamente o outro, com um sorriso claramente suprimido dos lábios, um sorriso apenas indicado com os olhos, “como nós sorriríamos agora, se não fôssemos bons educadores” – e, como numa quadrilha de dança de filme

de faroeste, cada um teria de algum modo trocado de par e lugar. (LISPECTOR, 2020a, p. 15-16).

Diferentemente de Guimarães Rosa, que transporta pra os seus personagens infantis toda a ingenuidade e pureza das crianças, permitindo que elas expressem suas dúvidas, inquietações e dilemas dentro do ambiente lúdico e fantasioso da infância, Clarice faz exatamente o oposto, tal como nos aponta Trocoli (2014): desmistificando “a infância como um tempo da pureza, ao contrário, as narradoras mulheres/meninas de Clarice Lispector vivem situações em que amor, maldade e erotismo tornam a infância complexa e paradoxal” (TROCOLI, 2014, p. 400). Em vários momentos de sua obra, Clarice apresenta personagens infantis dotados de vivências que lhes permitem reflexão muito além de suas capacidades, deixando claro o movimento de retrospectiva do adulto que analisa circunstâncias ocorridas na infância.

Em “Campo Geral”, o menino Miguilim também é um garoto inteligente, embora vivencie uma infância simples no cotidiano de uma propriedade rural no sertão de Minas Gerais. Tal como o garoto inominado do conto de Lispector, ele também é uma pessoa atenta aos movimentos de seus parentes e elabora suas próprias historietas a partir de suas observações, muitas vezes bastante afiadas, conforme analisa Passos (2011), para quem

o jogo inventivo vai além da experiência pessoal e o leitor percebe finos diálogos com a tradição. À guisa do exemplo na passagem em que o menino, castigado “injustamente” pelo pai, recupera o relato feérico de João e Maria, ele se identifica com o sofrimento (imaginário ou não) das crianças abandonadas ou maltratadas pelos pais. (PASSOS, 2011, p. 193)

Entretanto, ao contrário de Lispector, Rosa não promove uma retrospectiva a partir da posição de um adulto que analisa uma circunstância de sofrimento na infância, mas o olhar de uma criança que, a partir de seu próprio universo, busca elementos que possam auxiliá-lo a ressignificar as suas experiências dentro das perspectivas que a própria idade lhe permite.

Apesar de diversos pesquisadores apontarem aspectos que caracterizam e diferem os dois escritores, Paladino e Pinto (2020) apontam uma convergência em ambos ao apresentarem o tema da iniciação em suas obras: “Quando Rosa e Lispector se propõem a trabalhar com personagens infantis, surgem, como pano de fundo, os desdobramentos da vida, como as primeiras descobertas que rumam para

um futuro adulto” (PALADINO; PINTO, 2020). Os “ritos de passagem” são recorrentes e marcam, quase sempre, circunstâncias dolorosas de descobertas e separações, resultando em incertezas cada vez mais pronunciadas, na medida em que os personagens começam a descobrir que crescer implica ter de lidar com situações inesperadas e nem sempre satisfatórias.

É assim que Miguilim começa a se recuperar de sua enfermidade e a crescer; é na dor e no desespero estampados diante de seus olhos que o menino descobre as artimanhas e contradições da condição humana: ao contrário do que pensava, seu pai não o odiava; antes ainda, Nhô Berno o amava a ponto de querer ele mesmo ir buscar laranjas fora de época – pois o filho as desejava – nos confins do mundo. À concepção calcada na certeza única e excludente dos fatos, surge uma terceira via em que um “talvez” pode, enfim, ser introduzido nas reflexões. O pai não era mau, mas também não era carinhoso – era bronco e violento, mas às vezes sensível. Sendo assim, as imagens criadas pela observação do mundo podiam ser parciais ou equivocadas. O próprio olhar de Miguilim era, às vezes, equivocado. Ele era um míope, e tal condição ora acentuava lapsos ora potencializava certezas.

Da mesma forma, em “Miopia Progressiva”, o personagem de Lispector vai descobrindo aos poucos o quanto a vida pode ser inesperada e que o controle o qual ele acreditava ter das situações será sempre parcial ou equivocado. Não há chave alguma ou, se ela existe, não é nos outros que ele pode encontrá-la, tampouco em si mesmo. O garoto pode até controlar certas coisas, tais como o seu comportamento e algumas reações dos outros, porém nem sempre as respostas serão as mesmas, afinal, nem ele é mais o mesmo após cada descoberta. As incertezas da vida são o que, no final, marcam as suas relações com o mundo e fazem com que, no futuro, já adulto, ele possa encontrar um lugar onde se refugiar. O gesto de tirar e colocar os óculos é, em última instância, um pretexto para lidar com o inesperado.

5.3 Maternidade clandestina

Poder-se-ia, numa tentativa de comparação entre as diversas obras dos dois escritores, destacar muitos elementos que funcionassem como pontos de ancoragem. Entretanto, como o objetivo deste trabalho buscou estabelecer essas relações a partir dos textos “Campo Geral”, de Rosa, e “Miopia Progressiva”, de Lispector, – mais especificamente a partir do olhar infantil marcado pelo distúrbio da miopia –, tornou-

se imperativa a restrição dos elementos àqueles encontrados nas duas obras. Em ambas as obras, é possível observar que a questão da maternidade – declarada ou implícita – aparece de forma inegável e bastante significativa para ser desconsiderada.

Em “Campo Geral”, além da mãe de Miguilim, Nhanina, outras duas figuras femininas aparecem com destaque exercendo a função materna, embora não fossem mães: Vovó Izidra (tia-avó de Nhanina) e Mãitina (empregada negra e já idosa). Vovó Izidra era descrita por Miguilim como uma idosa “riscada, magra, e seca”, que estava sempre de cara fechada, zangando com todos: “Com o calor que fizesse, não tirava o fichú preto” (ROSA, 2019b, p. 24), figura esta que, na visão do garoto, colocava medo até mesmo em seu pai. “Vovó Izidra pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava; Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro” (ROSA, 2019b, p. 24). Essa figura enigmática, com “verrugas pretas na cara” e que metia medo quando “colava nele o peixe daqueles olhos bravos dela, que a gente não gostava de encarar” (ROSA, 2019b, p. 31), também era a figura que aparecia quando pensava que as crianças haviam adormecido, para beijar-lhes a testa, abençoando-os: “Meu filhinho, meu filho, Deus hoje te abençoou...” (ROSA, 2019b, p. 35). Também era a personagem para onde convergiam todos os vetores da fé católica.

Ribeiro (2014), ao analisar a personagem de Vovó Izidra, destaca que é o narrador quem a apresenta como figura na penumbra, apontando o “fichú preto” como um lenço que demonstra que ela, talvez, fosse viúva e se dedicasse à religiosidade e ao cuidado com as crianças, esquecendo-se de si mesma. Ele destaca que o carinho que a personagem demonstra sentir pelo protagonista só podia ser demonstrado às escondidas,

como se não pudesse essa mulher apresentar candura e afeição por outro ser, como se o processo de formação da classe sertaneja influenciasse seu verdadeiro modo de ser, ou se apresentasse uma nova configuração da tradição cultural feminina antes marginalizada e silenciada (RIBEIRO, 2014, p. 5)

Assim, a maternidade de Vovó Izidra é aquela que só pode se revelar na penumbra, lugar onde o carinho é permitido. Tal como uma amante que só permite a

troca de intimidades à meia-luz, a figura de Vovó Izidra revela uma mulher que se envergonha dos seus sentimentos mais profundos.

Já Mãitina, que traz no próprio nome a ideia de “mãe”, é a representação da mulher a quem foi negada uma existência plena. “Era tão velha, nem sabia que idade. Diziam que ela era negra fugida, debaixo de cativoiro, que acharam caída na enxurrada, num tempo em que mamãe nem não era nascida” (ROSA, 2019b, p. 26). Para Ribeiro (2014), ela é a personagem que “reivindica alteridade”, pois é a representação da mulher que foi apartada de seu próprio povo e de suas tradições. Alcoólatra e solitária, expressa a imagem de alguém que, deslocada no espaço alheio e condenada à condição subalterna, sofre as mazelas de uma cultura que além de violentá-la em sua condição humana, não a respeita em sua singularidade.

Como podemos então classificar alguém que foi desterritorializada, que não lhes concedem o direito de expressar seus ritos religiosos e que não compreendem sua linguagem, que espaço na narrativa essa mulher pode ocupar? O texto narrativo apenas a apresenta como uma caricatura e tanto podia levar ao medo quanto ao riso das outras personagens, e não a valorização de sua cultura africana (RIBEIRO, 2014, p. 7).

Apesar de a personagem ser retratada quase como uma bruxa aos olhos das crianças, é através de Miguilim, de suas lembranças mais remotas, que o leitor tem acesso ao lado mais íntimo da mulher. O ambiente sombrio em que a idosa vivia deixa escapar sua condição de excluída, relegada a um cômodo apartado da família – “num canto Mãitina dormia”, em uma época em que não havia nenhum tipo de respaldo legal que lhe assegurasse a sobrevivência na velhice:

Mãitina sempre ficava cozinhando coisas, tantas horas, no tacho grande, aquele tacho preto, assentado na trempe de pedras soltas, lá no cômodo pegado com a casa, o puxado, onde paredes: o *acrescente*, como se chamava. Lá era sem luz, mesmo de dia quase que só as labaredas mal alumiam. Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, só Mãitina mesmo, sentada no chão, todo o mundo dizia ela feiticeira, assim preta encoberta, como que deve de ser a Morte (ROSA, 2019b, p. 42).

Mas a negra bêbada, que tanto sabia esbravejar e descompor os outros, da mesma forma como Vovó Izidra, também sabia acalantar uma criança assustada e demonstrar um carinho de mãe que ficou guardado, impresso na memória do protagonista. E novamente, da mesma maneira como acontecia com Vovó Izidra, a maternagem a uma criança só podia ser exercida na penumbra, longe do olhar dos

outros, sobretudo longe da maldade do olhar dos adultos que transformavam, via de regra, o que era amor em vergonha:

Ele se assustou forte, deu grito. E, se agarrando nas costas dela, se abraçou com Mãitina. Ah, se lembrava. Pois porque tudo tinha tornado a se desvirar do avesso, de repente, Mãitina estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos, falando carinhos, ele nem esperava por isso, isso nem antes nem depois nunca não tinha acontecido. O que Mãitina falava: era no atrapalho da linguagem dela, mas tudo de ninar, de querer-bem, Miguilim pegava num sussú de consolo, fechou os olhos, para não facear com os dela, mas quisesse, podia adormecer inteiro, não tinha mais medo nenhum, ela falava a zúo, a zumbo, a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor (ROSA, 2019b, p. 43).

Tanto em Vovó Izidra quanto em Mãitina, o leitor encontra uma representação deformada do lugar da mulher, sobretudo não-mãe, no contexto histórico-cultural brasileiro dos anos 50. A esse respeito, Stevens (2005) assinala que as concepções religiosas e socioculturais moldaram uma imagem deformada da maternidade, ora idealizada, ora degradada, “conotações complexas que vão de um sentimentalismo quase doentio a uma imagem aterrorizadora de ‘continente escuro’, negativo, que precisa ser controlado, anatomizado, demonizado” (STEVENS, 2005, p. 65).

Essas duas mulheres, Vovó Izidra e Mãitina, embora sejam personagens fictícias, retratam uma realidade que perdurou – quiçá se não perdure até os dias atuais – nos confins do Brasil, respaldada pela religião católica, predominante na época, que enaltecia a figura da Mãe como papel natural da mulher na sociedade. As mulheres sem filhos, estéreis ou não, são sempre retratadas no período como “mães substitutas”, aprendizagem do “ofício” que se iniciava na mais tenra infância: “A Chica vinha passando com a boneca – nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada nos trapos, dizia que era filhinha dela, punha até nome, abraçava, beijava, dava de mamar” (ROSA, 2019b, p. 26).

Stevens (2005) também destaca que a maior parte das imagens literárias e visuais da maternidade foram retratadas através dos filtros “da consciência masculina individual ou coletiva” e, nesse sentido, o conceito de maternidade foi concebido por muito tempo como ligado diretamente ao fator biológico e emocional, em detrimento de diversos outros fatores envolvidos.

A multiplicidade da mulher está presente na figura da mãe, para quem convergem as dimensões de classe, raça, etnia, sexualidade etc. Além disso, a problemática do corpo, a qual ainda é uma questão central dos estudos

feministas, está inevitavelmente ligada à figura da mulher enquanto mãe. (STEVENS, 2005, p. 66)

Esse fato fica evidenciado no texto de Rosa na figura de Nhanina, que mesmo ocupando o lugar da mãe da família, não foi suficiente para diminuir a sua inquietude com a existência. Ser mãe não a resume, tampouco resolve os seus conflitos como mulher. Ela é infeliz. A maternidade não trouxe luz à sua existência, como apregoado pela religião por séculos. Ela, tal como Vovó Izidra e Mãitina, se queixava da “escuridão” do ar no recanto do Mutúm, escondido por detrás do morro que lhe tirava a visão do mundo. Nhanina não é feliz mesmo na condição de mãe, o que denuncia que, afinal, há alguma coisa não dita, escondida, velada por detrás da ideia da maternidade como ideal de realização feminina: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver [...]” (ROSA, 2019b, p. 18).

Sejam lá quais forem estas coisas. Ao leitor de “Campo geral” não é dado saber com certeza muito mais do que o que foi dito acima. Não se conhece a história desta mulher, seus desejos, seus sonhos, nem as pressões às quais possa estar submetida. Na verdade, imaginam-se algumas destas coisas, mas a visão “fora de foco” de Miguilim, muitas vezes acrescida de outros limites, não nos permite muito mais do que formular hipóteses (SOARES, 2007, p. 155).

Para Soares (2007), a personagem Nhanina é uma mulher que transforma a sua insatisfação em carência afetiva e sexual, “envolvendo-se em relacionamentos extraconjugais compensatórios” – primeiro com o Tio Terez e o segundo com Luisaltino - que resultam em graves conflitos dentro da família e na tragédia final da narrativa. Ainda que demonstre ser uma mãe carinhosa e afetuosa com os filhos, especialmente com o protagonista, a figura de Nhanina demonstra certa leviandade, sendo uma pessoa que substitui facilmente os objetos de seu desejo.

Depois da calma que se seguiu à partida de Tio Terez do Mutum – calma, na verdade, relativa e sob ameaça, como o revela a presença do tio de Miguilim ainda espreitando a casa da família – insinua-se um certo interesse especial da parte de Nhanina em relação a Seu Aristeu, o vizinho a quem já nos referimos. Nas palavras da mãe de Miguilim, ele é “um homem bonito e alto...”; e “toca uma viola...” A referência à beleza e às qualidades de Seu Aristeu e as reticências que se seguem às palavras da mãe de Miguilim – que parecem transmitir a elas a inflexão de um suspiro enamorado – o indicam (SOARES, 2007, p. 157).

Todos esses dados que Soares apresenta em seu texto parecem indicar que Nhanina era uma mulher imatura emocionalmente, presa a um casamento arranjado e imposto pelos pais ainda muito jovem. O fato de demonstrar tamanha superficialidade em seus relacionamentos extraconjugais apontam para uma pessoa a quem, interrompida no início de sua puberdade, faltou-lhe tempo suficiente para o correto amadurecimento em seu desenvolvimento. Embora adulta e mãe de uma numerosa família, ainda persiste dentro de si uma menina curiosa, sedenta de sonhos e desejos de expandir os seus horizontes.

Sabendo que a narrativa de Rosa foi publicada pela primeira vez no ano de 1964, e conhecendo a realidade nebulosa do contexto político e histórico nesse período, sobretudo no Brasil, ao buscar retratar a vida do povo simples nos sertões de Minas Gerais, é inevitável o fato de que Guimarães Rosa não tenha conseguido fugir da realidade social, impressa em sua ficção. Da mesma forma, ainda que muito tenha sido dito na atualidade para desconstruir essa imagem de maternidade criada a partir de uma concepção social arcaica e corrompida por diversos fatores, não se pode negar que ela perdurou quase sem resistência por muito tempo na sociedade brasileira até meados do século XX. Os casamentos arranjados, sobretudo as uniões de mocinhas recém-saídas da infância com homens adultos, era um fato bastante comum na época, principalmente nos rincões do sertão.

Assim, não se trata aqui de retratar o posicionamento feminista das últimas décadas, mas promover uma constatação literária da forma como a sociedade brasileira lidava com as questões da maternidade e suas singularidades históricas em localidades onde o acesso às informações era quase inexistente. Não se trata, pois, do fato de Rosa ser um homem e escrever histórias e criar personagens femininas, mas de uma concepção que o antecedeu culturalmente e que ele apenas reproduz como uma realidade porque assim deveria ser.

Mesmo Lispector não consegue fugir da concepção da maternidade como uma das razões da existência feminina, mesmo que não a única nem a mais importante. Scorsolini-Comin (2019) destaca que em seu texto “As Três Experiências” (2004), Clarice afirma que a escrita e a experiência da maternidade estariam “entre as principais razões” de sua existência, fazendo uma associação clara entre elas. Assim, para Scorsolini-Comin (2019), a experiência da maternidade em Lispector está intimamente ligada à relação que a autora estabeleceu com a própria escrita, sendo a palavra esse elo através do qual ela capturava a realidade:

Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou a minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. O “amar os outros” é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. As três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge. [...] E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. [...] Quanto aos meus filhos, o nascimento deles não foi casual. Eu quis ser mãe. Meus dois filhos foram gerados voluntariamente. [...] Se eu não fosse mãe, seria sozinha no mundo. [...] Sei que um dia abrirão as asas para o voo necessário, e eu ficarei sozinha: É fatal, porque a gente não cria os filhos para a gente, nós os criamos para eles mesmos. Quando eu ficar sozinha, estarei seguindo o destino de todas as mulheres (LISPECTOR, 2018, p. 73).

Assim, mesmo a própria escritora, embora questione muitas vezes o lugar da mulher na sociedade, não deixa de fazer referência à dimensão materna tanto em sua vida quanto em sua obra. Em seu livro *Felicidade Clandestina*, a figura da mãe surge em todos os momentos: como mãe da menina filha do dono da livraria, no conto que dá nome ao livro, em sua atitude de tentar educar o apetite sádico da filha; como a mãe doente da protagonista e também como a mãe de uma amiga que, num ato de bondade e diante da sobra de papel crepom, socorre a protagonista em seu desespero de inveja e resolve fazer-lhe também uma fantasia de rosa, em “Restos do Carnaval”; como a mãe envelhecida de dois filhos já falecidos, abandonada na vida, rejeitada e empurrada de casa em outra até que morre sozinha em “O Grande Passeio”; como a mãe que luta com as palavras para que seu filho coma em “Come, meu filho!”; e até mesmo no seu carinho como a “mãe-terra”, a mãe de Deus ou na figura de uma galinha, em “O Ovo e a Galinha”, entre outros.

Outro ponto em comum entre a narrativa de Miguilim e o livro de Clarice reside na menção do nascimento do menino Jesus que no conto “A Legião Estrangeira” é substituído pela figura de um pintinho às vésperas do Natal, figura do filhote que suscita na família da protagonista, marido e filhos, uma demanda de amor maternal. Mas a grande questão desse conto reside no deslocamento da ação para a relação com a maternidade, estabelecida numa época anterior entre a protagonista e a menina hindu Ofélia e sua mãe. Por vezes, a protagonista enxerga a menina como uma visita incômoda, cansativa e maçante, extremamente crítica e “com uma opinião formada a respeito de tudo” (LISPECTOR, 1999a). Então, diante de inesperados piados de outro pintinho na cozinha, a protagonista percebe a curiosidade na menina transformá-la aos poucos, diante de seus olhos observadores, em apenas mais uma criança. Quando Ofélia vai embora, após ter ido sozinha ver o pintinho na cozinha, a

protagonista descobre o pinto morto no chão. A correlação entre o pinto morto e o sacrifício de Cristo marca o final do conto.

Assim, da mesma forma como na novela de Guimarães Rosa, ocorre uma morte, e ela está ligada simbolicamente à figura de Cristo. Também em “Campo Geral”, quem morre é uma criança – no conto de Clarice é um filhote –, mas essa morte ocorre durante a preparação para o nascimento do menino Jesus – a montagem do presépio. No conto de Clarice, o assassinato - “por amor” - do pintinho ocorre às vésperas da Páscoa. A inequívoca figura da Pietá surge novamente, ainda que de forma distinta.

Em “Miopia Progressiva”, a questão da maternidade surge da falta: o protagonista se depara justamente com essa não-maternidade e como isso implica suas relações com a prima que, afinal, tem idade para ser a sua mãe. Logo que chegou à casa dela, o protagonista se deparou com a falta, o dente de ouro, detalhe com o qual não contava. O inesperado da falta é deslocado para a constatação de que o amor da prima não era evidente. Por não ser mãe, a prima não o amava de antemão e, da mesma forma, nenhuma demanda proveniente da prima lhe era dirigida. Ele podia fazer o que quisesse, dizer o que quisesse, ele não seria “julgado”. Estava livre da demanda do amor materno. Entretanto, na medida em que o dia foi passando, a prima começou a amá-lo e, com o amor, veio a impossibilidade da realização. Impossível porque não caberia a ele fazer dela uma mulher sem filhos, um amor construído a partir de uma gravidez a posteriori. O desejo da mulher não estava expresso em exercer a função de mãe, mas em conceber uma criança em seu próprio corpo. A mãe, em “Miopia Progressiva”, não é uma construção social, mas a representação de um desejo anterior a qualquer concepção do termo.

Neste sentido, a prima do menino inominado de Lispector se assemelha à mãe de Miguilim, cujo desejo transcendia a função outorgada pela sociedade em que ela se encontrava inserida, motivo de sua constante insatisfação e tristeza. Tanto nas figuras femininas Vovó Izidra, Mãitina e Nhanina em “Campo Geral”, quanto na prima também inominada do conto “Miopia Progressiva, de Lispector, a questão do feminino e da maternidade é apresentada a partir de uma falta, conforme assinala Poli (2009) a respeito da escrita de Lispector, a quem denomina de “uma escritora poedeira”:

Freud (1933/1973, p. 3176) refere – sua conhecida e polêmica afirmação – que a arte das mulheres é ao tear, na tessitura dos fios que encobrem o vão da falta, a castração. Ou que a acentuam, em um movimento equivalente. No texto de Clarice temos efetivamente a experiência da falta. Trata-se, porém, de uma falta mais primordial, que faz o binarismo da referência fálica vacilar, demonstrando sua insuficiência conceitual (POLI, 2009, p. 439).

As metáforas utilizadas por Lispector para fazer referência aos diversos sentidos que a palavra “mãe” pode gerar, inclusive a dela própria, ganha sempre a dimensão do simbólico, em que o que está em jogo é sempre um lugar, uma função materna – quer ocupada quer não – por uma mulher. Para Costa (2020), a autora forja um paradoxo no conto “Perdoando Deus”, quando diz “Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo” (LISPECTOR, 2020a, p. 37) para dizer que:

[...] um mito primitivo ou arcaico sobre a mãe do mundo, só poderia produzir sentido como narrativa do irreal, denotando o inaproveitável, reproduzindo esquemas de pensamento destinados a não nos servir. Com os mitos mantemos uma relação racional, sabemos que eles não são verdade e não aconteceram. Como a maternidade não pode ser apenas mito primitivo, pois é uma vivência real, limitar sua simbolização à linguagem do passado da humanidade, ou neutralizá-lo como irracional manifesto em ficções, ou ainda considerar a afetividade materna como sentimento passivo vivido por corpos silenciosos é não falar da possibilidade de a maternidade ser, através do texto de Clarice, uma chave de interpretação existencial (COSTA, 2020, p. 14).

Costa (2020) ainda reflete que as substituições que a autora promove em seus textos são recursos utilizados por ela para poder “dessacralizar o segredo e consagrar o amor materno” (COSTA, 2020, p. 25). A maternidade é, assim, uma experiência demasiadamente ligada ao feminino e, ao mesmo tempo, repleta de significados que podem abarcar desde a ideia da geração de uma nova vida, quanto o seu oposto. Ela surge nos meandros da construção da relação do ser com a existência de si mesmo e do outro.

Diferentemente da mãe do personagem da novela de Rosa, a maternidade em “Miopia Progressiva” surge em outro registro. A não-mãe simbolizada pela prima sem filhos não deixa de fazer referência a este lugar vazio, ocupado apenas enquanto fantasma – imagem evocada a partir de um registro imaginário – em que o garotinho inominado se percebe colocado. Entretanto, não é um lugar confortável, pois implica responder a uma demanda que ele não tem condições de suprir: “o dia inteiro o amor exigindo um passado que redimisse o presente e o futuro” (LISPECTOR, 2020a, p. 21). A maternidade “velada”, nesse caso, acontece pela impossibilidade de realização

do desejo assim colocado, que se insinua clandestinamente no universo simbólico do garotinho, marcando para sempre as suas relações com o outro.

5.4 Luz e penumbra

Ao longo das análises de ambas as narrativas, procurou-se evidenciar os caminhos e descaminhos engendrados pelas relações entre as personagens e, sobretudo, manifestados pela linguagem. Muitas vezes, como se já tem sido apontado neste trabalho, esses veios de sentido são avultados por aquilo que se percebe a partir do olhar, ou do que se escapa dele. Esses olhares múltiplos, ora turvos, ora límpidos, parecem guiar o leitor numa espécie de “périplo de Si”. Denominamo-lo assim devido à natureza perquiratória dos textos: não só o protagonista de cada história parece estar no labirinto do Outro à procura do Si, como também as demais personagens olham – à medida que também são olhadas – numa tentativa de encontrar - para lembrar Clarice - uma possível chave. Essa “chave”, metonímia do próprio ser, ganha dimensões simbólicas e metafóricas quando atinge a ausência: ao olhar-se a partir do outro, como forma de ver-se através de Si, percebe-se, nos dois autores, a complexidade da condição humana, a qual se dá na percepção da falta, da ausência a que aludimos: não se é o que a “chave” guarda, mas a profusa relação de todos os olhares que se perdem ou que se cruzam à procura do Eu. A impressão que se tem, no cruzamento de tantos olhares, é que a dimensão do existir só se pode dar no centro desses encontros, numa linha tênue entre o ver e o ser visto.

Não à toa, a condução dos narradores exerce papel fulcral na compreensão dessas narrativas. Embora não se busque, aqui, um trabalho voltado à focalização do texto ou do comportamento do narrador, não se pode deixar de “olhá-los” enquanto cumprem uma função organizadora dos diversos olhares por que chegam e dos quais saem determinados índices de sentido.

Para Franco Junior (2003, p. 41),

A focalização corresponde, como o próprio nome já sugere, à posição adotada pelo narrador para narrar a história, ao seu ponto de vista. O foco narrativo é um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ângulo ou ponto de vista. A referência à visão, aqui, não é casual. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história.

Antes de tudo, porém, faz-se mister destacar que dois textos de tal natureza não devem ser lidos ou categorizados de forma estrita. Reconhecemos a importância dos estudos da narratologia propostos por Friedman (1967) e Genette (1979), especialmente no que tange ao tipo de narrador; no entanto, devido ao caráter que vem sendo construído neste trabalho, qual seja, o do olhar, é esse universo da visão que nos leva, aqui, a considerar o pensamento de Jean Pouillon (1974), do livro *O Tempo no Romance*. Nele, numa espécie de analogia ao papel e ao tipo de narrador, lê-se, no que ele denominou “visão com”:

Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui ao demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, esta conduta, não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta. Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centrado num único personagem? Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque seja visto no centro, mas sim porque é sempre a partir dele que vemos os outros. É “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a este alguém (POUILLON, 1974, p. 54).

Na narrativa de Rosa, é justamente o que acontece: o autor elege um de seus personagens e passa a narrar a realidade ficcional a partir desse olhar que, como o leitor só fica sabendo no final da novela, é distorcido. O narrador, segundo Soares (2007, p. 150), “não impõe à estória a sua perspectiva; ao contrário, aproxima-se tanto do protagonista que é capaz de expressar as nuances mais delicadas da subjetividade do menino e sua forma de perceber o mundo” e, para isso, utiliza como recurso estilístico o linguajar afetivo, próprio da criança na faixa de sete e oito anos, que é a idade do personagem Miguilim anunciada na novela. Por esse motivo, é frequente a utilização de diminutivos – incluindo o próprio nome do protagonista – hipocorísticos e onomatopeias, para que se possa, segundo a autora,

[...] criar um efeito de simpatia que leva o leitor a se envolver na estória, a compartilhar com o protagonista as suas emoções – envolvimento ao qual a narrativa já tende, por focar os sofrimentos de uma criança. A “compreensão simpática”, ainda nas palavras de Pouillon, também é uma das exigências – e decorrências – da “visão ‘com’” (SOARES, 2007, p. 150-151).

Soares (2007) também aponta a preocupação e a delicadeza de Rosa ao buscar recursos que pudessem dar a dimensão exata da ternura do universo infantil do personagem, sem perder a profundidade da narrativa, pois, conforme sustenta, na visão do menino haveria algo do próprio universo do autor que escaparia para a narrativa, fato que é constatado na entrevista que o escritor deu a Ascendido Leite, segundo Soares (2007), na qual Rosa “descreveu experiências de sua infância muito semelhantes às do protagonista de ‘Campo Geral’”:

Não gosto de falar da infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia disto. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque – como muita gente compreendeu e já falou – a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco (LIMA, 1997, p. 39 apud SOARES, 2007, p. 151-152).

Ainda acompanhando a narrativa tendo em mente o conceito de “visão ‘com’”, de Pouillon (1974), a autora sustenta que, devido à miopia do protagonista, o leitor só tem acesso ao universo do Mutúm a partir dessa perspectiva, o que deixa escapar detalhes que não são percebidos pelo garoto. Por esse motivo também, a atmosfera da narrativa se apresenta como tão imprecisa e obscura,

[...] uma estória de conflitos alimentados por motivações obscuras, hostilidades latentes, prestes a irromper a qualquer momento – e irrompem, acarretando gravíssimas consequências para todo o grupo familiar –, mas só nos é dado imaginar as conformações gerais destes conflitos, não podemos precisar seus contornos exatos (SOARES, 2007, p. 153).

Isso posto, cabe retomar a análise dos dois textos: nas duas narrativas, “Campo Geral” e “Miopia Progressiva”, o leitor se depara com um gesto singular, embora oposto, dos dois protagonistas míopes: o gesto de colocar e de retirar os óculos para ver melhor. No primeiro texto, o leitor só percebe que a visão do protagonista é comprometida pela miopia no final da narrativa, quando ele, pela primeira vez, é diagnosticado por um visitante médico que repara em seu gesto de apertar os olhos para ver. Até então, o narrador deixa escapar, aqui e ali, elementos que passam

despercebidos pelo leitor, como o interesse demonstrado por Miguilim pelos insetos e suas atividades, bem como a irritação de seu pai pelo fato de que ele não caminhava corretamente:

[...] Sol a sol — de tardinha voltavam, o corpo de Miguilim doía, todo moído, torrado. Vinha com uma coisa fechada na mão. — "Que é isso, menino, que você está escondendo?" — "É a joaninha, Pai." — "Que joaninha?" Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. — "Já se viu?! Tu há de ficar toda a vida bobo, ó panasco?!" — o Pai arreliou. E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: — "Pitosga [...]" (ROSA, 2019b, p. 93).

Até então esses dados não são considerados pelo leitor, da mesma maneira como a própria família e ele mesmo ignoram o problema visual. Somente com a chegada do visitante, o doutor José Lourenço, é que Miguilim pode, pela primeira vez, enxergar o mundo ao seu redor como ele era de fato e, nesse ato de colocar os óculos emprestados, ele fica maravilhado a ponto de não acreditar naquilo que está vendo. Só então o leitor percebe que ele jamais havia enxergado o Mutúm, em expansivo, de verdade. Portanto, não havia como decidir por si se aquele era um lugar bonito de fato, como um moço havia lhe dito logo no começo da narrativa, ou um lugar triste, como sua mãe o afirmava. Miguilim apenas tinha vivido a sua existência até então inserido num universo visual bastante limitado, voltado mais para seus ressentimentos internos que para a contemplação das belezas do mundo longínquo.

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto (ROSA, 2019b, p. 110).

Em "Campo Geral", o gesto de colocar os óculos reflete toda uma perspectiva até então ignorada, como se tudo o que o personagem tivesse visto até aquele momento fosse apenas um esboço do espetáculo da existência. Com a visão mediada pelas lentes dos óculos, a vida ganhava outras dimensões: sua irmã Drelina era bela, seus irmãos eram bonitos, seu tio parecia com o seu pai. Surge aí, então, a lembrança de tudo aquilo que ele tinha perdido para sempre – Dito, sua cachorrinha Cuca Pingo-de-Ouro e, por fim, o seu pai. É interessante notar que só nesse momento ele percebe,

enfim, que também amava o seu pai. O olhar nítido trouxe o lamento pela perda de tudo aquilo que mais amara. O ato de colocar os óculos é, em “Campo Geral”, uma metáfora do amor que persiste, ainda que na travessia da infância rumo ao novo, à liberdade, à vida adulta.

Rowland (2010), em seu texto sobre visão e distorção nas obras de Lispector, também não deixa escapar essa dimensão elaborada por Rosa, que coloca na visão do protagonista as distorções que influenciaram a narrativa, levando o leitor a voltar ao texto para reinterpretar todas as situações vivenciadas pelo protagonista, encontrando, aqui e ali, pistas espalhadas pelo autor.

Provocando no leitor o reconhecimento de uma adesão a esse olhar míope, a revelação que Rosa tão rigorosamente constrói estende os seus efeitos sobre toda a narrativa, chamando a atenção para a complexidade desta problematização da visão. A revelação faz coincidir dois movimentos aparentemente opostos: no momento em que põe os óculos, a criança vê, sobretudo, que não via; mas o reconhecimento da cegueira instaura, na visão do Mutum, um regime inédito em que Miguilim parece ver e nomear o mundo pela primeira vez. Podemos arriscar que não é outra a difícil tarefa das crianças na obra de Guimarães Rosa, e a revelação de “Campo Geral” assenta na paradoxal partilha dessa descoberta. Através do ponto de vista míope, revelado tardiamente, a narrativa identifica-se com o olhar infantil no preciso momento em que o evidencia e abandona. A escolha da criança como personagem e da visão diferenciada como modo de narrar não podem, assim, ser desvinculadas (ROWLAND, 2010, p. 24).

Em “Miopia Progressiva”, ao contrário, o narrador deixa claro desde o início que o menino inominado usa óculos. Portanto, embora sua visão seja comprometida, ele não tem dificuldade em visualizar o mundo ao seu redor. Os obstáculos enfrentados por ele para lidar com as questões que a realidade lhe apresenta não são da mesma ordem do personagem de Rosa.

Lispector (2020a) desloca a metáfora do amor para a questão da inteligência. “Ser ou não ser inteligente” é um substituto para ser ou não ser amado. A “chave” de sua inteligência, da qual o protagonista ansiosamente procura se apropriar, escapa-lhe justamente por não caber a ele o controle sobre o desejo do outro. Tudo o que ele pode fazer é brincar de ser o vértice da família, fantasiando ocupar o lugar para o qual todos os interesses se voltariam. Essa fantasia prevalece até o convite feito pela prima. O imprevisível se apresenta como uma oportunidade, mas também como um receio. Ele pode ser considerado inteligente ou não; pode ser amado ou não. A prima sem filhos é uma incógnita. O que entra na ordem do dia não é mais a sua relação com a sua família, mas justamente o que não pertence mais à dimensão do conhecido:

a casa da prima representa um desafio a partir do qual ele poderá ser o que decidir ser. Entretanto, ele agora se questiona sobre como quer ser visto pelo olhar do outro.

A cena é inversa: Miguilim, no episódio citado, põe os óculos e vê o que não via, conjugando pela primeira vez o distante e o próximo, o presente e o ausente e parecendo resolver, ou corrigir, a miopia em visão. Aqui [em “Miopia progressiva”], a criança que, crescendo, vai cada vez exigir lentes mais fortes, tem na miopia o que lhe revela a visão clara, como se tirasse os óculos para melhor ver “com uma fixidez reverberada de cego”. Esta inversão é um movimento recorrente na obra de Clarice, muitas vezes referido nas suas leituras críticas. Como apontou Y. Rosenbaum, o “tema dos olhos” é nela “verdadeira obsessão”; e as personagens cegas ou as imagens da cegueira, como “motivo articulador”, parecem acentuar uma fundamental reversão entre obscuridade e claridade, fazendo das “escuridões de ignorância” o território de um paradoxal conhecimento (ROWLAND, 2010, 26).

Rosenbaum (2000), em seu ensaio sobre o desamparo e o processo de subjetivação humana em Rosa e Lispector, enfatiza que para os dois escritores “a linguagem se sobrepunha ao tema, [...] a palavra ganhava o poder de evocar o mundo e não apenas imitá-lo, criando um novo jeito de dizer e fazendo do ato de narrar um problema existencial” (ROSENBAUM, 2000, p. 152). A autora, ao buscar estabelecer uma interface entre a psicanálise e a literatura, distancia-se das concepções lacanianas de deslizamento do significante quando, por exemplo, destaca que, para Guimarães Rosa, a comunicação humana não dependeria da emissão de sentenças inteiras, inteligíveis sintaticamente, mas apenas de expressões-chave:

Essa extrema condensação, que dispensa conectivos, chama a atenção para a palavra como um fim em si mesma e não como um sinal que aponta para algo fora de si. É a “palavra coisa”, de que fala SARTRE (1989), quando tenta definir a essência da palavra poética em contraste com a palavra denotativa, referencial, palavra como meio, palavra instrumental, que é um sinal apontando algum objeto, algum referente. O mundo de Rosa e de Lispector é o da iniciação ritual, o do eterno e perpétuo nascimento das coisas. Ambos buscam na língua o que almejam para o homem: uma constante reinvenção (ROSENBAUM, 2000, p. 152-153).

E é por esse motivo que Rosenbaum (2000) denomina as obras, tanto a de Rosa quanto a de Lispector, como “escrita do desamparo”, pois partem da desconstrução do que já é conhecido para chegar à fonte daquilo que ainda é inominado, do que ainda não veio à luz, tampouco se tornou visível e identificável. E é neste processo de gestão e de subjetivação que algum sentido pode escapar e ser depreendido como tal. Ou, tal como o próprio Rosa (2019b) destacou – e

Rosenbaum (2000, p. 154) o cita textualmente – “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”.

Tanto em “Campo Geral” quanto em “Miopia Progressiva”, acompanhamos esse processo de construção/desconstrução do mundo do protagonista mediante circunstâncias diversas que alteram a sua visão da realidade. O que antes era certeza, torna-se dúvida; o que parecia ser, talvez não o fosse. Os protagonistas “tateiam” em meio às incertezas e imprevisibilidades da existência, buscando adequar o seu olhar às imagens que surgem em seu campo visual; e as imagens que surgem, muitas vezes, apresentam-se veladas, à revelia do protagonista – e do leitor – que busca encontrar um lugar frente ao niilismo que se lhe apresenta.

Castro (2018) reafirma essa visão da imprevisibilidade no conto “Miopia Progressiva”, em que o garoto não é nomeado, senão pelas “flutuantes adjetivações dos adultos”. A única característica singular que pode ser atribuída ao garoto com certeza é a sua miopia, mas até ela é instável, visto que progressiva. Enquanto ele acredita estar num jogo em que os movimentos de sua família são controlados por ele e, ao mesmo tempo tenha uma vaga consciência de ser, o garoto mesmo, controlado pelos julgamentos do outro, não percebe com nitidez o quanto ele próprio é apenas mais um na engrenagem do mecanismo. A própria miopia é, segundo CASTRO (2018, p. 183), uma:

[...] clara metáfora da insuficiência, de uma visão irregular das coisas, para as quais não existe uma resposta segura e única [...] O menino deste conto progressivamente distancia-se do código dos adultos, estes que tentam rotulá-lo com “nomes”, e se deixa invadir por um olhar curioso e perplexo, permanentemente instável, que simboliza a aceitação desta imprevisibilidade que caracteriza a sua percepção física e emocional das coisas.

A “evolução” – tanto no sentido do seu desenvolvimento humano quanto no aumento dos graus de sua miopia – acontece justamente quando o protagonista começa a se desvincular do desejo do outro e aceitar a não-possibilidade como uma possibilidade, a insatisfação do desejo com uma condição que, afinal, pode estar presente no cerne do que significa ser humano.

E foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie do universo em que vivia e onde viveria. Não um relance do pensamento. Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar (LISPECTOR, 2020a, p. 21).

Essa passagem final do conto deixa clara a intenção de Lispector de colocar a questão da miopia como uma metáfora. Não se trata, pois, de uma “miopia física”; a visão deformada pela miopia da qual o conto se refere não é aquela produzida por olhos que necessitam de instrumentos de correção, como no caso do garoto míope de “Campo Geral”. A “miopia” desse conto vai muito além do sentido denotativo e invade o campo da psicologia mais profunda do ser humano. Isso não significa dizer que o garoto inominado não seja fisicamente míope – isso é deixado claro no início do conto – mas afirmar que a “progressão” à qual Lispector se refere independe dos graus da distorção óptica. Ao contrário da narrativa de Rosa, a miopia física era o que permitia ao protagonista de Lispector escapar do caos do outro, “numa fixidez reverberada de cego”. Dito de outra maneira, sem os óculos, o seu olhar apenas refletia o eco da confusão do desejo do outro, preservando-o da irrealizável demanda alheia:

Nos desdobramentos das metáforas e de outras construções linguísticas, vemos erguer-se um verdadeiro processo analítico, revelando uma microscópica revelação da psique. Ao lado de outros “desmascaradores” da intimidade humana, tal como Schopenhauer, Nietzsche e o próprio Freud, Clarice Lispector faz parte daquela espécie incômoda de escritores que denunciam a face suja e reversa da polidez social (ROSENBAUM, 2006, p. 20).

Ao se buscar compreender a importância da metáfora como sustentação da relação estabelecida entre o mito e a linguagem na obra de autores tão complexos como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, e tendo como foco de estudo a metáfora do olhar em “Campo Geral” e “Miopia Progressiva”, respectivamente, este estudo não poderia deixar de lado as concepções de Cassirer (2009) sobre o tema. Para ele, a metáfora é “um vínculo intelectual entre a linguagem e o mito”:

Ora, a autêntica fonte da metáfora é procurada nas construções da linguagem, ora, na fantasia mítica; ora, é a palavra que, por seu caráter originariamente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos, ora, ao contrário, considera-se o caráter metafórico das palavras tão-somente um produto indireto, um patrimônio que a linguagem recebeu do mito e que ela tem como um feudo dele (CASSIRER, 2009, p. 102).

Para ele, a metáfora, concebida como uma “atividade deliberada de um poeta”, é uma construção moderna, proveniente do imaginário e da fantasia humana, mas em sua origem, a metáfora era “uma questão de necessidade”:

O homem, quisesse ou não, foi forçado a falar metaforicamente, e isto não porque não lhe fosse possível frear sua fantasia poética, mas antes porque devia esforçar-se ao máximo para dar expressão adequada às necessidades sempre crescentes de seu espírito (CASSIRER, 2009, p. 103).

Levando-se em consideração essa concepção de que o surgimento do pensamento metafórico surgiu da necessidade do homem de encontrar um meio de expressão daquilo que iria além das palavras, é possível compreender a forma urgente como tanto Lispector quanto Rosa se apropriam desse recurso literário a fim de dar dimensão àquilo que é inominável ou “invisível”. As metáforas linguísticas criadas por ambos os autores remetem às mais profundas inquietações do ser humano no decorrer de seu desenvolvimento. Os protagonistas são crianças que procuram encontrar um lugar no mundo, entender a lógica da existência e, nesse processo, deparam-se com circunstâncias de frustrações que marcam de forma definitiva a sua experiência com o outro. A construção de sua subjetividade passa, necessariamente, pela consciência de que não há forma de fazê-lo sem levar em consideração o desejo do outro e o próprio desejo e que, nessa tentativa de estabelecer laços, algumas decepções acontecem e são inevitáveis, de ambos os lados.

É que, conforme sustenta Cassirer, entre a linguagem e o mito há um processo de transmutação de sentidos que caracteriza a metáfora como um recurso que as aproxima, mas também ocorre o surgimento daquilo que as difere:

Não obstante, no progresso do espírito, mesmo esta vinculação tão estreita e aparentemente necessária começa a afrouxar-se e a desfazer-se. É que a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do logos. Como esta força gradualmente se robustece, como vai abrindo caminho em meio à linguagem, e por meio dela, é uma questão que não podemos desenvolver aqui. A realidade é que, no curso desta evolução, as palavras se reduzem cada vez mais a meros signos conceituais (CASSIRER, 2009, p. 114).

Talvez por esse motivo, o final de “Campo Geral” e também o de “Miopia Progressiva” pareçam tão melancólicos ao leitor, ainda que abram, para os protagonistas, novas perspectivas de visão de mundo. Para Miguilim, ao se dar conta da própria deficiência, começa a redescobrir as belezas ocultas pela falta de nitidez de seu olhar, mas tem de renunciar à sua vida até então – da infância, do Mutúm, do convívio familiar e da mãe – o que, obviamente, não é uma decisão simples e denota um grande dispêndio de afetividade, que só pode ser expressa em lágrimas que,

afinal, também turvam a visão. “Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram [...]” (ROSA, 2019b, p. 111). A fala de despedida de sua mãe para incentivá-lo a partir em busca de seu futuro tem um quê de morte embutida, ainda que fosse apenas uma morte simbólica.

Não é por mero acaso que a expressão “choque de realidade” é sempre utilizada para ilustrar circunstâncias em que a pessoa precisa renunciar ao conforto da fantasia para encarar a dureza das situações adversas da vida. Mesmo na novela de Rosa, o menino Miguilim já havia, bem antes de ter sido diagnosticado como míope, sido “despejado” de sua ludicidade infantil quando teve de encarar a morte de seu irmãozinho querido, companheiro de infância. Esse fato desencadeia todo o processo de luto que culmina com o abandono definitivo das fantasias de sua infância. Após a constatação de que se morre de fato, a despeito de quaisquer “feitiços” que Mãitina pudesse fazer, Miguilim aprende que a vida real não é como nas histórias que ele inventava. Para enxergar a realidade, Miguilim tem que colocar os óculos. O fato que marca o início de sua maturidade é traçado a partir da descoberta de sua deficiência visual e da correção de sua visão defeituosa.

Da mesma forma, o menino míope - que continua sem nome até o fim -, no conto de Lispector, já não é mais uma criança no final. Agora, adulto, e consciente das mazelas do desejo humano, não adota mais o recurso da fantasia para lidar com as questões que se apresentam como enigmas, afinal, ele já sabe que “a chave” não existe. Assim, ele passa a utilizar o recurso de não mais responder à demanda do outro, mas apenas devolvê-la como reflexo em um espelho. Desse modo, o ato de retirar os óculos é uma forma simbólica de se desvencilhar do desejo do Outro, e voltar o “olhar” para o si mesmo como sujeito desejan-te.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão do *olhar* e da percepção visual no sentido estrito está nas duas obras, que pertencem a gêneros similares, mas distintos: a novela (de Guimarães) e o conto (de Clarice). Nessas narrativas, o movimento de curta visão ou da quase cegueira e a relativização disso tudo são postos como o fundamento da metáfora que conduz à literariedade da obra de arte.

O fato de se tratar de gêneros narrativos diferentes favoreceu esta abordagem comparativa, uma vez que essas distinções, de todo modo, conduziram às similaridades temáticas, mas também às diferenças de procedimentos de escrita e de condutas diante dessa condição.

Para atingir seus objetivos, além dos aspectos literários, este estudo teve como aporte alguns fundamentos teóricos de outras áreas: da fenomenologia, os livros *Fenomenologia da Percepção* e *O Visível e o Invisível*, de Merleau-Ponty (2018; 2014), em que a questão da percepção é decisiva nas nossas relações com o mundo. Nesse mesmo caminho, foram fundamentais as obras contemporâneas de Georges Didi-Huberman (2005), em que a relatividade entre o ver e o captar as dimensões das coisas do mundo vem diretamente ao encontro do teor inventivo e mais profundamente metafórico nas narrativas dos dois autores. A natureza mágica e mítica das duas narrativas exigiu a leitura atenta de textos da teoria do mito, dos autores Ernst Cassirer (2009) e Mircea Eliade (2013). Em se tratando da corrente psicanalítica, recorreu-se a obras de anos distintos, tanto de Freud e de Lacan, quanto aos trabalhos de alguns de seus seguidores.

Para que se possa concluir este trabalho, julgamos relevante a retomada breve da fábula das narrativas. “Campo geral” é a história de um garoto, Miguilim, que vive no Mutum, região montanhosa e isolada, com sua família. Ali, Miguilim, curioso, passa por diversas situações típicas da infância, como as brincadeiras, as invenções e contações de histórias e o medo. De todas as pessoas com as quais convive, seu irmão Dito e sua mãe são aquelas por quem mais tem apreço. Com a morte daquele, contudo, Miguilim experimenta os primeiros contatos mais íntimos com o amadurecimento, o qual convive com os remanescentes laivos infantis. Ao fim da obra, o revelar de uma condição: Miguilim descobre sua miopia, até então desconhecida por todos - inclusive pelo narrador -, embora já houvesse índices que

indicassem essa “curta visão”. Por meio dos óculos que lhe são dados, ele passa a “ver melhor”.

Por sua vez, “Miopia progressiva” segue um caminho inverso: o protagonista, cujo nome não é declarado, não desconhece sua condição de míope. À procura da chave de sua inteligência, acaba por adotar um estado de instabilidade consciente; todavia, quando vai visitar sua prima, que não tinha filhos, o garoto se vê diante de uma situação nunca vivenciada: conclui que a instabilidade do desejo irrealizável é a única coisa estável com a qual ele aprende a se relacionar. A partir de então, para que “visse melhor”, desenvolveu o hábito de tirar os óculos.

Em ambos os textos literários puderam-se notar as similaridades temáticas; entretanto, notam-se, também, as visões específicas da realidade e da condição humana, por meio de suas linguagens com características tão próprias, nas quais se vislumbra uma espécie de tendência a pontos tão parecidos, mesmo que enfocados de maneira diferente.

Retornando às concepções filosóficas contemporâneas de Didi-Huberman (2005), da obra *O que Vemos, o que nos Olha*, tem-se:

Quando uma criança pequena, deixada sozinha, considera diante dela os poucos objetos que povoam sua solidão – por exemplo uma boneca, um carretel, um cubo ou simplesmente o lençol de sua cama –, o que ela vê exatamente, ou melhor, como ela vê? O que ela faz? Imagino-a primeiramente balançando-se ou batendo suavemente a cabeça contra a parede. Imagino-a ouvindo seu próprio coração batendo contra sua têmpora, entre seu olho e sua orelha. Imagino-a vendo ao seu redor, ainda muito distante de toda certeza e de todo cinismo, ainda muito distante de acreditar no que quer que seja. Imagino-a na expectativa: ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna. Até o momento em que o que ela vê de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou *do fundo*, isto é, deste mesmo fundo de ausência –, racha a criança ao meio e a *olha* (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 79).

Nessa busca de comentários finais para esta dissertação – que não julga a análise das duas obras como finda –, o texto acima estabelece uma relação de implicação semântica e filosófica entre ele e o discurso literário de João Guimarães Rosa. Nesse trecho, o comentário do filósofo inclui todos os aspectos que também estão presentes nos índices metafóricos da novela: a visão infantil, o mundo infantil, as dimensões da percepção em fases distintas da vida; enfim, todos os elementos que envolvem o imaginário da criança são trabalhados pelo filósofo, tangenciando os elementos tão próprios que só a metáfora da literatura pode construir.

O texto se constrói por meio de vários índices que denunciam a esfera da visão, tomados ali como uma tentativa, também, de reconhecimento de si e do mundo, elementos indissociáveis. Ao final da novela, as palavras convergem para uma constatação que, de um modo ou de outro, Miguilim já conhecia: o microuniverso da personagem expande-se ao macrouniverso do ambiente. O que é essencial que se reconheça consiste na competência verbal de Guimarães Rosa, em torno dessa personagem, de compor, por meio de um elemento tão comum à vida (miopia), um universo que transcende os limites da percepção humana e que envolve, de maneira universal, as dimensões mais profundas dessa condição.

Assim, imediatamente articulado ao pensamento metaforizado no texto de Guimarães Rosa, de certa maneira ilustrado pelo pensamento filosófico de Didi-Huberman (2005), voltemo-nos à “Miopia Progressiva”.

Em “Miopia Progressiva”, os desvãos linguísticos também remetem à percepção de si e de outrem, à descoberta do mundo e da nossa condição nele; no entanto, dessa vez, isso se dá de um modo diferente: aqui, é a “não-visão” que configura o perceber, isto é, a miopia aguça os sentidos do protagonista, de modo que, ao não “ver”, ele enxerga mais. Este “enxergar” é transcendente: o que ocorre, de fato, como dito anteriormente, é a acentuação do “sentir”, permitindo a apreensão do ser, do outro e de seus lugares no mundo.

Há índices que delimitam esse processo progressivo de captação, garantindo, ao longo do conto, a tensão advinda do não ver. “O menino de óculos”, não nomeado, mas qualificado pelo objeto que usa frequentemente, é anunciado de forma passiva em relação ao amor da tia; à medida que se sente confortável à sensação “do desejo irrealizável”, o movimento se altera, tornando-o, paulatinamente, sujeito, não do amor em si, mas da consciência do sentir e, portanto, do “ver”. Nessa movimentação, é perceptível, simbolicamente, um esvaziamento da necessidade de visualizar o mundo através dos óculos.

Para nos valer do texto de Didi-Huberman (2005), é como se o garoto, agora, preenchido pelo desejo, pelo amor à paixão e pela atração ao impossível, conseguisse ver com clareza, ao passo que, neste momento, a existência o partia ao meio e o olhava. A progressão da miopia, pois, possibilitava um olhar atento do existir.

Logo, percebe-se que os desenhos os quais se formam durante a leitura de cada obra são pendulares. A “sintaxe” construtiva delas revela universos bastante singulares e muito particulares, não apenas por apresentar nuances de linguagem,

mas por articular caminhos secundários que norteiam formas muito próprias de ver e de expressar o mundo. Por meio do discurso literário, há uma potência da realização artística, na qual o olhar míope e infantil nos conduz aos mais profundos recônditos do ser e do existir.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. A indústria cultural. *In*: COHN, G. (org.). **Comunicação e indústria cultural**. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

ALMEIDA, S. C. P. **Hermenêuticas em conflito**: perspectivas de Mircea Eliade e Rudolf Bultmann sobre o mito. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Metodistas de São Bernardo do Campo, São Bernardo do Campo, 2017. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1653>. Acesso em: 12 fev. 2020.

ÁLVAREZ, A. C. C. O olhar multifacetado dos Laços de Família, de Clarice Lispector. **Rev.Eletr.de Crítica e Teoria de Literaturas Artigos da Sessão Livre PPG-LET-UFRGS**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4885/2797>. Acesso em: 20 maio 2021.

ALVES, C. R. S. T. O imaginário infantil: uma viagem pelo olhar de Lispector. **Revista Linguagem**, João Pessoa, n. 21, 2013. Disponível em: <https://livrozilla.com/doc/1552540/o-imagin%C3%A1rio-infantil--uma-viagem-pelo-olhar-de-lispector>. Acesso em: 12 fev. 2020.

ARAÚJO, R. C. O olhar, os bichos e outras transgressões no conto Amor, de Clarice Lispector. **Revista Eletr. Querubim – Letras, Ciências Humanas, Ciências Sociais**, v. 8, n. 16, p. 136-197, 2012. Disponível em: http://spa.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/428/2018/08/zquerubim_16_v_2.pdf#page=137. Acesso em: 12 fev. 2020.

ARISTÓTELES, H. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007.

ASSIS, M. **A semana**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. (Crônicas Gazeta de Notícias, v. 3).

ASSIS, M. **Histórias sem Data**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b.

ASSIS, M. **Papéis Avulso**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c.

ASSIS, M. **Poesias Dispersas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994d.

ASSIS, M. **Relíquias de Casa Velha**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994e.

ASSIS, M. **Várias Histórias**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994f.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUMAN, Z. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BELLAS, J. P. L. Mantos de veludo com franjas de algodão: a figura diabólica no Fausto, de Goethe, e em A Igreja do Diabo, de Machado de Assis. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 1, n. 17, p. 63-74, jul./set. 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/49535>. Acesso em: 22 jun. 2021.

BORGES, H.; MARTINS, A. Migração e sofrimento psíquico do trabalhador da construção civil: uma Leitura psicanalítica. **PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 129-146, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/physis/a/G5YqdnMnB64X6jJZ3HR5F4N/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 jul. 2021.

BOSI, A. Fenomenologia do olhar. *In*: NOVAES, A. *et al.* (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 65-88.

BOSI, A. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2003.

BUENO, G. M. Humor, alegria e forma em Tutameia: terceiras histórias de Guimarães Rosa. **Cadernos do IL**, n. 47, dez. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/36113>. Acesso em: 6 jul. 2021.

BUENO, L. Guimarães, Clarice e antes. **Teresa**, v. 2, p. 249-261, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116596>. Acesso em: 4 maio 2021.

CÂNDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença na literatura brasileira**: história e antologia. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CAPELATTO, I. A. **Sonhos em sequência**: análise semiótica do cinema surrealista através de Salvador Dalí, Jan Svankmajer e Julie Taymor. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes – Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284448>. Acesso em: 6 ago. 2021.

CAPELATTO, I. A.; BORGES, F. C.; BOCCARA, E. G. Metamorfose híbrida, percepção do tempo-espço: uma tentativa de compreender a essência da arte, o ato humano de ressignificar compulsivamente diante da arte. **Rev. Visualidades**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 296-309, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/39168>. Acesso em: 23 jul. 2021.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTRO, A. M. V. M. Três faces da infância em A legião estrangeira. **Macabéa**: Revista Eletrônica do Netlli, v. 7, n. 2, p. 173-191, 2018. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/1688>. Acesso em: 6 ago. 2021.

CHEMAMA, R. (org.) **Dicionário de psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

COLASSANTI, M. Posfácio. *In*: LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

COSTA, C. H. Clarice Lispector e o mal que não cabe. **Recorte**: Rev. Eletr. Do Depto de Letras da UninCor, v. 17, n. 2, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/6229>. Acesso em: 6 ago. 2021.

COSTA, F. R. Aspectos do fantástico no conto A Cartomante de Machado de Assis. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – ASSOC. BRAS. DE LITERATURA COMPARADA, 16., 2018, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...]. Rio de Janeiro: Abralic, 2018. p. 1670-1680. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547570762.pdf. Acesso em: 3 ago. 2020.

CRUZ, E. N. Guimarães Rosa, à luz de Luiz Costa Lima: realismo e literatura. **Fato e versões**: Revista de História, v. 10, n. 19, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/7563>. Acesso em: 19 ago. 2021.

CURADO, M. E. Clarice Lispector nas trilhas do surrealismo. **Kalíope**, v. 4, n. 7, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7451>. Acesso em: 23 jul. 2021.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

DOLTO, F. **Seminário de psicoanálisis de niños 2**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1987.

DORNELES, V. Mito e acontecimento: as relações entre mitologia e história nas teorias de Eliade e Girard. **Estudos teológicos**, v. 58, n. 1, p. 180-194, 2018. Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teorlogicos/article/view/3091. Acesso em: 13 jun. 2021.

DUARTE, L. P. **Campo Geral, de Guimarães Rosa: falar de morte para celebrar a vida na narrativa**. Disponível em: https://www.leliaparreira.com.br/images/ensaios/morte_e_vida.pdf. Acesso em 8 ago. 2021.

DUTRA, H. B. **O direito ao grito: a metáfora em A Hora da Estrela, de Clarice Lispector**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/231/Dissertacao%20Homero%20Bergamaschi%20Dutra.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 nov. 2020.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EVANGELISTA, V. L. M. Ele bebia um golinho de velhice: a transculturação narrativa em Campo Geral de Guimarães Rosa. **Banco de Dissertações**, Juiz de Fora, v. 3, n. 5, 2019. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/Dissert/article/view/2813>. Acesso em: 7 jul. 2021.

FERENCZI, S. **Confusão de línguas entre os adultos e a criança**: a linguagem da ternura e da paixão. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Obras Completas, Psicanálise IV).

FERREIRA, L. M. **Clarice Lispector nos confins do simbólico, a invenção do sujeito**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em:
<http://repositorio.ufes.br/handle/10/6449>. Acesso em: 14 jul. 2021.

FERREIRA, N. P. Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística. **Rev. Ágora**, v. 5, n. 1, p. 113-132, jan./jun. 2002. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/agora/a/zzfHvD4sJg4RgTVzXqMN6Hv/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 26 jul. 2021.

FIORIN, J. L. **Figura de retórica**. São Paulo: Contexto, 2018.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EdVEM, 2003. p. 33-56.

FREUD, S. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1980a. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud, v. 18).

FREUD, S. **Luto e melancolia**. Rio de Janeiro: Imago, 1980b. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud, v. 14).

FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1980c. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud, v. 7).

FRIEDMANN, N. Point of view in fiction: the development of a critical concept. *In*: STEVICK, P. (org.). **The theory of the novel**. London: Collier-Macmillan, New York: The Free, 1967.

GALVÃO, P. G. **Elogio dos olhos**. Contagem: Littera Maciel, 1989.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1979.

GIOVANNETTI, T. J. F. O narrador em antiperipléia, de João Guimarães Rosa. **Ao Pé da Letra**, v. 6, n. 1, p. 107-114, 2004. Disponível em:
<https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedaleta/article/view/231579>. Acesso em: 5 nov. 2020.

GOTLIB, N. B. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

GUEDES, M. S. M.; MOURÃO, A. G. O pós-modernismo na literatura brasileira: “Triângulo das águas”, de Caio Fernando Abreu. **Rev. Decifrar**, v. 6, n. 11, p. 203-216, 2018. Disponível em:
<https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/download/4319/3919/>. Acesso em: 2 fev. 2021.

HÖLDERLIN, F. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

IMANISHI, H. A. A metáfora na teoria lacaniana: o estádio do espelho. **Bol. Psicologia**, São Paulo, v. 58, n. 129, dez. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432008000200002. Acesso em: 14 fev. 2021.

JACKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KLAUTAU, C. M. Comunicação, mito e sincronicidade: um olhar sobre a obra de Mircea Eliade. **Folios**: revista de la Facultad de Comunicaciones, n. 39, p. 47-63, 2018. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/folios/article/view/338464>. Acesso em: 10 jan. 2021.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, J. **O seminário livro 04**: a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, J. **O seminário, livro 03**: as psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, J. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, J. **O seminário, livro 20**: mais ainda. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

LEONARDI, C. C. A velhice da mulher em Clarice Lispector: um olhar para o conto A Partida do Trem. *In*: SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA FFLCH-USP, 6., 2020, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo, 2020. p. 82-88. Disponível em: <https://docplayer.com.br/112691447-A-velhice-na-obra-de-clarice-lispector.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

LIMA, A. Metáfora e conflito cognitivo: resultado de uma leitura do conto Uma Galinha, de Clarice Lispector. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE METÁFORA NA LINGUAGEM E NO PENSAMENTO, 4., 2011, Porto Alegre. **Anais eletrônicos** [...]. Porto Alegre, 2011. p. 54-76. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/10183/104992/000939936.pdf?sequence=1#page=68>. Acesso em: 18 out. 2020.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.

LISPECTOR, C. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. *E-book*.

MATTE, F. M.; FACCHIN, F. Era uma vez...: a importância da fantasia para o desenvolvimento psíquico. **Analytica**, São João Del-Rei, v. 8, n. 14, p. 1-10, 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v8n14/05.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MEDEIROS, A. L. M. A miopia da razão e a mirada ecocrítica em campo geral, de Guimarães Rosa. **Scripta Alumni**, v. 20, 2018. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/1126>. Acesso em: 14 maio 2021.

MELATTI, J. C. **Índios do Brasil**. São Paulo: USP, 2007.

MELO, D. P.; MELO, V. P. **Uma introdução à semiótica peirceana**. Guarapuava: Unicentro, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/953>. Acesso em: 7 nov. 2020.

MÉNARD, R. **Mitologia Greco-Romana**. Tradução Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991. v. 3.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIGLIORANÇA, M. **Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa e Raduan Nassar: um olhar através do Século XX**. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/924-4.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2021.

MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MOSER, B. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, B. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

O'CONNOR, A. **Bebês piscam menos que adultos, diz estudo**. 2008. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/ultimas-noticias/redacao/2008/12/15/bebes-piscam-os-olhos-com-frequencia-menor-do-que-os-adultos.htm>. Acesso em: 1 ago. 2021.

OLIVEIRA, A. C. **Aphrodite de Milo na transversalidade do sentido de mulher, beleza e moda**. Disponível em: <https://www5.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/aphrodite-de-milo.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.

OLIVEIRA, M. L. A. A figura humana em Guimarães Rosa e em Rubem Fonseca: o olhar e o olho armado. **Rev. Asas da Palavra – Univ. do Amazonas**, v. 10, p.156-163, 2008. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=24740&s=grosa>. Acesso em: 6 ago. 2020.

PALADINO, J. O.; PINTO, C. F. S. Um paralelo entre a representação da infância e os ritos de passagem em “Restos de carnaval”, de Clarice Lispector, e “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa. **Rev. Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes**, v. 17, n. 1, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/amargem/issue/view/2028>. Acesso em: 5 jul. 2021.

PARO, S. R. O devaneio poético no conto tresaventura, de Guimarães Rosa. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 18, n. 9/10, p. 799-809, set./out. 2008. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/725>. Acesso em: 2 jun. 2021.

PASSOS, C. R. P. As lembranças em Corpo de baile de Guimarães Rosa. *In*: NITRINI, S. (org.). **Tessituras, interações, convergências**. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 192-211. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/fichacatalogografica.htm>. Acesso em: 19 jul. 2021.

PAULA, J. C. M. O olhar e o redemoinho: paradoxo do tempo em Grande Sertão Veredas. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/016/JULIO_PAULA.pdf. Acesso em: 1 dez. 2020.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução José Teixeira C. Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRINO, H. Pacto edípico e pacto social: da gramática do desejo à sem-vergonhice brasileira. **Folhetim**: suplemento da Folha de São Paulo, n. 347, 11 set. 1983. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/19435481/pacto-edipico-e-pacto-social-helio-pellegrino>. Acesso em: 6 dez. 2020.

PEREIRA, A. L. T.; HOLANDA, S. A. O. A inevitável travessia pelo tempo: de Grande Sertão a A paixão segundo G. H. **Rev. Investigações**, Recife, v. 32, n. 1, p. 171-195, jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240701>. Acesso em: 16 fev. 2021.

PEREIRA, M. M. **O que é miopia?** 2020. Disponível em: <https://www.saudebemestar.pt/pt/clinica/oftalmologia/miopia/>. Acesso em: 6 dez. 2020.

PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. *In*: NOVAES, A. (org) *et al.* **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 327-346.

PESSOA, F. **O guardador de rebanhos e outros poemas**. São Paulo: Cultrix, 1988.

PESSOA, F. **Odes de Ricardo Reis**. Lisboa: Ática, 1994.

PICCHIO, L. S. Epifania em Clarice. **Remate de Males**: Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas, n. 9, p. 17-20, 1989. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636557>. Acesso em: 15 jul. 2021.

PIMENTA JÚNIOR, P. B.; OLIVEIRA, E. L. A miopia como metáfora para o intelectual latino-americano: Vargas Llosa lê Os sertões, de Euclides da Cunha. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 1-15, jul./set. 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/36780>. Acesso em: 14 abr. 2021.

POLI, M. C. Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector. **Psico**, v. 40, n. 4, p. 438-442, out./dez. 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/view/3470>. Acesso em: 5 out. 2020.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

POZENATO, J. C. Clarice Lispector: o olhar da mulher. **Rev. Antares**: letras e humanidades, n. 3, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/424>. Acesso em: 11 jul. 2021.

RIBEIRO, C. S. A cultura do subalterno em Campo Geral, de Guimarães Rosa. *In*: ENLIJE, 5., 2014, Campina Grande. **Anais eletrônicos** [...]. Campina Grande: Realize, 2014. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/5789>. Acesso em 22 de maio de 2020.

ROCHA, L. C. A. **Para ler Grande Sertão**: Veredas. Belo Horizonte: Ed. Páginas, 2021.

RODRIGUES, K. G.; RODRIGUES, R. R. A metáfora em Manoel de Barros e Guimarães Rosa: desenredo. **Rev. do Prog. de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 7, n. 2, 2011. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/2402>. Acesso em: 11 out. 2020.

RÓNAI, P. Notas para facilitar a leitura de Campo Geral de J. Guimarães Rosa. **Matraga**, n. 12, p. 23-59, 2002. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=378&s=grosa>. Acesso em: 25 fev. 2021.

RÓNAI, P. **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

- ROSA, J. G. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.
- ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. São Paulo: Global, 2019b. (Corpo de Baile).
- ROSA, J. G. **O recado do morro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007a.
- ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- ROSA, J. G. **Tutameia: Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007b.
- ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: EDUSP, 2006.
- ROSENBAUM, Y. O desamparo como modo de subjetivação: Clarice Lispector e Guimarães Rosa. **Rev. Psyché**, São Paulo, v. 4, n. 6, p. 151-160, 2020. Disponível em: <http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IscScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=410153&indexSearch=ID>. Acesso em: 18 maio 2021.
- ROWLAND, C. Revelações ópticas: visão e distorção nos contos de Clarice Lispector. **Romântica**: revista de literatura, n. 9, p. 23-34, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/9046780/Revela%C3%A7%C3%B5es_%C3%B3pticas_visa_o_e_distorc_a_o_nos_contos_de_Clarice_Lispector_Rom%C3%A2nica_Revisita_de_Literatura_19_2010_pp_23_34. Acesso em: 1 mar. 2021.
- SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**: a imaginação: questão de método. Tradução Rita Guedes, Luiz S. Forte e Bento Prado Jr. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Seleção de Textos de José Américo Motta Pessanha).
- SARTRE, J. P. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SCORSOLINI-COMIN, F. A Infância clandestina em Clarice Lispector. **Rev. do SELL**, v. 8, n. 2, p. 185-203, Uberaba, jul./dez. 2019. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/3936/4079>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.
- SIEBEL, N. C.; RAUPP, L. M. W. Um bestiário rosiano: uma análise dos animais na obra de João Guimarães Rosa. **Universo acadêmico**, Taquara, v. 9, n. 1, p. 273-296, jan./dez. 2016. Disponível em: https://www2.faccat.br/portal/sites/default/files/UA2016_um_bestiario.pdf. Acesso em: 22 ago. 2020.

SIRINO, S. P. M.; FORTES, R. F. Tiãozinho e Miguilim: a representação da infância em mundos ficcionais de Guimarães Rosa. **Trama**, v. 13, n. 30, p. 125-147, 2017. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/16711>. Acesso em: 22 ago. 2020.

SOARES, C. C. O olhar de Miguilim. **O Eixo e a Roda**: Rev. de Literatura Brasileira da Univ. Federal de Minas Gerais – UFMG, v. 14, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3249/3186. Acesso em: 9 set. 2020.

SOUSA, C. M. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. Braga, Portugal: Universidade de Minho, 2000. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2019/08/carlos-mendes-clarice-lispector-.figuras-da-escrita.pdf>. Acesso em: 16 set. 2020.

SOUSA, L. M.; VIANA, T. C. A alma exterior em Machado de Assis: um olhar psicanalítico. **Rev. Subjetividades**, v. 11, n. 3, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/5012/4019>. Acesso em: 12 set. 2020.

SOUZA, J. M. R. A simbologia em A Hora da Estrela. *In*: SOUZA, J. M. R. **Canal literário**: blog de Literatura. São Paulo, 18 nov. 2014. Disponível em: <http://reinodechulemeuzin.blogspot.com/2014/11/a-simbologia-em-hora-da-estrela.html>. Acesso em: 10 maio 2021.

STEVENS, C. Resignificando a maternidade: psicanálise e literatura. **Gênero**: revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero, Niteroi, v. 5, n. 2, p. 65-79, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3781>. Acesso em: 14 abr. 2021.

TORRES, J. W. L. Ritos de iniciação e literatura moderna. *In*: LIMA, M. E. M.; TOPA, F. (org.). **Ulisses entre o amor e a morte e seus vários temas**. Vinhedo: Horizonte, 2020.

TROCOLI, F. Notas breves sobre a infância nos contos de Clarice Lispector. **Educativa**, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 385-408, 2014. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/educativa/article/view/3947/2276>. Acesso em: 28 abr. 2020.

VAN GENNEP, A. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

WUO, A. E. Rito de passagem ao território da comicidade: elucidações simbólicas à iniciação clownesca. **Moringa**, v. 9, n. 2, p. 111-116, 2018. Disponível em: <https://mega.nz/file/o4BIGIzL#aTA27oDj1HeEo-dzgOOrlqelJtgKkNu7A2Cmjx8d3U>. Acesso em: 6 set. 2020.

ZIMERMAN, D. E. **Vocabulário de psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

ANEXO A – Figura de Salvador Dali, Minotaur_Gold&Bronze,1981

Fonte: <https://www.a-private-collection.com/tag/salvador-dali/>

ANEXO B – Figura de Vénus atravessada por gavetas, 1964

Fonte: <https://www.thedaliuniverse.com/en/metamorphose-topologique-de-la-venus-de-milo-traversee-par-des-tiroirs-museum-sculpture>

ANEXO C – Figura de Salvador Dali_“Girafe em Feu”_ano 1936_ Óleo sobre Madeira 35 x 27 cm_ Kunstmuseum Basel, Basel.jpg

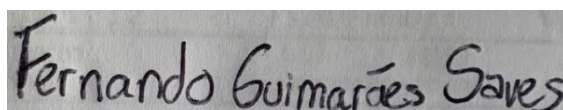


Fonte: <https://www.pinturasdoauwe.com.br/2018/06/salvador-dali-suas-5-principais-pinturas.html>

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 22/12/2021



Assinatura do autor
