

VERA LÚCIA NOBRE DA SILVA

**ASSOCIAÇÃO ENTRE PRAZER GASTRONÔMICO E PRAZER SEXUAL
EM *MIGO*, DE DARCY RIBEIRO: COMIDA, TRANSGRESSÃO E
EROTISMO**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
2021**

VERA LÚCIA NOBRE DA SILVA

**ASSOCIAÇÃO ENTRE PRAZER GASTRONÔMICO E PRAZER SEXUAL
EM *MIGO*, DE DARCY RIBEIRO: COMIDA, TRANSGRESSÃO E
EROTISMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Prof. Dr. Antônio Wagner Veloso Rocha

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
2021**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Wagner Veloso Rocha (Orientador) – UNIMONTES

Prof. Dr. José Benedito de Almeida Júnior – UFU

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Silva Dionísio Santos –UNIMONTES

Prof.^a Dr.^a Aurora Cardoso de Quadros (Suplente) – UNIMONTES

À minha mãe e rainha Sonária de Fátima Nobre da Silva.
Essa mulher é responsável por ter semeado o prazer da
leitura e a busca pelo conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Gratidão a todos que contribuíram para a realização desta etapa de crescimento humano, profissional e acadêmico.

Agradeço a Deus, autor da vida e de tudo o que existe. Gratidão aos meus pais Sonária de Fátima Nobre da Silva e Waldemar Soares da Silva.

Agradeço ao meu orientador e amigo Professor Doutor Antônio Wagner Veloso Rocha, por toda a liberdade que me proporcionou ao lidar com os textos literários e científicos; pela instrução, paciência, sabedoria e apoio durante a realização desta pesquisa.

Agradeço aos membros do Programa de Pós – Graduação em Letras/ Estudos Literários.

Aos Professores Doutores Andréia Cristina Martins Pereira, Ivana Ferrante Rabello e Almeida, Danilo Barcelos Corrêa, Geraldo Magela Cáffaro e Osmar Pereira Oliva, pelos ensinamentos sobre os modos de interpretação e concepção dos textos literários.

Aos demais professores do Programa de Mestrado em Letras/ Estudos Literários.

À coordenadora da biblioteca da Universidade, Roseli Damasco, que em tempos de pandemia me proporcionou acesso ao acervo bibliográfico, de modo com que fosse possível a conclusão desta etapa.

À Capes, pelo financiamento da bolsa de aperfeiçoamento aos estudos, me proporcionando a tranquilidade de dedicação exclusiva à pesquisa.

À Maria Celi Antunes de Souza e ao Deyvison Micheu Antunes, pelo apoio durante a trajetória.

Ao meu filho Enzo Gabriel Nobre Antunes, por ser a alegria dos meus dias e o incentivo do meu futuro.

Aos meus colegas e amigos, em especial à Gerusa e à Taty, por todo o conhecimento compartilhado.

Às minhas amigas Elisângela Mesquita e Lilian de Melo, pela amizade e, acima de tudo, pelos corações bondosos e solidários.

Aos meus irmãos e amigos Isabel Nobre da Silva, Kelly Nobre da Silva e Francisco de Assis Nobre, por serem família e me darem toda a assistência necessária para conclusão desta minha etapa de formação.

Às Professoras Doutoras Aurora Cardoso de Quadros e Rita de Cássia Silva Dionísio, por terem auxiliado na construção desta dissertação por meio da banca de qualificação.

Ao Professor Doutor Élcio Lucas de Oliveira, pelo acolhimento durante a realização do estágio. Deixo minha saudação e eterna gratidão!

*“De fato, nada mais rico, na nossa língua, que os vários
significados do verbo comer em suas conotações.”*
Roberto Damatta.

RESUMO

Estudos culturais e psicanalíticos sobre a comida e o erotismo, respectivamente, demonstram que o prazer das refeições e da atividade sexual é um reflexo das culturas e da psiquê dos indivíduos. Alguns críticos, como *Lévi Strauss*, Freud e Queiroz, estão próximos em suas teorias acerca desses assuntos. Portanto, este trabalho apoia-se nos estudos culturais e psicanalíticos, para investigarmos na narrativa *Migo*, de Darcy Ribeiro, a comida como elemento transgressor, capaz de contribuir para a manifestação de Eros, a fim de interpretar as diferentes culturas e a formação do povo brasileiro. Ribeiro passa de etnólogo a escritor, transitando desde as obras antropológicas às literárias. Destacamos também dois outros aspectos relacionados à comida: o elemento cultural e o afetivo. Em *Migo*, a comida e/ou expressões que aparecem na narrativa, ligadas a ela, constroem um elo afetivo entre os personagens proibidos, inclusive aqueles com grau de parentesco, dando espaço a Eros, que resulta em uma transgressão e um desfecho inovador, traduzindo culturas através dos seus quatro romances publicados, a saber, *Maíra*, *O mulo*, *Utopia selvagem* e *Migo*, com ênfase nos espaços sutis e dedicados à comida e à sexualidade (o “comer” no sentido metafórico), uma vez que os discursos sobre essas atividades estão, a nosso ver, intimamente relacionados ao conhecimento de leis e regras de conduta social, sendo a comida um elemento transgressor. O prazer à mesa e o prazer sexual encontram-se ligados culturalmente no romance em questão. Diante disso, esta pesquisa busca um novo olhar no último romance deixado pelo autor, tentando despertar reflexões sobre a comida como um elemento transgressor, o que nos possibilitará, também, compreender qual o papel da presença da comida no enredo de *Migo*.

Palavras-chave: Comida. Eros. Cultura. Transgressão. *Migo*.

RESUMEN

Los estudios culturales y psicoanalíticos sobre la comida y el erotismo, respectivamente, demuestran que el placer de las comidas y la actividad sexual es un reflejo de las culturas y la psique de los individuos. Algunos críticos, como Lévi Strauss, Freud, Queiroz, son cercanos en sus teorías sobre estos temas. Por tanto, este trabajo se sustenta en estudios culturales y psicoanalíticos, para indagar en la narrativa *Migo* de Darcy Ribeiro, la comida como elemento transgresor, capaz de contribuir a la manifestación de Eros - para interpretar las diferentes culturas y la formación del pueblo brasileño. Ribeiro pasa de etnólogo a escritor, pasando de la obra antropológica a la literaria. También destacamos otros dos aspectos relacionados con la alimentación: los elementos culturales y afectivos. En *Migo*, la comida y / o expresiones que aparecen en la narrativa vinculada a ella, construyen un vínculo afectivo entre los personajes prohibidos, incluidos los que tienen cierto grado de parentesco, dando espacio a Eros, que se traduce en una transgresión y un desenlace innovador, traduciendo culturas a través de sus cuatro novelas publicadas, a saber, *Maíra*, *O mulo*, *Utopia selvagem* y *Migo*, con énfasis en los espacios sutiles dedicados a la comida y la sexualidad (el “comer” en sentido metafórico), ya que los discursos sobre estas actividades son, a nuestro juicio, estrechamente relacionado con el conocimiento de las leyes y normas de conducta social, siendo la alimentación un elemento transgresor. El placer de la mesa y el placer sexual están vinculados culturalmente en la novela en cuestión. Por ello, esta investigación busca una nueva mirada a la última novela dejada por el autor, intentando despertar reflexiones sobre la comida como elemento transgresor, que también nos permita comprender el papel de la presencia de la comida en la trama de *Migo*.

Palabras clave: Alimentación. Eros. Cultura. Transgresión. *Migo*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - <i>MIGO</i> : NARRATIVA DE MINEIRIDADE.....	16
1.1 Darcy Ribeiro: memórias de Minas Gerais	27
1.2 A comida em <i>Migo</i> como elemento de mineiridade.....	34
CAPÍTULO II - DARCY RIBEIRO, TRADUTOR DE CULTURAS	38
2.1 Darcy Ribeiro: de etnólogo a romancista.....	47
2.2 Eros: um recorte crítico-teórico.....	50
2.3 Freud e Darcy: um encontro do prazer e desprazer em <i>Migo</i>	53
2.4 Os interditos: morte, comida e sexo.....	58
2.5 O incesto.....	66
CAPÍTULO III - COMIDA, TRANSGRESSÃO E EROTISMO EM <i>MIGO</i>	80
3.1 Gastronomia e literatura: a comida e seu lugar na arte literária.....	83
3.2 <i>Migo</i> : a estrutura narrativa e seus códigos	84
3.3 A constelação de Ageu Rigueira: o diagrama como código.....	88
3.4 Linguagem em <i>Migo</i> : do erótico ao obsceno.....	91
3.5 A comida como código: uma leitura de <i>Migo</i>	97
3.6 Mesa, afetos e cultura: uma leitura de <i>Migo</i>	98
3.7 Do jantar ao sexo: os personagens do romance <i>Migo</i>	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu da curiosidade da arte da linguagem, capaz de produzir no leitor imagens construídas no imaginário por meio de uma narrativa, de modo mais restrito, no romance *Migo*, de Darcy Ribeiro. Assim, o propósito de analisar as estratégias linguísticas e discursivas, juntamente a estética literária do romancista, capaz de revelar imagens de Minas Gerais, foi inicialmente o enfoque da pesquisa. Porém, a opção pelo tema atual nasceu da nossa inquietação sobre a elaboração artística da narrativa *Migo*, de Darcy Ribeiro, na qual a comida aparece como um elemento transgressor, sendo o café e/ou jantar, no romance em questão, o lugar privilegiado para o prazer e para a manifestação de Eros. Isso nos motivou a procurar compreender o vínculo da comida com o erotismo na cultura, na sociedade e na literatura. A escolha pelo romance *Migo* sucedeu pela justaposição dos contrários – ficção e história, e pela composição da obra que apresenta, na ficção, o mundo de leituras e formação de Darcy Ribeiro.

Portanto, esta pesquisa busca um novo olhar sobre a comida dentro da narrativa literária, sendo que aqui nos restringimos ao romance *Migo*, embora outras narrativas como *O crime do padre amaro* (2000), *A cidade e as serras* (1962), *A tragédia na rua das flores* (1990), narrativas de Eça de Queirós, e outras também foram mencionadas. Com uma abordagem metodológica pautada em obras teóricas e literárias da produção de Darcy Ribeiro, a presente pesquisa concentra-se na observação da ocorrência do Eros por meio da comida e/ou do espaço referente à sua configuração. Debruça-se, ainda, sobre um novo olhar para a comida na narrativa literária, vista como um elemento transgressor, um vínculo de afeto que permite a manifestação de Eros e que, em seguida, resulta em uma transgressão.

Entre inúmeras produções de ensaios, artigos e obras, Darcy Ribeiro transita por diversas áreas e campos: estudos da antropologia; civilização; educação; literatura infanto-juvenil; romances, poesias, edições estrangeiras e traduções.

Se observarmos o acervo de Darcy Ribeiro, fica evidente o grande número de publicações que percorre a teoria e a ficção. Assim, podemos citar algumas, como: *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995); *Os brasileiros: teoria do Brasil* (1981), *O processo civilizatório: etapas da evolução sociocultural* (1968), *As Américas e a civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento cultural desigual dos povos americanos* (1970), *O dilema da América Latina. Estruturas de força e poder insurgentes* (1988), *Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno* (1970), *Maíra* (2007), *O mulo* (1981), *Utopia selvagem* (2007), *Migo* (1988), *Eros e tanatos* (1988) e outros.

A relevância do cientista social brasileiro, Darcy Ribeiro, para Montes Claros, Minas Gerais, Brasil, América Latina e para o mundo é evidente, uma vez que suas obras contribuem

para diversas áreas de pesquisas. Entender o processo civilizatório de uma determinada nação é crucial para compreender a sociedade em sua totalidade, a que chamamos de mundo, este espaço que o *Homo sapiens* intitulou seu. Ao estabelecer relação entre Brasil e América Latina em diversos âmbitos, seja cultural, econômico, político, ou social, o Darcy Ribeiro deixa em seus escritos para o mundo informações e uma possível compreensão para essa sociedade repleta de desigualdades, de dominação, poder, mas, ao mesmo tempo, constituída de gozo, seja por Eros ou pela arte de comer.

Vale salientar a escolha do objeto, o romance *Migo* de Darcy Ribeiro, e que esta pesquisa fundamentou-se nos estudos culturais e psicanalíticos, considerando que estudos sobre a comida na sociedade ocorrem em diversas áreas, desde a antropologia à filosofia, tendo um espaço significativo no meio acadêmico e científico. A gastrologia é analisada na sua interdisciplinaridade. Embora o estudo voltado para a comida foi por muito tempo velado, essa temática sempre esteve presente na Literatura. Maria José de Queiroz (1994), em seu livro *A literatura e o gozo impuro da comida*, corrobora que “Pode-se agora falar sem qualquer pejo, de comida, cozinha e de culinária: irmão bastardo dos demais sentidos, o gosto ascendeu os debates acadêmicos e tornou-se filosófico” (QUEIROZ, 1994, p. 19).

Queiroz (1994) ressalva que, na literatura, a comida, cozinha e culinária jamais foram menosprezadas pelos escritores, perpassando de Homero a Gunter Grass e “passando por Petrônio, Rabelais, Cervantes, Fielding, Balzac, Zola, Thomas Mann, George Orwell, Knut Hansum, e tantos outros, os escritores jamais deixaram de trazer a mesa seus personagens e dar culto a Gastérea” (QUEIROZ, 1994, p. 19).

A autora cita ainda o escritor Padre Antônio Vieira, que em um dos seus sermões cita a busca do homem, em todo o mundo, para elevar o pão à boca. Assim, ao mostrar a presença da comida na literatura, Queiroz (1994, p. 21) revela que comer é um “lugar-comum, que pode aparecer como lugar cômico, trágico ou dramático e promover a glória do autor”.

Na obra *Sudário* (2006), da escritora mineira Guiomar de *Grammont*, o jantar configura-se neste local trágico e angustiante para o leitor, e a comida torna-se um elemento indispensável para a construção da narrativa e dos desfechos de cada fato.

Percebe-se que, embora a comida fosse um elemento presente na literatura medieval, ela perpetuou-se na literatura contemporânea. Nélide Piñon, na obra *Tempo das frutas* (1998), utiliza em seus contos a comida como um elemento excepcional para suas narrativas e a associa à sua linguagem erótica, tornando-se um código de linguagem, parte fundamental de uma comunicação nos contos da escritora. Desse modo, é perceptível que a comida transgrediu a

sociedade e tornou-se um código eficaz e forte, passando a ser convívio, refeição, linguagem e comunicação, revelando as estruturas de uma sociedade ou suas contradições.

Destarte, no momento em que a comida vira convívio, Eros encontra neste canal de comunicação, a refeição, um modo de manifestar-se, sendo o ato de comer o lugar privilegiado do encontro do desejo com o prazer, como aponta Queiroz (1994), ao afirmar que “a fome não se esgota na saciedade, e que as tensões que se desencadeiam não saciam satisfatoriamente no ato de comer. Lugar privilegiado do encontro do desejo e do prazer, a comida é mais que um alimento: é linguagem” (QUEIROZ, 1994, p. 19-20).

Darcy Ribeiro, em *Migo*, resgata a história de Minas Gerais e do Brasil. Nessa perspectiva, limitaremos a investigar nessa narrativa o aspecto erótico associado à comida mineira. *Migo* foi o último romance escrito pelo etnólogo romancista, sendo editado em 1988, cujo personagem principal é Ageu Rigueira, uma ““projeção de um eu’ que poderia ter sido uma pessoa que eu não fui. Eu conto antes a história de Montes claros e tento mostrar um intelectual provinciano em Minas Gerais” (RIBEIRO *apud* COELHO, 1997, p. 48).

De fato, a narrativa *Migo* tem como tema principal Minas Gerais, esboçado pelo autor como um jogo de palavras intrigante para o leitor. É um romance com tom confessional no qual o narrador personagem Ageu cria um sentimento mineiro. A comida mineira configura-se na trama trazendo cheiros, gostos e gozos. O romancista provoca no leitor uma viagem pelo percurso histórico de Minas Gerais e da própria nação, mostrando por meio da junção dessas figuras históricas, uma reflexão sobre a política, história e sociedade.

O romance *Migo* tem uma história singular. Vejamos este fragmento: “Acabei de tomar um café quentinho que Nora me trouxe. Vivo aqui em casa com ela, minha Nora postiça, e seu marido Zeca, meu filho adotivo (RIBEIRO, 1988, p. 15).” Aqui o narrador assinala os seus familiares, fazendo uma ressalva, ao mostrar que o filho é adotivo e a nora é postiça: “A ela desde que vi pela primeira vez chamo de Nora. Não é uma nora, nem minha nora. É Nora só” (RIBEIRO, 1988, p. 15).

No decorrer do romance, entre cafés, almoços e jantares, o sentimento de Nora, que a princípio era filial, e o do Ageu, de indiferença, passam ao sentimento de desejo, paixão e amor entre homem e mulher, e Nora passa a ser para o sogro Ageu a “Nora Flor, Minha Nora” (RIBEIRO, 1988, p. 345). Assim, com uma escrita erótica, Darcy Ribeiro, na narrativa de *Migo*, permite que Eros se manifeste na mesa de jantar, no cafezinho servido por Nora a Ageu Rigueira e nos “quitutes” deliciosos que Nora prepara, o que desencadeia um romance entre ambos, resultando na passagem do jantar para o sexo.

A narrativa é a história do Ageu Rigueira que em seu cotidiano mineiro, na cidade de Belo Horizonte, descreve com ênfase a mineiridade, mostrando beleza e decadência. Ageu é um narrador personagem, um escritor que inicia o seu relato queimando todos os seus livros, o que ele chama de suicídio literário, sendo que isto causa originalidade ao enredo, visto que ele queima para que esse novo “escrito” não tenha influências dos outros escritos anteriores. Assim, o narrador personagem adianta para o leitor: “seu nome provável: *Migo*. Não sei bem por quê. Será talvez para expressar minha identidade mais íntima: a-migo, co-migo. Lembra também inimigo. Que mais? Sei lá! *Migo* seja isso me basta. Suspeito também que, migo, *seja* eu. Sou eu” (RIBEIRO, 1988a, p. 13).

E de fato será isso, as intimidades do Ageu que, em seu convívio, recebe em sua casa e permite em sua mesa de jantar a camaradagem que os mineiros herdaram dos portugueses. Tal evento permite a aproximação dos seus amigos, e inclusive da Nora, que iniciam a narrativa se comunicando só na hora do almoço – mesa que na maioria das vezes era composta somente por Ageu e Nora –, espaço de gozo pela comida, cujo Eros encontra um lugar, ainda que discreto para manifestar-se.

Assim, o narrador Ageu dá continuidade à história que se inicia e se encerra com o cafezinho de Nora: “Stela se foi, não sem antes me abraçar, trêmula. Saía por uma porta, pela outra entrava Nora, com a garrafa térmica e a xícara do meu café” (RIBEIRO, 1988a, p. 422).

Nessa passagem final, após a presença breve de Tanatos, e nas passagens iniciais com a presença de Eros, deuses mitológicos que constroem – juntos ou separados – o clímax do romance *Migo* em que entre no erotismo de Nora e na morte de Zeca, a comida é o principal elo de comunicação, linguagem, amarração, sedução e morte: “Zeca morreu. Um ladrão entrou aqui em casa. (...) Só digo a vocês que os vizinhos alarmados pelos tiros, saíram para ver. Souberam pelas luzes, que a tragédia era aqui em casa. Ficaram batendo na porta um tempão, assustados. (RIBEIRO, 1988a, p. 421-422).

Desse modo, o presente trabalho propõe uma leitura dos elementos da comida mineira associada à manifestação de Eros no romance *Migo*, de Darcy Ribeiro, pois acredita-se que a associação da comida com o ato sexual ocorre pelo processo histórico-cultural da sociedade; e que Eros manifesta-se no cafezinho servido por Nora, no almoço e no jantar, fazendo com que o gozo da comida se configure no gozo do sexo. Além dessas hipóteses, acredita-se também que o relacionamento entre Nora e Ageu se constrói a partir da comida.

No capítulo “Mila”, o narrador abre espaço para a voz da personagem feminina, a Mila: “Vamos Mila, é sua hora. Fale, fale logo, conte aí seu incesto. – Falar? Eu? Quem é você cara?

Falar com quem? Não falo nada não. Estou com a cabeça é no Zeca. Ele tem certeza de que é meu irmão, meio irmão. Não creio” (RIBEIRO, 1988a, p. 241).

É interessante notar que a personagem Mila, nesse capítulo, fala do ato sexual com Zeca como um processo natural de desejo e prazer sendo realizado entre homem e mulher, mesmo após ter indagado sobre a possibilidade de Zeca ser seu irmão, ao falar que o velho é “manso demais, refinado demais, para façanhas dessas. Impossível não é. Ele jovem, a cozinheira, uma negra decerto bonita, sozinhos na casa os dois... sabe se lá? Tudo bem. Que seja meu irmão consisto” (RIBEIRO, 1988a, p. 241).

Ela traz na memória uma ida a um carnaval com Zeca: (...) gostei muito, demais, da viagem nossa ao Rio. Sou capaz de voltar. Na cama me fodendo com ele, e como cicerone, me mostrando a cidade, Zeca é sem igual. Safadíssimo.” (RIBEIRO, 1988a, p. 241). Momento este da narrativa em que eles têm relações sexuais: “nunca sonhei que tivesse gente assim, nem parecida. O sábado, passamos na cama, comendo frutas, bebendo frutas que ele escolheu bem (...) fodemos e refodemos adoidados [sic]” (RIBEIRO, 1988a, p. 241).

Na escrita, Ribeiro (1988) faz um jogo de “pode ser ou não ser”, deixa para o leitor a possibilidade de o filho adotivo Zeca ser filho legítimo junto com a Mila, ou ambos não serem. E também a possibilidade de Mila não ser filha legítima, mas Zeca sim, ou o contrário. Mas, apesar das dúvidas, implantadas pelo escritor, o incesto em qualquer caso na narrativa acontece pelo que legalmente conhecemos de parentesco por afinidade; pela questão da adoção que envolve Zeca; e pela relação familiar existente entre os envolvidos. Assim, temos uma trama fascinante.

Numa paisagem de Minas Gerais, decadente, mas bela, surgem reflexões acerca do desejo de comer e do ato de “comer” vinculado ao sexo, podendo nesta narrativa ser feita a leitura do incesto como uma ruptura a ideologias tradicionais, uma vez que o incesto é problematizado com uma visão além da transgressão à interdição. Ou seja, há tentativa do incesto ser visto como um processo natural entre homens e mulheres no romance *Migo*.

Isso porque, para algumas pessoas, assim como é notável na personagem Mila, “a proibição do incesto não é outra coisa além da projeção ou reflexo, no plano social, dos sentimentos ou das tendências que a natureza do homem é totalmente suficiente para explicar” (BATAILLE, 1987, p. 310).

Em Mila e Zeca, o incesto configura-se pelo grau de parentesco, de uma família constituída pelo Ageu, o filho adotivo Zeca e sua esposa Nora, e a filha legítima Mila. Em seu livro *O erotismo*, Georges Bataille (2004) explica que o problema do incesto “coloca-se no contexto da família: é sempre um grau de parentesco, mais precisamente, é uma forma de

parentesco que determina a interdição que se opõe às relações sexuais ou ao casamento de duas pessoas” (BATAILLE, 1987, p. 309).

Desse modo, esta pesquisa faz um recorte teórico crítico sobre assuntos, tais como: a relação do banquete com o erotismo; da cultura da comida associada ao sexo; sendo que utilizaremos teóricos como: Bataille (1987), Queiroz (1994), Freud (1974), *Strauss* (1982), Ribeiro (1988) e outros. Assim, será possível uma nova leitura da construção estético literária e linguística no romance *Migo*, de Darcy Ribeiro.

Haja vista a proposta do presente estudo, tais noções teóricas utilizadas terão relevância tão somente enquanto instrumentalizam algumas das direções que o trabalho aponta. Vale ressaltar que os direcionamentos com os quais teceremos a pesquisa são partidários de determinados entendimentos sobre o prazer humano, seja no ato da alimentação, sexo e/ou poder, a partir de abordagens feitas pelo antropólogo Lévi Strauss e o criador da psicanálise Sigmund Freud, tendo como objeto principal de pesquisa o romance *Migo*.

Nesse contexto, esta dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “*Migo*: narrativa de mineiridade”, mostra os traços de regionalismo e mineiridade presentes na narrativa, sendo subdividido a partir dos seguintes tópicos: “Darcy Ribeiro: memórias de Minas Gerais” e “A comida em *Migo*: um elemento de mineiridade”.

Já o segundo capítulo aborda a trajetória de Darcy Ribeiro, de etnólogo a romancista, teorizando conceitos de Eros e incesto. Intitulado “Darcy Ribeiro, tradutor de culturas”, contém os seguintes subcapítulos: “Darcy Ribeiro: impressões do etnólogo em um romancista”; “Eros: um recorte crítico teórico”; “Freud e Ribeiro: um encontro do prazer e desprazer em *Migo*”; e ainda “Os Interditos: morte, comida e sexo” e “O incesto”.

Por fim, no terceiro e último capítulo, intitulado “Comida, transgressão e erotismo em *Migo*”, intercorreram as relações entre alimentação e literatura, ou seja, o modo como a comida, considerada elemento cultural e de afeto social, comparece na arte literária. Esse capítulo apresenta as seguintes subdivisões: “Comida e literatura: a comida e seu lugar na arte literária”; “*Migo*: a estrutura narrativa e seus códigos”; “A constelação de Ageu Rigueira: o diagrama como código”; “Linguagem em *Migo*: do erótico ao obscuro”; “A comida como código: uma leitura de *Migo*” e “Do jantar ao sexo: os personagens do romance *Migo*”.

CAPÍTULO I

MIGO: NARRATIVA DE MINEIRIDADE

Migo, de Darcy Ribeiro, foi editado em 1988, nove anos antes da sua morte, pela Editora Guanabara no Rio de Janeiro. O romance é um livro cujo número de estudos é diminuto. Haydée Ribeiro Coelho (1997) aponta que Darcy Ribeiro afirmou em entrevista que o romance *Migo* teve poucas vendas em Minas Gerais, apesar de ser uma narrativa de mineiridade:

Um jogo de palavras, que me identifico, porque há necessidade de mostrar minha mineiridade, cheio de meus orgulhos, orgulho do Tiradentes, o orgulho por Felipe dos Santos e o orgulho até pelo aleijadinho. É um livro cheio de mineiridade (RIBEIRO *apud* COELHO, 1997, p. 48).

Sobre o aspecto de mineiridade, apontado pelo criador do romance Darcy Ribeiro e por críticos da narrativa *Migo*, como Coelho e Amelina Chaves em suas obras, inferimos que se justifica pelos traços da cultura mineira presente na narrativa, como o hábito de tomar café: “O café da manhã e o da tarde eu tomo só” (RIBEIRO, 1988a, p. 24); “acabei de tomar um café quentinho que Nora me trouxe” (RIBEIRO, 1988a, p. 15).

Inclusive, o hábito de tomar café em horários específicos, como após o almoço e após as jantares: “depois da janta, trago o termo pra cá, com o cafezinho da noite” (RIBEIRO, 1988a, p. 24); o hábito de colocar à mesa e se deliciar com frutas típicas da região: “À hora certa está posto na mesa com biscoitos novos, o pão de queijo que ela faz, a manteiga, a coalhada, algum doce e a fruta que tenha em casa” (RIBEIRO, 1988, p. 24).

Os jantares em família aos domingos: “Prometi comer o ajantarado lá deles, domingo que vem, mas avisei que sou casmurro, caseiro” (RIBEIRO, 1988a, p. 31); a culinária mineira, inclusive o queijo no arroz e outros; o café posto à mesa em determinado horário; o hábito de doces caseiros e frutas da região à mesa após o almoço: “as sobremesas, três ou quatro, estão sempre postas à mesa, enfeitando e tentando. Doce de leite, de laranja da terra, de cidra, de mamão verde, de casca de limão, de tudo (RIBEIRO, 1988, p. 192)”; a camaradagem na doação de produtos caseiros, produzidos na região de familiares:

Com o cafezinho do arremate vem o queijo da canastra que o pai de Nora manda: Maravilha. Aliás, esse sogro vale pelos queijos, pelas carnes de sol, pelas linguiças de lombo, pelos choriços, que Zeca traz de lá e Nora dependura em cima do fogão, para curtir e corar (RIBEIRO, 1988a, p. 192).

O costume de ter na maioria das mesas mineiras um pote de pimenta com vinagre: “tudo dela vem da cozinha apimentada, mas na mesa sempre há um coité de pimenta fresca no vinagre, malagueta, chuchu, maxixe, até jiló aprendi a apreciar” (RIBEIRO, 1988, p. 192).

Além dos traços mineiros presentes na obra *Migo* que já foram citados anteriormente, temos, também, como fator coerente com as críticas à narrativa (que afirmam ser o romance *Migo* uma narrativa de mineiridade) a utilização de expressões mineiras: “vai me dobrando” (RIBEIRO, 1988, p. 31); “Nora com seu jeito doce, vai me dobrando” (RIBEIRO, 1988, p. 31); “filharada, quintal” (RIBEIRO, 1988a, p. 31); lenga-lenga e feiura” (RIBEIRO, 1988, p. 68); “xingamentos” (RIBEIRO, 1988a, p. 107); “Valhe-me nossa senhora” (RIBEIRO, 1988, p. 192); “s’embora”(sic) (RIBEIRO, 1988a, p. 107); Cumê di capitão: “Bom mesmo é comer capitão” (RIBEIRO, 1988a, p. 192), entre outras.

Ribeiro (1988) aponta também a leitura e o cinema como formas de lazer para o povo mineiro: “mundinho de Minas leitura e cinema” (RIBEIRO, 1988a, p. 60). E o garimpo exercido em Minas desde a colonização de exploração do Brasil até a contemporaneidade: “prefiro seus netos birrentos, cá de minas, enterrados no garimpo, se amulatando” (RIBEIRO, 1988a, p. 118). O ouro descrito como o grande sonho mineiro, como utopia: “Aqui postados crescemos na ilusão de tirar ouro das montanhas, faiscando diamantes escassos em planaltos abismais, cismando tristes” (RIBEIRO, 1988a, p. 110-111).

Como atividades da economia mineira, em *Migo*, Ribeiro (1988) cita o cultivo da terra e criação de animais: “Amofinamos quando o ouro mingou e os diamantes se encantaram. Nos dispersamos [sic] por aí na diáspora mineira, plantando tudo nas várzeas, criando porco de fazer linguiça, tirando leite para queijo e requeijão, comendo quiabo e couve” (RIBEIRO, 1988a, p. 111).

Ele faz um resgate a escritores brasileiros, inclusive mineiros como Carlos Drummond Andrade, citando versos, tais como: “e eis que eu menino, me transformo no mito, mas radioso” (RIBEIRO, 1988a, p.23); verso do poema campo de flores: “Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso”; e ainda “Esse aleamento do que na vida é porosidade e comunicação” (RIBEIRO, 1988a, p. 37) – este verso é inerente ao poema Confidência do itabirano do Drummond. Entre outras citações de poemas de Carlos Drummond, como o verso do poema das sete faces: “para que tanta perna, meu Deus? – pergunta meu coração. Porém meus olhos não perguntam nada” (RIBEIRO, 1988a, p. 127).

Além de ser um método de Darcy Ribeiro para se inserir nesse campo repleto de poetas eternos e cânones, a presença de versos vinda de poetas mineiros contribuíram para o aspecto de mineiridade em *Migo* (1988).

Outro elemento cultural presente na obra é a pinga: “Percebi, pelo hábito, que Nininha bebe sua pinga.” (RIBEIRO, 1988a, p. 94).

A pinga/cachaça vai aparecer em diversas partes da narrativa: “Calado, tomei inteiro o fel de Uriel e uma garrafa de pinga (RIBEIRO, 1988a, p. 49). Embora essa bebida seja um elemento de identidade cultural brasileira, é também um símbolo de identidade mineira:

Aos poucos a cachaça foi ganhando espaço não só geográfico, tendo em vista que o interior e o litoral já produziam, mas também espaço no costume e na tradição dos brasileiros. Em Minas Gerais, a produção foi levada tão a sério que se tornou uma indústria familiar, cuja arte era passada de pai para filho, sempre mantendo a receita de família. A produção da cachaça passou a ser sinônimo de status em Minas Gerais: quem era dono de alambique era considerado da alta sociedade. A admiração e respeito pela indústria da cachaça em Minas podem ser comprovados com o fato de que, em tempos mais contemporâneos, o próprio pagamento dos funcionários de alguns alambiques era feito com garrafas de cachaça, e não por imposição do patrão, e sim a pedido dos próprios empregados, servindo mais uma vez como moeda de troca (Trindade, 2006). Bem cedo, a cachaça foi identificada como símbolo da identidade brasileira. Pouco antes da independência, alinhando com o esforço que o país fazia para se libertar do domínio português, o ato de não beber o vinho produzido na metrópole era uma forma de afirmação da autonomia (TRINDADE *apud* TAVARES, 2014, p. 11).

Subjaz que o estado de Minas Gerais foi “um pioneiro na produção artesanal da cachaça envelhecida e na busca de melhorias para o setor, sua produção passou a ser sinônimo de status em Minas Gerais” (TAVARES, 2014, p. 12).

Nessa vertente, entendemos que a pinga/cachaça teve e tem uma história significativa para o povo mineiro, pois ocupa um espaço significativo na cultura mineira, sendo símbolo de mineiridade e, sem dúvidas, de identidade cultural brasileira. Portanto, a aparição desse elemento no romance *Migo* traz o aspecto de regionalismo e o caráter nacional à narrativa.

Diante do exposto, inferimos que o aspecto de mineiridade atribuído ao romance *Migo* é produto da própria narrativa, que estabelece por meio destes elementos – linguagem, religiosidade, expressões mineiras, comidas típicas e outros – uma atmosfera referente às cidades mineiras.

Ressaltamos que, em 1987, Darcy Ribeiro faz menção a *Migo* como um projeto literário animador enquanto se sente frustrado no que diz respeito ao seu programa educacional como secretário de Desenvolvimento Social em Minas Gerais. Acreditamos que toda a história do autor Darcy Ribeiro em Minas Gerais contribui para a intimidade dele com a mineiridade, a qual ele atribui como um tema inicial para a narrativa. Dessa maneira, Ribeiro (1988) demonstra uma afinidade com seu tema, o que é comum, uma vez que, segundo Edward Forster (2005), em seu livro *Aspectos Do Romance*, “o romancista é ele próprio um ser humano, existe uma afinidade entre ele e seu tema, que está ausente de muitas outras formas de arte” (FORSTER, 2005, p. 70).

Nesse viés, a origem mineira de Darcy Ribeiro e sua memória são fios condutores para a atmosfera mineira no romance. Nesse sentido, vale destacar alguns aspectos sobre o termo “mineiridade”.

Walderez Simões Costa Ramalho (2015), em *A historiografia da mineiridade*, cita Pinheiro para informar que o termo mineiridade é oriundo de uma conferência em Diamantina, no estado de Minas Gerais, que ocorreu no ano de 1937. Nessa conferência o neologismo “mineiridade” foi proferido por Aires da Mata Machado Filho.

Ramalho (2015) acrescenta ainda que o termo foi difundido, consolidado, e ampliado por Gilberto Freyre, contribuindo para a construção da historiografia mineira e, consequentemente, brasileira.

Helena Bomeny (2001), em *Darcy Ribeiro: sociologia de um indisciplinado*, aponta o conceito de mineiridade como aspecto restrito a uma região específica, Minas Gerais.

Nessa vertente, observamos a mineiridade no romance *Migo* de Darcy Ribeiro, o qual apresenta aspectos que estão intrinsecamente ligados a Minas Gerais, tais como: fatos históricos; a vida íntima da família mineira; o espaço geográfico, que faz alusão a diversas partes de Minas Gerais; a religiosidade (embora esse aspecto seja elemento de sátira e/ou crítica do autor, é um traço cultural mineiro manifestado por meio de rezas e procissões); os intelectuais e artistas oriundos de Minas; os símbolos mineiros e mitos, entre outros aspectos.

Vale salientar “a comida” em *Migo*, uma vez que ela é um elemento cultural e traço singular da culinária mineira:

O arroz de Nora, cozido na panela pretíssima de pedra-sabão, é a perfeição. Melhor, ainda, de me encher a boca d’água, é quando ele vem besuntado de óleo de pequi ou, na estação, quando ela cozinha com os pequis amarelo-ouro, pra gente ir roendo (RIBEIRO, 1988a, p. 192).

E conforme a narrativa prossegue, amplia-se também a culinária mineira: as “Altas artes de Nora são suas formas de preparar costelas de leitão, lombinhos verdadeiros, frangos e galinhas gordas, peixes: o surubim, o dourado, e, valha-me Nossa Senhora: o pacu” (RIBEIRO, 1988, p. 192). Além de comidas que encontramos com muita frequência nas mesas do povo mineiro: “Ai meu Deus que me deu água na boca. Para a galinha ao molho pardo, pra vaca atolada, feijão tropeiro” (RIBEIRO, 1988a, p. 192).

Além da presença do gosto da comida mineira, Ribeiro (1988) rememora fatos históricos, indaga e esclarece as polêmicas expostas em *Migo* sobre alguns ícones mineiros,

como Aleijadinho, ao afirmar, em depoimento para a folha de São Paulo, em 13 de janeiro de 1997, sobre o romance *Migo*, que:

Eu gosto muito de dizer que eu fui mineiro, que sou mineiro, mas eu sempre digo que fui mineiro quando fui criança, porque eu saí de Minas com vinte anos, vinte e poucos anos, mas Minas não saiu de mim. Eu carrego uma Minas dentro do peito, e sobretudo, carrego minhas que quase ninguém carrega. Por exemplo, meu capítulo “cal” do *Migo* é um capítulo bonito de mineiridade e há outros capítulos assim, em que eu falo de Felipe dos Santos, do Tiradentes, do Aleijadinho. Nego que Aleijadinho seja aleijadinho que, evidentemente, não era. Foi uma estupidez. Minas gosta de Herói sacrificado, estragado, muxibento, logo pensa que Aleijadinho era assim. Aleijadinho fez obras admiráveis, até dois ou três anos antes de morrer. Como é que ele podia subir nas Igrejas para esculpir aquelas coisas incríveis que esculpiu se fosse aquele aleijado porcaria que descrevem? Evidentemente, que não era. Para mim, isso é Patriotismo mineiro. Eu tenho furor pátrio mineiro no peito. Então, os mineiros precisam de me ler para aprender comigo a ter furor pátrio mineiro (RIBEIRO *apud* COELHO, 1997, p. 58).

Em *Migo*, Darcy Ribeiro relembra os inesquecíveis mártires dos episódios da Revolta de Vila Rica (1720): “O destino caiu, coroou desta vez a cabeça de Joaquim José (...) a cabeça com a cabeleira e a barba, bastas alçadas num poste alto, em Ouro Preto” (RIBEIRO, 1998, p. 376) e da Inconfidência Mineira (1789): “Tiradentes não se acabou nem se acaba. Prossegue em nós latejando.” (RIBEIRO, 1998a, p. 376).

Em uma revisita à historiografia, Darcy Ribeiro alega trazer no romance *Migo* a memória de Filipe, referindo-se a Filipe dos Santos:

Os cavalos mais fortes dos brasis lá estavam: mordendo os freios, escumando, escoiceando na praça empedrada (...) para todo o sempre, mataram Filipe. Mataram tão matado que para todo o sempre será lembrado (RIBEIRO, 1988a, p. 376).

Contudo, é evidente que outro aspecto de mineiridade é estabelecido por esse resgate histórico de símbolos e ícones de liberdade na narrativa *Migo*. Inclusive ao estabelecer uma reflexão sobre o artista mineiro do período Barroco, Aleijadinho, o qual já havia mencionado a vontade de escrever sobre ele:

Minas é, sobretudo, meu chão que me acende de furor pátrio-mineiro, lembrando Filipe e Tiradentes. Um dilacerado por quatro bestas; o outro enforcado e esquartejado. Morro de inveja deles. Quisera ser mártir. O que me exalta mesmo é o Aleijadinho, autor das coisas mais bonitas que Minas viu. Inclusive a cabeça de Isaías, o da boca queimada pela palavra de Deus. Nunca provei nem brasas dessa verdade. Queria mesmo era escrever um livro mostrando que Aleijadinho nunca foi aleijado coisíssima nenhuma. Era um homão bonito e namorador. Coisa todas, como você vê, de recordar, rever e curtir, não de escrever sobre (RIBEIRO, *apud* COELHO, 1997, p. 48).

Importa assinalar que, embora Darcy Ribeiro dialogue com fatos, reais e históricos, no romance *Migo* e demais romances, como *Maíra*, *O mulo* e *Utopia selvagem*, o escritor demonstra conservar a literalidade do texto a partir do uso de recursos linguísticos, como a polifonia, a ambiguidade, a metalinguagem e, acima de tudo, a criatividade que resulta em um processo criador eficaz.

Rosenfeld (2011) corrobora que o autor consegue projetar este mundo imaginário à base de orações, isto é, “mercê da precisão da palavra, do ritmo e do estilo, dos aspectos esquemáticos especialmente preparados, sobretudo no que se refere ao comportamento e à vida íntima das personagens” (ROSENFELD, 2011, p. 43).

Destarte, entendemos que durante a narrativa de *Migo*, o momento em que o narrador dá voz aos personagens é mais uma estratégia linguística do romancista: “Vamos ler outra vez essa nora. É hora. Está mudada essa mulher. Fale Nora, sei que você quer falar. Já nem se contém, fale!” (RIBEIRO, 1988a, p. 372); “Vamos Mila, é sua hora. Fale, fale logo. Fale agora. Conte aí seu incesto” (RIBEIRO, 1988a, p. 241); neste momento Mila se debruça com detalhes sobre a relação sexual que teve com Zeca e outros homens durante o carnaval; naquele episódio nora fala da inquietação e medo do Zeca, pela infidelidade matrimonial.

Notemos que Darcy Ribeiro, ao dar voz às personagens Mila, Nora e outras, durante a narrativa, utiliza desse artifício citado por Rosenfeld, ao projetar este mundo imaginário, na qual o incesto e infidelidade ocorrem e as personagens se manifestam em suas inquietações ou ternas lembranças, expondo suas intimidades e colocando seus comportamentos em aproximações ou distanciamentos do leitor, fazendo-o refletir sobre ou levantar julgamentos.

Contudo, a literalidade no romance *Migo* é evidente. Ribeiro (1988) acrescenta que seus personagens são tal como são “porque largado à solta, sem censura, eles me saíram assim. É invenção minha distorcida. Não se comova demais com eles. Suas dores são fingidas – ais, seus amores, imitação” (RIBEIRO, 1988a, p. 212) o que é condizente com o pensamento de Candido em *A personagem de ficção*, quando diz que o romancista cria um mundo próprio e “neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria” (CANDIDO, 2011, p. 67).

O personagem Ageu representa o típico mineiro em aspectos tais como: a valorização do comer bem, o gosto pela culinária mineira; os questionamentos quanto às lacunas na historiografia mineira; a ligação afetiva com memórias nos mangueirais; a demonstração de nostalgia, de saudade pelos idos, pela infância; a demonstração da busca pela valorização de Minas Gerais.

No entanto, o personagem se distancia de alguns aspectos voltados para o que pode ser estabelecido como um típico mineiro no que diz respeito à religiosidade e rezas, que segundo ele são excessivas. Aqui, Ribeiro (1988) estabelece um jogo de crítica com um tom sarcástico. Outro ponto é a linguagem, o personagem utiliza uma linguagem obscena em diversos trechos, entrando em divergência quanto à característica atribuída aos mineiros, que é o ‘recato’, uma precaução para evitar danos, transtorno, cautela, resguardo, prudência no agir e no falar.

O mineiro é conhecido por uma certa timidez, característica do que é decente, do que tem pureza; honestidade, pudor e modéstia no agir e no falar, porém a linguagem utilizada pelo personagem Ageu na narrativa, e também de personagens secundários, foge a essa ideologia.

Acreditamos que essa rasura quanto à linguagem é uma estratégia de Ribeiro (1988), para que assuntos polêmicos voltados para a sexualidade no romance alcance um olhar mais próximo do natural possível.

Acordamos que Ribeiro (1988) almeja também romper com alguns mitos quanto ao mineiro, pois fala como: “Assim, é que tenho que nos retratar: mineiros severos na sua gandaia discreta. Não sou eu quem descrevo (sic), eu sou a tela” (RIBEIRO, 1988a, p. 216), mostra que os personagens mineiros na narrativa, por mais discretos que sejam, uma vez que até as palavras mais ousadas são em confissões, fazem e vivem vários gozos inerente ao homem. Isso diverge do pensamento que mineiro é ‘quieto’, e da ideia de que não compactuam com comemorações, com festejos e gandaia. Destaca o fato disso não interferir na atmosfera de mineiridade, que pela comida é muito bem construída, uma vez que a culinária mineira e pratos, que podemos chamar de típicos da comida mineira, estão presentes no decorrer de toda a narrativa, pratos como o tutu de feijão, o feijão-tropeiro ou o simples feijão-mineiro: “O feijão simples de todo dia que ela cozinha sempre com um pedaço de carne. O amassado para tutu. O esmagado com salsa para o caldo. O solto para comer com torresmo, cebolinhas e cheiros” (RIBEIRO, 1988a, p. 192).

Ribeiro (1988), por meio de seus personagens, mostra algumas ideologias presentes na criação dos mineiros, sobretudo sobre o aspecto ligado à sexualidade:

Cresci pedindo a Deus que me livrasse de todo o mal, amém. Todo o mal, mamãe dizia que, era a sem-vergonhice (sic). E não acrescentava nada, eu adivinhava, vagamente. É preciso não rebolar. É preciso ter recato. Sobretudo é preciso não fazer indecências. Quais? Não pode isso. Aquilo não pode. Cuidado, você é uma menina, respeito. A certa altura descobri, meio apavorada, que carregava comigo entre as pernas, a coisa suja, a fonte de todas as indecências. Desde então comecei tocar na coisa pelo prazer que me dava (RIBEIRO, 1988a, p. 74).

Seus personagens mostram os estereótipos do que seria a mulher ideal para casar, as exigências sociais quanto ao sexo após o matrimônio. No capítulo Pusela (sic), o assunto é a virgindade da mulher, e o personagem Ageu relata ter perdido um amor por estar enraizado à ideologia da mulher ideal para casar, a virgem: “Só muito depois, reconstituindo, compreendi o quanto amava, quanto amo Stela. Na minha ignorância, exigi dela, inocente, o único que ela não podia me dar: um cabaço” (RIBEIRO, 1988a, p. 49). Embora, o assunto seja abordado na narrativa como um cuidado familiar às moças da família mineira, Roberto DaMatta, em seu livro *O que faz o Brasil, Brasil?* explica que esse estereótipo de ideal da mulher para casar se amplia a todo o povo brasileiro:

A mulher que põe à disposição do grupo (da família) seus serviços domésticos, seus favores sexuais e sua capacidade reprodutiva torna-se a fonte de virtude que, na sociedade brasileira, se define de modo pastoral e santificado. É a virgem, a esposa e a mãe que reside nas casas e que jamais é comida ou poderá virar comida: presa fácil de homens que se definem como sexualmente vorazes. Ou melhor, tais mulheres podem ser comidas, mas primeiro são transformadas em noivas e esposas (DAMATTA, 1986, p. 49).

Contudo, é necessário entendermos que ao colocar nos personagens de *Migo* as proibições em um plano, o “Não pode isso” (RIBEIRO, 1988a, p. 74), e em sequência a ação do personagem seguida da transgressão: “Desde então comecei tocar na coisa pelo prazer que me dava” (RIBEIRO, 1988a, p. 74), Ribeiro (1988) estabelece a relação entre selvagem e civilizado. Ao situar a sexualidade no plano comum à natureza do homem e da mulher assim de modo sutil, o autor permite-nos inferir que há a presença de uma crítica às normas estabelecidas, às imposições e interditos, assim como faz a religiosidade excessiva do povo mineiro. Embora esse quesito seja importante para a família mineira, sendo mais uma característica do povo mineiro, conhecidos por sua cultura de rezas, novenas e festividades aos santos, como a folia de Reis e festas de agosto.

Migo é um romance de mineiridade, mas durante a narrativa Darcy Ribeiro revisita o amor e as inquietações que ele expressou em suas obras *Brasil como problema* e *O povo brasileiro* (1995), dando ao romance *Migo* um caráter nacional. Vejamos um trecho do capítulo intitulado “Ego” da narrativa *Migo*:

Por que o Brasil não deu certo? Ainda não deu! Vai dar? Como? Por que caminho? Precisa dar. Desenganado, cansado de tanta arguição na caça das verdades, mergulhei na fantasia para ter ao menos minha imagem emotiva do mundo, e uma vívida convivência inventada, no lugar da vivida que me faltava. Para tanto, a que gênero me dar? Autobiografias escrevem gentes que se acham exemplares. Não é meu caso. Biografias são esforços gentis de escritores predispostos a vestir peles alheias para curti-las. Também isso não me atrai. O quem me cabia mesmo era romancear, logo vi. O romance como forma livre de repensar a existência, com suas paixões insondáveis: amor, a santidade, a sexualidade, a libertinagem, o assassinio, o suicídio,

o incesto, o fascínio, o horror, o desprezo, a abnegação, a angústia, e todos os outros agulhões do corpo e da alma (RIBEIRO, 1988a, p. 282).

Além do questionamento do Brasil não ter dado certo, o narrador sugere o romance como um caminho, como uma solução; a literatura como uma forma livre, de reflexão, de repensar a existência humana, apresentando ao leitor uma teoria do romance. Assim, além da obra problematizar o passado, presente e futuro de Minas Gerais, a narrativa estende-se para uma questão nacional e amplia ao problematizar a existência, dando ao romance *Migo* caráter universal.

Haydée Ribeiro Coelho (1997) aponta que os espaços geográficos representados nos romances do Darcy Ribeiro são reais, sendo eles: o norte de Minas Gerais e o Goiás. Isso reforça o regionalismo. Mas é relevante destacar que, ao colocar em suas narrativas o homem diante da morte, em busca de verdade, atribui a seus romances um caráter universal.

Em seu livro intitulado *Darcy Ribeiro*, Coelho (1997) registra que o projeto literário de Darcy Ribeiro almejava ter produções de cunho pessoal, nacional e universal:

Considerando a diversidade de saberes que sua produção abarca, a memória parece costurar fios que unem e reúne toda essa variedade. Através do literário e do diálogo que esse institui com outros discursos, Darcy Ribeiro procura escrever um projeto literário e ao, mesmo tempo pessoal, nacional e universal. A escrita do projeto literário inclui espaços variados, percorridos pela memória: Minas (*Migo* e *O mulo*); os sertões de Minas Gerais (*O Mulo*), fronteira e interior do Brasil (*Utopia Selvagem* e *Maíra*) e do exterior para o centro do Brasil (Maíra) (COELHO, 1997, p. 18- 19).

A propósito disso, os romances escritos por Darcy Ribeiro possuem personagens singulares. Em *Maíra* (2007), temos o índio como protagonista; o sertanejo em *O Mulo* (1981); em *Utopia Selvagem* (2007), o negro; e em *Migo*, o escritor, leitor e intelectual. De algum modo isso¹ nos remete ao livro *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Vejamos o que Darcy Ribeiro alega em entrevista de 16 de abril de 1995, no programa *Roda da Vida*, sobre este livro que, segundo ele, tem 30 anos e quarenta dias, e foi escrito ao ter fugido do hospital para viver e escrevê-lo. Conforme afirma Darcy Ribeiro, é a história dos 500 anos do Brasil, sendo que não tínhamos um livro global de teoria do Brasil e esta foi a tentativa dele:

Gilberto Freire fez um livro admirável, *Casa grande e senzala*, mas é o mundo do engenho, mas é o mundo do açúcar, mas este mundo mais importante que aquele, que é o mundo da bandeira, o mundo de São Paulo, de Minas Gerais, que é mundo do sul, que são nossos brasis não estavam escritos não estavam interpretados, e eu tento essa interpretação (RIBEIRO, 1995, Roda da Vida).

Considerando que Coelho (1997) aponta que o projeto literário de Darcy Ribeiro incluía um aspecto pessoal, nacional e universal, podemos inferir que seus romances são um processo

contínuo dessa tentativa, e é válido pensar na fusão de conhecimentos que Darcy Ribeiro expressa em sua obra antropológica *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* e a inquietação do escritor em interpretar e relatar os Brasis.

É notória essa fusão de diferentes povos e culturas em que resulta o Brasil (a Indígena, a Africana e a europeia); reflete-se também em seu projeto literário, uma vez que, por meio dos romances, ele mostra esse trajeto e os diversos Brasis em espaços distintos, com uma gama de cultura que só poderia ser demonstrado em uma nação que é “um gênero humano novo, fundido de herança genética e cultural índia, negra, europeia no gênero humano novo, que é o nosso Brasil” (RIBEIRO, 1995, Roda da Vida).

Mesmo fazendo ficção, em Maíra ou em Migo, por exemplo, o escritor interpela, pergunta incessantemente pela nossa gente, sua identidade e sua diferença. E ninguém como ele consegue transformar, sob os auspícios da linguagem, a esperança em realidade – descobrindo Brasis, inventando mundos (EDUARDO PORTELLA, 1995, *Jornal do Brasil*, em 22 de abril).

O grande ponto de ligação que há entre o livro teórico *O Povo Brasileiro* e o romance *Migo*¹ é o relato da formação de uma nova nação, de um gênero novo, fundido por meio da herança genética e cultura, com a seguinte distância: em *O Povo Brasileiro* evidenciamos uma tese inovadora, da formação do povo brasileiro a partir da cultura e história, do índio, do negro além do português, escrito de modo científico, como um verdadeiro antropólogo e historiador; enquanto em *Migo*, o passeio pela formação cultural e a identidade do povo brasileiro se dão por meio de uma escrita artística, literária:

Contam-se as gerações são na linha que vai de um ao outro, daqueles avós da gente que tiveram bens, escravos e terras (...). Nossa gente estava há décadas aqui nestas Minas, abonada de terras sem conta, quando chegaram com seus índios os invasores paulistas (...) brigando e fornicando aqueles meus avós puseram seus filhos bastardos em ventres, de índias, e de negras gestando este povo mineiro, cor de rapadura escura, desde sempre regido pela vontade da mão morta de tabelião Guedes (...), mas as Chicas foram tantas que são incontáveis. A carne mais nobre de Minas é feita da carne delas. Esta é minha história de minha gente que se gastou garimpando e vaquejando nessas morarias, atravessando rios que correm pelas goelas da montanha buscando saídas (RIBEIRO, 1988a, p. 57-59).

Diante das explicações, entendemos que, além da culinária mineira presente no romance *Migo*, das expressões mineiras (linguajar), dos poetas e escritores mineiros, da religiosidade, dos fatos históricos de Minas Gerais que também são partes significativas da cultura mineira, todos esses aspectos estabeleceram a construção de um cenário das cidades de

¹ O romance *Migo* apresenta o personagem intelectual, que representa e unem as três etnias através dos seus três romances anteriores, assim Darcy Ribeiro conta também em textos literários, a formação do Brasil.

Minas Gerais. E a memória é o artifício responsável por atribuir a *Migo* a característica de mineiridade.

Contudo, Ribeiro (1988) não abordou em *Migo* o esporte, o folclore, as danças típicas culturais de Minas Gerais, as típicas folias. Percebemos, também, a ausência da musicalidade, da pintura, uma vez que Minas Gerais é, sem dúvida, a terra de diferentes e grandiosos artistas. Essas ausências podem ser alvos de crítica, uma vez que o romance é apontado como uma narrativa de mineiridade. Porém, *Migo* estabelece, somente com os elementos mencionados anteriormente, um clima, uma lembrança e algumas memórias de Minas Gerais.

1.1 Darcy Ribeiro: memórias de Minas Gerais

Em 26 de outubro de 1922, às sete horas, nasceu Darcy Ribeiro em Montes Claros, Minas Gerais. Coelho (1997, p. 79), na cronologia feita sobre Darcy Ribeiro, aponta que seu nascimento foi “na fazenda do cedro, a uma légua de Montes Claros”. Filho de Jhosephina Augusta da Silveira Rigueira e de Reginaldo Ribeiro dos Santos, o qual morre no ano de 1925, aos 34 anos. Apontamos este aspecto pelo fato de o escritor e o personagem criado por ele em *Migo* serem ambos órfãos. Forster (2005) aponta que existe uma afinidade entre o romancista e seu tema, alertando também para a distinção entre o historiador e o romancista “o historiador registra, enquanto o autor de romances deve criar” (FORSTER, 2005, p. 72).

Assim, entendemos que na narrativa *Migo*, ao fazer do personagem Ageu órfão de mãe, descrito no capítulo Mãe: “vim eu, desastrado, matando minha mãe para nascer. Morreu no quarto de seus amores. Morreu de dores, comigo atravessado na barriga. Gastei as energias dela por uma noite e um dia. Afinal, nasci quando mamãe morria” (RIBEIRO, 1998, p. 62), demonstra uma familiaridade do escritor com o personagem ao abordar a questão de orfandade.

Propomos aqui uma aproximação entre ambos, proposta essa já feita por outros pesquisadores, como Chaves (1999) e Fialho (2013). Ambos entendem que a memória contribui para a criação do autor, mas que a pessoa real do Darcy Ribeiro, que é um ser humano, é distinta do personagem criado. O Ageu, que é o ser fictício, assim como Candido reforça em *A personagem de ficção*:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soma como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende dessa possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer,

portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é concretização deste (CANDIDO, 2011, p. 55).

Segundo Chaves (1999), a obra *Migo* é diferente de todas as produções literárias do Darcy Ribeiro, feitas anteriormente. Isso porque ela traz, por meio do diálogo com o leitor, as sensações capazes de esquecer-se do mundo, e nela ocorre a junção do pai criador com o Pai-filho, chegando a corroborar que ambos tornam-se um só, destacando a genialidade do Darcy e do produto criado, a narrativa *Migo*.

Concluimos que essas aproximações do Ageu com o Darcy Ribeiro e as inúmeras passagens na narrativa que descrevem o fato de Darcy Ribeiro e Ageu serem um só, ou levantando indagações: “Não se confunda, leitor, esse Gê, ou Ageu Rigueira, não tem nada a ver comigo. Assino este livro é como autor. Ele terá mais, talvez é com você” (RIBEIRO, 1998, p. 98), fazem parte de um jogo de palavras, utilizado como recurso por parte do criador: “Eu apenas vou criando ao descrevê-lo. Faço isso com as manhas do ofício para que você ache que é tudo verdade” (RIBEIRO, 1998, p. 98) – o que provoca no leitor uma identificação, transferência, uma projeção que, segundo Candido (2011), ocorre somente nos romances bem realizados: “a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção e transferência” (CANDIDO, 2011, p. 54).

Está claro que *Migo* é uma invenção de amigo ou apenas uma desculpa para falar de si mesmo, “coisa de pai coruja”, destes que endeusam os filhos e deseja que eles concretizem tudo o que não foi feito ou realizado a tempo. Mas a grande verdade é a alma lavada e enxugada no varal dos sonhos, junto a uma infinidade de roupas brancas estendidas como bandeira de paz no quintal de uma antiga mestra chamada Fininha (CHAVES, 1999, p. 67-68).

De fato, *Migo* é um romance singular de Darcy Ribeiro, que consegue sem prejuízo à arte literária fazer em uma só obra com a união do Darcy Ribeiro historiador, aquele que registra, com o Darcy Ribeiro criador.

Chaves (1999) aponta em *Migo* essas aproximações com o pai criador, tais como: a busca e o gozo por novos horizontes, a abertura para conhecer pessoas diferentes, o gozo por viverem novas aventuras, mas carregando suas raízes de mineiro e sertanejo. Em *Migo*, o Darcy Ribeiro mostra o sertão de Minas também em decadência, de acordo com Chaves, em sua experiência com *Migo*; no ato de ler, ela escuta *Migo* dizendo que “neste brasilzão [sic] de Deus há lugares em que o povo desconhece o progresso” (CHAVES, 1999, p. 71). E acrescenta que: “E este é o motivo principal porque vou levar você a casas onde se come numa marmitta fria, o arroz, o feijão e o macarrão branco, anêmico, sem gosto” (CHAVES, 1999, p. 71).

Nesse “sussurro” do livro no início de sua experiência como leitora de *Migo*, ela relata que ele atribui a culpa da decadência de Minas aos políticos que só se lembram do seu povo em época de eleição, prejudicando a educação e vários outros direitos sociais do povo.

Salientamos que as aproximações de Darcy Ribeiro com o personagem ocorrem em diversas instâncias na narrativa, entre elas: o fato de ambos serem professores e escritores; as memórias, os contatos com os intelectuais; o interesse pela nação e política e, por fim, o sentimento de saudade expresso por Darcy Ribeiro durante o exílio, que também aparece na narrativa *Migo*, no personagem Ageu Rigueira.

Coelho (1997) faz uma ressalva ao dizer que, no romance *Migo*, ao utilizar a inicial AR, o personagem se mostra diferente do Darcy Ribeiro, porém “esse artifício enfatiza o fato de Ageu não ser Darcy. No entanto, a referência espacial ao sítio do escritor em Maricá rompe com a ilusão ficcional, instaurando, dessa forma, a ambiguidade” (COELHO, 1997, p. 19).

Seguindo a cronologia de Coelho (1997) sobre Darcy Ribeiro, em 1928, o futuro antropólogo, romancista, aprende a ler, vendo histórias de *Reco-reco*, *Bolão e Azeitona* na revista *Tico-Tico*.

Em 1936 ele apaixonou pelo ato de ler, lendo tudo o que lhe é acessível. Entre as diversas leituras, o romance ganha espaço privilegiado, embora tivesse contato com várias obras na biblioteca do seu tio médico, assim, sua leitura transitava de obras na área da medicina (anatomia, patologia), a história, filosofia, glossários, espíritas e outras.

Em depoimento, Darcy Ribeiro diz que, quando criança, “é que me alimentava de literatura e ler passou a ser para mim uma atividade constante que conservei pela vida inteira, mudando a qualidade do que eu lia” (RIBEIRO *apud* COELHO, 2011, p. 38). Essa dedicação e paixão pela leitura também está presente em seu personagem Ageu:

Esse meu culto dos livros é velha adoração. Vivi mais horas de minha vida lendo, escrevendo, do que vivendo. Gastei mais com um livro do que com qualquer outra coisa. Assim foi que enchi estas estantes. São livros do meu suor. E aqui não tenho nem metade dos livros que comprei. Leitura é a carne do meu espírito. De livros, principalmente, é que sou feito. Desde que comecei a ler, rapazinho, sempre tive dois, três, livros novos na mão que eu ia lendo como leio até hoje, descansando de um na leitura de outro. Passei nem sei como, de leitor a escritor, tão fácil foi (RIBEIRO, 1988a, p. 152).

Além das leituras, Darcy Ribeiro teve uma formação significativa. Em 1938 termina os estudos secundários. Nesse período, foi leitor de Miguel Zevaco, Alexandre Dumas, Poson, Terrail. Em *Confissões* (1997), revela ter lido e se encantado com Graciliano Ramos. Leu José

Lins do Rego, Jorge Amado, Carlos Drummond Andrade, Augusto dos Anjos, Victor Hugo e outros.

Em 1939, se muda para Belo Horizonte com o intuito de dedicar-se aos estudos de medicina, realizando, assim, o grande sonho da sua mãe, ou seja, desenvolver um papel social e obter o prestígio do seu tio. Em seguida, abandona de vez o curso de medicina e se entrega às suas paixões, ausentando-se das disciplinas que eram de sua obrigação para escutar aulas de sua devoção, como filosofia, literatura, história e direito.

Aos vinte anos revela à sua mãe e ao tio que não quer estudar medicina: “Medicina é a ciência da doença, e doente fede, é nojento. Eu queria estudar Antropologia, que é o estudo do homem sadio, são.” (RIBEIRO *apud* COELHO, 1997, p. 40). Assim, Darcy Ribeiro é deserdado, não se torna fazendeiro, nem médico: “abandonei a Faculdade de Medicina e fui para São Paulo estudar sociologia” (RIBEIRO, 1997, p. 40). O personagem Ageu passa na narrativa por um fato semelhante, no qual se atribui à personagem Nininha, irmã do protagonista, as insatisfações pelas dedicações do personagem às letras:

Tamanha devoção às letras significou para mim [sic.] abrir mão de umas tantas coisas. Não fui o médico que prometi á Nininha. Nem fui o fazendeiro em que ela quis me transformar, quando aos seus olhos fracassei. Fui um professor relapso, um funcionário vadio, para me dedicar devotadíssimo a esse ofício e vício. Creio que isso começou com a paixão pelos enredos rocambolescos de Pison du Terrail, Michel Zevaco, Xavier de Montépin, Alexandre Dumas -os dois- a que me entreguei menino. O que eriçou mesmo, me lembro bem, os nervos do meu espírito, o que me politizou foi a leitura de *Os Miseráveis*, que reli incansável. Vivi anos encarnado em Gavroche. Antes era Dantagnan. Depois já aqui em Belô, passei a ser Jean Cristophe (RIBEIRO, 1988a p. 152).

Historicamente, em 1941, grupos comunistas assediavam ideias nacionais, sendo que o jovem Darcy adere ao comunismo e, em 1945, passa a fazer parte de um grupo de intelectuais paulistas, entre eles: Jorge Amado, Oswald de Andrade, Caio Padro Júnior e outros. Na faculdade de Sociologia, tem contato com mais intelectuais, como Sérgio Buarque de Hollanda, *Helbert Baldus* e outros mais. Gradua-se em Sociologia com especialização em Etnologia. Coelho (1997) aponta que:

Com *Migo* Darcy Ribeiro fecha um ciclo que, paradoxalmente, se abre para o conhecimento da formação literária e acadêmica do escritor em Minas Gerais. Além disso, há procedimentos narrativos do que o escritor se utiliza e que já estão presentes em textos anteriores como a fragmentação narrativa, a justaposição de planos narrativos, e a quebra da onisciência narrativa pela concessão de voz feita aos outros personagens do romance (COELHO, 1997, p. 22).

Sobre *Migo*, Coelho (1997) afirma que Darcy Ribeiro apresenta nesse romance, na ficção, o mundo de suas leituras e de sua formação. A narrativa trata da vida do escritor mineiro Ageu de Sá Rigueira, alter ego de Darcy Ribeiro, segundo a autora. Em 1947, ele começa a trabalhar como naturalista na seção de proteção aos índios, assim realiza pesquisa de campo visitando todos os grupos indígenas da região do Sul do Mato Grosso, como Kadiwéu, Ofaié, Terena.

Destacamos a relevância de explorar a cronologia de vida de Darcy Ribeiro, uma vez que suas obras refletem esta trajetória. O gozo e a busca de Darcy Ribeiro por estudar os vivos que resultarão, na teoria brasileira, em obras sobre as patologias da nação, sobre a vida e a cultura do nosso povo indígena, resultarão na teoria da fusão de povos.

Importa assinalar a contribuição da vida pessoal de Darcy Ribeiro para uma melhor compreensão das suas narrativas. O etnólogo escritor apresenta traços de suas experiências e de seu conhecimento teórico no processo criador, transformando em arte o que ele já havia nos ensinado em linguagem científica, como bem nos aponta Coelho: “Ora, esse mundo de viagem de que Darcy Ribeiro participa desde o início de sua carreira como etnólogo, continuará habitando sua ficção, seus ensaios, marcando sua trajetória intelectual e política, com reconhecimento nacional e internacional” (COELHO, 1997, p. 16).

Coelho (1997) cita o crítico Fábio Lucas, que ressalta ser a obra *Migo* uma fantasia convencional em que Darcy Ribeiro combina o lado nostálgico com o depoimento acerca de escritores e políticos que compõem o clima da época que o influenciou.

Dessa maneira, entendemos as vivências do Darcy Ribeiro e suas memórias como impulsos e elementos mediadores do seu processo criador.

No romance as memórias do personagem Ageu aproximam-se das de Darcy Ribeiro. Isso pode ser explicado pelo fato de que “o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extraí os elementos da invenção, e isso confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem às pessoas vivas, mas nascem delas” (MAURIAC *apud* CANDIDO, 2005, p. 67).

Por meio das memórias de Darcy Ribeiro sobre Minas Gerais, ocorre a construção das imagens de Minas no romance *Migo*. Assim, é possível fazer uma leitura das imagens de Minas Gerais na narrativa *Migo* por meio do personagem Ageu Rigueira, visto que “junto com o escritor os personagens vão encenando a reconstituição da memória que se faz de maneira presentificada” (COELHO, 1997, p. 20).

Nesse contexto, é interessante observar o que subjaz a Ageu Rigueira; além de professor, também é escritor, inclusive um ficcionista que edita um romance de mineiridade, ressaltando

um elo entre o escritor e o narrador, um alter ego de Darcy Ribeiro. Pontuamos também os romances citados por esse personagem, e o fato de o escritor criar, entre seus personagens, um Darcy.

A publicação de *Migo* resgata o espaço regional, conforme mencionado anteriormente. Assim, por meio dos personagens da obra, o escritor Darcy Ribeiro provoca no leitor mineiro uma inesquecível experiência: “*Migo* (...). Quem o conhece jamais o esquece, porque dele frui imagens novas, onde autor e personagem se integram num só delírio de ser” (CHAVES, 1999, p. 63).

No que tange aos sentidos e sensações provocados pela obra literária, Ângela Harumi Tamaru assinala que “todos os sentidos, tais como cheirar, ver, tocar, degustar, ouvir, estão presentes na literatura através das palavras/símbolos que os representam” (TAMARU, 2006, p. 35).

Retomando os embates sobre a memória, Coelho (1997) mostra que Darcy, por meio do personagem Ageu, traz memórias, história, reflexões, inquietações e imagens de Minas:

Pelo fio de memória de Ageu, surgem o passado e o presente de um povo. Situa-se em Minas, o livro resgata o olhar de Darcy Ribeiro sobre as Histórias de Minas e do Brasil. O olhar de Ageu projeta Minas para além de suas montanhas. Na medida em que nos vemos, podemos ver o outro, os outros. Nosso caminho de pedras, de empedramento, de exploração, das perdições e das delações pertence a Minas e ao Brasil. Entre as ficções e a realidade, Ageu/ Darcy tem consciência do papel da escrita como forma de perpetuar a vida (COELHO, 1997, p. 21).

Nessa vertente, por meio das críticas e trechos da narrativa, percebemos que o romance *Migo* descreve diversas imagens de Minas Gerais. Consideremos, aqui, a imagem como *mimese* oriunda da definição de Aristóteles. Assim, mostramos Minas e suas saudades, lembranças de infância revelando a beleza de Minas Gerais; por meio do resgate histórico feito pelo ator na narrativa de modo artístico, a imagem de Minas de lutas e sonhos; por fim, a imagem de Minas artística, repleta de intelectuais. Sobre as memórias de Minas Gerais, Chaves (1999) afirma que “Mangueiral é contado em prosa e versos de puro amor, descrito minuciosamente: rios, plantas, pessoas, até as pedrinhas das ruas antigas ficaram fincadas bem fundo em sua alma” (CHAVES, 1999, p. 65).

Trago Minas no peito. Minas me dói, demais, de ser como é. Dói tanto que morro de raiva. O diabo é que, quanto mais odeio, mais me comovo. Deve ser isso que me faz solene quando penso em Minas. Mais ainda quando escrevo. Como não falar pausando, como voz sentida, os nomes dos homens: Filipe dos Santos, despedaçados; Joaquim José, esquartejado. Antônio Francisco, aleijado, chagado. Esses no corpo, muitíssimos mais na alma. Esse chão poeta de pedra de ferro. Esse povo de tristes almas alvoroçadas (RIBEIRO, 1988, p. 195).

Reportando-se a *Migo*, observamos a imagem de um espaço barroco, do homem contraditório da região, um aspecto melancólico em consequência a modernidade. É visível na narrativa este processo de modernização em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais.

O tempo a seu tempo dirá se Minas se acaba sem glória, ou se – queira Deus – se alça, outra vez alternativa. Minas que um dia se alçou pelos outros, pelos diamantes e pela liberdade, se alçará por si mesma? Tomara! Nada indica que isto suceda. Só se vê-lós, Ô meu Deus – a vocês e a mim também, tão pachorrentos nós todos, me resolveram as tripas. Por que esse povo meu, tão capaz de grandezas de antanho, agora é tão chinfrim? (RIBEIRO, 1988a, p. 111).

Ribeiro escreve por intermédio de *Migo* a História do povo mineiro e do povo brasileiro. Por meio de memórias, Darcy Ribeiro faz com que os leitores reflitam sobre os processos culturais, sociais, conflitos e anseios.

Darcy Ribeiro por meio do personagem Ageu Rigueira desenvolve uma crítica ao atraso de Minas Gerais, que segundo ele é consequência do pensamento arcaico e retrógrado da intelectualidade brasileira, ao estabelecerem distinção entre escritores de acordo com a região na qual estão inseridos:

Ela provou para todos, naquela sala, que literatura é coisa séria demais; literato, não. Sobretudo literato mineiro. Tão bestas que nem sabem disso. Confessam que escrevem como quem respira. Insistem. Terá razão? Ela é uma cientista, nos estuda observando atentamente, assim como outros fazem, experimentando com bichos. A cobaia dela sou eu. Vai estudar a puta que pariu. Diante dessa gaja Stela é pinto (RIBEIRO, 1988a, p. 111).

A imagem do personagem Ageu configura a representação do intelectual mineiro que, muitas vezes genial, não recebe reconhecimento e prestígio devido à arbitrariedade do espaço privado e à ideologia arcaica das separações dos intelectuais, que resultam no enfraquecimento do grupo e nesta “Minas arcaica e atrasada do Guedes que um dia foi e se escafedeu” (RIBEIRO, 1988a, p. 311). Assim, o atraso mencionado por Ribeiro (1988) diz respeito à falta de reconhecimento e prestígio de escritores mineiros. O atraso é o pensamento de críticos e intelectuais brasileiros que se limitam a prestigiar e reconhecer somente autores de polos dominantes avançados, ou seja, de alguns estados do Brasil, como São Paulo.

Em síntese, através de Ageu, Darcy Ribeiro escreve a geografia do “eu” em Minas, do “eu” em Belo Horizonte “que vê o dentro e o de fora. Para escrever a memória, há a recusa de um modelo linear, pois Ageu Rigueira no roteiro do romance oferece múltiplas possibilidades” (COELHO, 1997, p. 20). Assim, em *Migo* há diversas possibilidades de leitura, entre elas encontramos a comida, elemento de comensalidade e mineiridade presente em toda a narrativa.

1.2 A comida em *Migo* como elemento de mineiridade

Migo? Uma interrogação no ar. Penso serem lágrimas correndo na ponta de uma caneta, formando palavras. Ou arapuca de pegar rolinhas no terceiro de uma antiga fazenda lá no cedro. Ou bodoque de caçar passarinho, com bolos cheios de terra molhada nas primeiras chuvas. Pura lembrança do gosto gostoso de rapadura com requeijão quente, raspa de tacho. Quem conhece sabe e sente todas essas emoções (CHAVES, 1999, p. 63-64).

Forster (2005) aponta que os principais fatos da vida humana são cinco, compostos do nascimento, da alimentação, do sono, do amor e da morte. Focaremos, neste momento, no segundo citado por ele, a alimentação; evidentemente, sabemos que o alimento faz parte de toda etapa humana, e que este tem início antes mesmo do nascimento do ser, sendo um fator indispensável. Vejamos os apontamentos de Forster (2005) sobre a alimentação.

A alimentação, um processo de armazenamento de manter viva a chama individual, um processo que começa antes do nascimento e continua depois dele, através da mãe, e finalmente é assumido pelo próprio indivíduo, que dia após dia, introduz uma certa quantidade de objetos por um buraco no seu rosto, sem se surpreender ou se entediar com isso: a alimentação estabelece o vínculo com o conhecido e o esquecido, está intimamente ligada ao nascimento, que nenhum de nós recorda, e se prolonga até o café da manhã de hoje cedo. Como o sono – a que se assemelha a tantos aspectos – a alimentação não só restaura as nossas forças, mas também tem um lado estético (FORSTER, 2005, p. 74).

Na narrativa *Migo*, observamos a alimentação como este elemento, capaz de estabelecer vínculos sociais, manifestar afetos, e transgredir as normas. Queiroz (1994) já vê na comida esse caráter civilizatório e transgressor da cultura.

Esclarecemos que, no lugar da palavra “alimentação”, utilizamos “comida”, o que se justifica por algumas sentenças, entre elas, a distinção precisa entre alimento e comida, este resultado de um processo cultural, enquanto aquele advém da natureza do objeto consumido pelo homem, ou até mesmo pelos animais, ou nós homens em estado de selvagens. Os animais se alimentam da substância na sua pureza, enquanto o homem civilizado transforma o alimento, alimentando-se de comida, isso quando já o faz por si só.

A comida assim como a linguagem é inata ao homem, como bem descreve Lévi- Strauss, o alimento é cru, por natureza, mas a comida, esta é resultado do homem no seu processo de civilização, é uma construção social, artística, bela e repleta de afeto.

Por sua vez, o alimento por natureza já estabelece um vínculo com o homem, seu corpo precisa dele inquestionavelmente, mas a comida amplia esse vínculo, transformando em cultura e transgredindo.

Uma segunda justificativa para a utilização do termo “comida”, ocorre pelo traço, pelo aspecto de mineiridade no romance *Migo*. A relevância da utilização do termo torna-se ainda maior, porque é o termo que Darcy Ribeiro utiliza na narrativa.

Afinal, nos sentamos para comer, eu numa cabeceira e o sogro pai na outra. Uma merda! Arroz de fogo com uma capinha de queijo ralado, meio derretida, que a sogra trouxe. Para beber, cerveja preta, que é do gosto do sogro, disse Zeca. O cara quis saber a sério o que é que eu conto mesmo dos meus livros. A mãe falou das prendas da filha única, na cozinha, na costura, em crochês e bordados, na escola como professora, só faltou falar dos seus talentos na cama, mais isso é assunto do Zeca, que come quieto, felizmente (RIBEIRO, 1988a, p. 31).

Interessante a percepção do uso da palavra “comer” em sentido figurado, utilizado pelo personagem Ageu, o que torna ainda mais plausível o uso do léxico “comida”, uma vez que em sua etimologia, do latim *comedo*, possui essa carga semântica, de o que serve para comer, gastronomia. E, no sentido figurado, pessoa com quem se tem relação. O termo “comida” também é muito utilizado pelos franceses, assim, ao utilizarmos comida, somos mais fiéis à leitura crítica da obra e podemos explorar com mais clarezas suas diversas facetas, desde o sentido literal, metafórico (utilizado pelo autor) ao seu aspecto artístico.

O romance *Migo* também faz referências diretas da culinária mineira, das expressões regionais e acrescenta costumes que os mineiros conhecem bem: “Nora com uma garrafa térmica e a xícara do meu café” (RIBEIRO, 1988a, p. 422).

Chaves (1999) afirma que essas memórias de Darcy Ribeiro, que por meio do processo criador, viram o romance *Migo* “nas casas dos festejos fartas mesas de comida e bebidas e doces à vontade. Os negros, dos quais todos nós descendemos, voltavam a comemorar a sua liberdade, louvando os seus santos de devoção” (CHAVES, 1999, p. 36). E sobre a narrativa em si, ela descreve esses gostos e sensações que a comida transmite dentro e fora da narrativa, extrapolando arte e a realidade.

Corria solto o mundo, como um animal selvagem, tentando devorar o tempo, que cada dia se tronava mais limitado[sic]. Vivia mastigando a vida lentamente. Saboreando os pedacinhos. Nela sentia o gosto do queijo de Minas, com goiaba. Era o prazer de ver filho – livro crescendo ganhando espaço fixando história. Cria que sobrepôs o desejo de uma prole verdadeira, com todas as dificuldades imposta pela vida em grupo. Desafiando tudo *migo* virou homem, taludo e sedento de fama, faminto de mundo e de amores tantos e quantos viessem (CHAVES, 1999, p. 66-67).

Para Freud, todos os instintos estão ligados ao serviço de Eros ou, de algum modo, ao princípio de prazer. De acordo com Freud, “o princípio do prazer é que estabelece a finalidade da vida” (FREUD, 1974, p. 20); ele ilustra isso com o exemplo do bebê na fase lactante,

explicando que o “eu” no bebê lactante não separa o seu “eu” de um mundo exterior, como fonte das sensações que lhe sobrevêm. E acrescenta que:

Deve impressioná-lo muito que várias das fontes de excitação, em que depois reconhecerá órgãos de seu corpo, possam enviar-lhe sensações a qualquer momento, enquanto outras – entre elas a mais desejada, o peito materno – furtam-se temporariamente a ele, e são trazidas apenas por um grito requisitando ajuda. (FREUD, 1974, p. 23-24).

Vejamos que o princípio de prazer citado por Freud, ou os principais fatos da vida humana, citados por Forster, coloca a alimentação em um lugar privilegiado. Embora Freud descreva na situação acima a relação de prazer e desprazer, o exemplo é colocado com um bebê lactante, Forster, ao falar da alimentação, dá um exemplo semelhante para se referir a um tipo de vínculo. Na narrativa *Migo*, Eros se faz presente em cenas entre o protagonista Ageu Rigueira e a esposa do seu filho adotivo, a Nora. Acreditamos que o canal encontrado por Eros foi a comida, uma vez que ela estabeleceu um vínculo afetivo (homem/mulher), distinto do que havia entre eles no início da narrativa. Sobre esse aspecto, Coelho (1997) relata que:

A escrita do passado e do presente acha-se associada à conquista amorosa e sexual do personagem Ageu que, no final do livro, anuncia uma nova conquista em sua vida. Se, por um lado, esse aspecto é carregado de erotismo, por outro, constitui um fio que sustenta um tipo de narrativa cujo leitor está voltado para a história (COELHO, 1997, p. 21).

Entendemos que, partindo do princípio do prazer e desprazer, considerando a reflexão de Lévi Strauss em seu livro *O cru e o cozido*, no qual evidencia a distinção entre o cru (algo inato, da natureza, utilizado para a substância) e o cozido (construção histórica, a partir da descoberta do fogo, com caráter social, repleta de significações, a comida.), foi feita a leitura crítica da narrativa *Migo*.

Daremos ênfase à comida, que constitui essa representação mineira; a passagem do nosso estado de selvageria para o civilizado, evidenciando o campo do vínculo, do afeto, do prazer e/ou desprazer junto às diversas culturas. Destarte, seguimos com Darcy Ribeiro, tradutor de culturas.

CAPÍTULO II

DARCY RIBEIRO, TRADUTOR DE CULTURAS

Em sua trajetória como escritor, Darcy Ribeiro deixou inúmeros registros da cultura brasileira, seja em seus escritos teóricos ou literários. Ele formulou uma nova teoria sobre o processo civilizatório da América, lançando um novo olhar para o processo de formação do povo brasileiro e americano.

Darcy Ribeiro conseguiu transpor, por meio da escrita, as diferentes culturas e uma nova reflexão sobre o homem em seu estado civilizado e em sua natureza selvagem. Como aponta o crítico Oscar Niemeyer, “Darcy criou teorias, assumindo o lugar de maior destaque nos campos do ensino e da cultura em todo mundo” (NIEMEYER, 5 fev. 1995, Folha de São Paulo).

Dessa maneira, é notória a capacidade desse escritor de traduzir culturas. Considerando como ponto de partida, seus textos científicos podem levar a inferir que Darcy Ribeiro utilizou dessa modalidade textual para consolidar uma teoria brasileira.

A convicção que eu chego é que uma das coisas mais belas do mundo foi a aventura do Brasil se fazendo nascimento. Um povo que constitui um novo gênero humano, fundiu herança genética e cultural. Não tem novidade maior no mundo. Fazer a Austrália, pega um bocado de inglês e escocês, joga no terreno vazio, eles matam os índios e ficam lá e fazem uma Inglaterazinha [sic], sem graça, isso é bobagem. Mas para fazer um gênero humano novo, fundir herança genética e cultural índia, negra, europeia num gênero humano novo, numa coisa nova, que nunca houve isso é aventura brasileira e que eu concluo dizendo que o que nós somos mesmo é uma nova Roma e argumento que há 2000 anos os soldados romanos saíram da Gertrulha[sic] conquistaram a península ibérica, não se sabem bem como, ficaram lá, conseguiram latinizar a península Ibérica e resistiram às invasões escandinavas, depois de 700 anos de dominação Árabe, mantendo a língua e mantendo a romanidade[sic]. E 1500 anos depois saltaram o mar e vieram aqui, e aqui é que deu certo. Você veja, a França não se expandiu, a Itália não se expandiu, ficaram lá comendo sua comidinha, romena muito menos, quem expandiu foi a Ibéria, e a Ibéria conseguiu essa coisa equivalente ao mundo nipo britânico, um mundo neolatino, do qual nós somos, a unidade principal, a maior internacional latina, a mais rica, a mais futuro, então nós somos a nova Roma, a nova Roma é o Brasil. Uma Roma lavada em sangue de índio, em sangue de negro, melhor, tropical, e que tá chamada a representar um importante papel no mundo (RIBEIRO, 1995, Roda da Vida).

Esse processo de fusão de um povo do qual resulta um nascimento de um novo povo, perpassando pelas diferentes culturas, e essa mistura genética e cultural mencionada por Darcy Ribeiro ao se referir à obra *O povo brasileiro* são revistos por meio da literatura, com os cenários dos “brasis” provocando o incômodo e a reflexão acerca do homem em sociedade. Em *Maíra*, provoca o incômodo a teoria da aculturação atribuída como resultado da colonização brasileira, substituindo-a pela teoria da transculturação étnica que é a adesão de um grupo a algumas transformações para a sua sobrevivência, mas conservando sua identidade. Em *Migo*, o incômodo surge pela utilização da linguagem obscena com a abordagem do incesto.

Retomando os problemas sociais, o pensamento retrógrado do intelectual, a inflexibilidade dos governantes, o egoísmo da classe dominante e, ao mesmo tempo a resiliência

de um povo, preocupações essas, presentes em suas obras científicas, comparecem em seus romances como, por exemplo, podemos observar já em seu primeiro romance, intitulado *Maíra*. Sobre esse livro, Coelho (1997) cita a crítica feita por Antônio Arcela, ressaltando o seguinte:

Maíra prova o universalismo do indianismo em nossa raça, como algo vivo que corre em nossas veias. É um livro, onde os brasileiros, latinos, sentimos toda a trapaça e sanguinolência do selvagem processo colonizador que nos levou ao caos étnico, conseqüentemente cultural (ARCELA *apud* Coelho, 1997, p. 167).

Semelhante perspectiva figura no fato de Darcy Ribeiro abarcar a cultura do índio e trazer por meio da literatura, por meio da memória de outrem; revelar-se como um tradutor de culturas, trazendo para a literatura as diversidades culturais, outros caminhos, e de fato a liberdade social e literária. Assim, entendemos que o trajeto literário do escritor tem o intuito de “recompor a cultura em determinado contexto histórico, tendo uma contrapartida em sua extensa obra antropológica” (COELHO, 1997, p. 31).

Em *Maíra*, ao retomar o processo de colonização, Darcy Ribeiro discorre sobre um novo olhar o drama do encontro do índio com o “homem civilizado”, pois distancia a ideia de aculturação, e expõe a de transfiguração étnica, que consiste nos “modos de transformação de toda a vida e cultura de um grupo para tornar viável sua existência no contexto hostil, mantendo sua identificação” (RIBEIRO, 2010a, p. 29).

Os índios, ao chegar, acercaram-se do corpo comentando vivamente, em sua língua, que o informante não entende nada. A certa altura, as mulheres indígenas começaram a arrancar os próprios cabelos, chorando e lamentando com mostras de grande sentimento. Uma delas, ao encontrar (o informante não sabe onde) uma queijada de piranha, passou a aranha com a serrilha de dentes a sua própria cara, os braços e as pernas, sangrando abundantemente. As outras mulheres, seguindo o exemplo, tomaram da mesma mandíbula para se dilacerarem também. Passada uma hora, talvez, desta reação selvagem, vieram alguns homens com uma rede, em que puseram primeiro os fetos (natimortos) depois a defunta, saíram rumo à aldeia. O informante e seus companheiros ficaram ali algum tempo procurando obter informações, mas só as crianças lhe davam alguma atenção, e estas nada sabiam da língua portuguesa (RIBEIRO, 2007a, p. 35).

Percebemos que neste trecho retirado do romance *Maíra*, já em convívio com outros povos, os índios mantêm entre eles o uso da língua nativa, isso é de fato uma forma de resistência, pois a língua “transmite a cada novo membro o sentimento de pertinência e a sabedoria de viver, incorporando-o àquela etnia como membro que com ela se identifica e é por ela plenamente reconhecido como tal” (RIBEIRO, 2010a, p. 45). A língua é, sobretudo, um marco de identidade inquestionável.

Ao longo da narrativa é perceptível esse processo de transfiguração apontado por Darcy Ribeiro. Destaca-se também como um romance que perpassa as dores e os gozos de ser índio, esse que passou por este processo de transformação, conservando sua essência, a língua nativa.

Coelho e França (2009) citam a escritora, jornalista, e presidente da Associação Alia, Ugné Karvelis, e o crítico, editor e pesquisador de literatura francesa e estrangeira, Christian Bougeois, para apontar o reconhecimento e prestígio internacional do escritor brasileiro, Darcy Ribeiro. Este considerado por Ugné Karvelis e Christian Bougeois um dos maiores antropólogos e etnólogos do continente americano. Eles relatam que os trabalhos de Darcy Ribeiro de cunho científico continuam:

Inéditos na França, enquanto suas pesquisas e ensaios são traduzidos pelo mundo inteiro [...], pois Darcy consagrou boa parte de sua vida à defesa das comunidades indígenas do Brasil. Em contrapartida, ele é mais conhecido na França pela tradução do seu primeiro romance – *Maíra* (COELHO, 2009, p. 18).

Maíra foi um romance escrito por Darcy Ribeiro no exílio. Junto com ele, o autor escreveu a narrativa *O Mulo* (1981). Neste romance, o tradutor de culturas coloca o protagonista, Philigônio de Castro Maya, em diversos cenários do Brasil, ou melhor, dos Brasis. Na narrativa Darcy Ribeiro mostra o processo de transformação do sertanejo (metamorfose) diante da sua trajetória, saindo de Grão Mogol, no norte de Minas, ao Goiás, passando por diferentes regiões do Brasil. No romance, transformações do sertanejo são consequências do processo de modernização, alterando seu papel na sociedade e suas funções.

Ao longo da narrativa *O Mulo*, nós somos levados a reflexões como: estruturas políticas, a repensar o humano, as desigualdades e economia do país, as disputas de terras, egoísmo da classe dominante, a busca do homem simples por um espaço na sociedade brasileira, etc.

Com um jogo de morte e vida, o autor mostra que há necessidade de mudanças diante da arbitrariedade política, da dificuldade de transformação social e do pensamento retrógrado, arcaico dos intelectuais. Assim como em *Migo*, no romance *O Mulo* as questões políticas e intelectuais são revisitadas pelo autor:

Quem é que pode matar uma sociedade anônima?

Muita gente conheci, roubada, prejudicada, humilhada, destrutada por essas empresas e que só soube ficar bestificada, balançando a cabeça feito calango. Que fazer? Nada! Eu, ao menos, acabei com aquele filho da puta (RIBEIRO, 1981, p. 319).

Esse retorno à crítica social, às classes dominantes, às desigualdades sociais, que o Darcy Ribeiro teceu em seus livros científicos e agora faz na obra *O Mulo*, como vimos no

trecho acima, também é acompanhado de um discurso marcante de identidade, de afirmação da raça, e da criação de um novo povo.

Sou mesmo é mulo. O mulo dos meus pretos do Roxo Verde. Em comparação com eles, sou branco[sic], grandão. Só não sou é bestão[sic], como correspondia ao chefe branco da negrada daquele mocambo. Ninguém nunca duvidou foi do meu poder de mando. Minha bruteza não é herdada, nem roubada. É tida, havida, por mim mantida na raça. Mestiço sou. Calculo que oitavão, quer dizer, uns sete avós brancos e índios para um negro. Provavelmente uma negra. Sou de raça misturada, híbrida. Não tanto que se dê em mim o tal vigor dos meus mulos grandes e desesperados. Sem igualha nem comparação, seja com o jumento seja com o garanhão que os gerou (RIBEIRO, 1981, p. 321).

A utilização das palavras “preto” e “mulo” mostra a afirmação e aceitação da cor da pele. O trecho “Só não sou é bestão [sic.], como correspondia ao chefe branco da negrada daquele mocambo” (RIBEIRO, 1981, p. 321), mostra a resistência à dominação do homem branco, quando o Mulo tem consciência da sua sabedoria e manejo para lidar com homem branco, do qual ele atribui, num contexto pejorativo, a palavra bestão (sic.), alegando que a mesma corresponde ao chefe branco do mocambo; nesse contexto, a palavra descreve o comportamento não civilizado do chefe branco e o coloca como desprovido de esperteza.

Outro aspecto interessante neste trecho é que Darcy Ribeiro vai além da cor física, ele mostra o nascimento do brasileiro, assim como a formação do povo brasileiro por meio da mistura das raças: “Mestiço sou. Calculo que oitavão, quer dizer, uns sete avós brancos e índios para um negro. Provavelmente uma negra. Sou de raça misturada, híbrida” (RIBEIRO, 1981, p. 321). Nessa assertiva Ribeiro (1981) inclui no surgimento de *O mulo* a participação do branco, do índio e do negro, e afirma a mistura das raças, o que lembra *Macunaíma* (2019) e entra em consonância com Romero (1960):

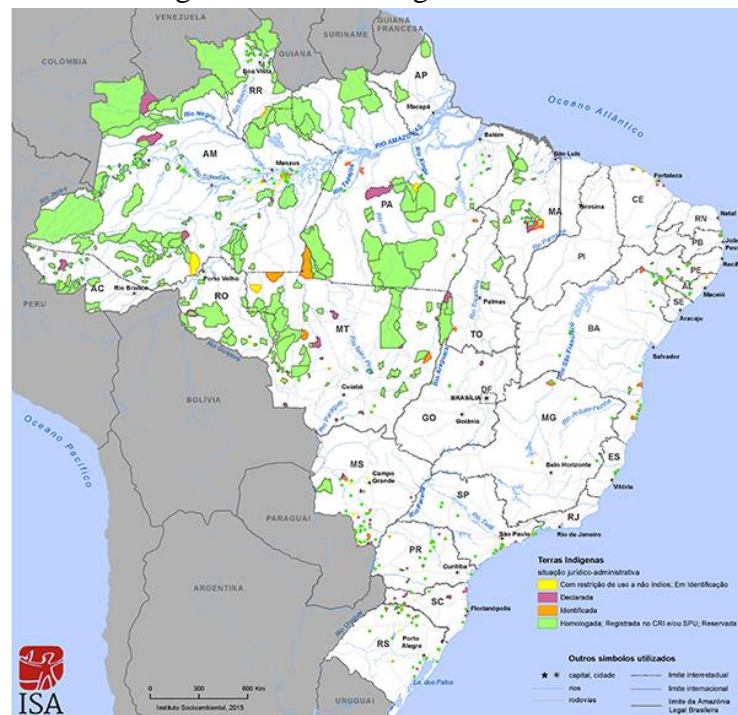
Não se fale já na mestiçagem física. Imaginem-se centenas e milhares de mancebos portugueses nos dos primeiros séculos da conquista, rapazes que não tinham ainda construído famílias, fortes e sadios, atirados no harém brasileiro de belas pretas e caboclas fáceis e compreender-se á que a fusão das raças era inevitável. (ROMERO, 1960, p. 373).

Vale salientar que Romero, em seu livro *História da literatura brasileira*, chama de mestiço todo o filho do país, e diverge de Darcy Ribeiro na teoria da mestiçagem moral, que seria, segundo Romero (1960), a perda da língua dos filhos dos escravos, dos filhos dos pretos e dos filhos do índio, uma vez que passavam a falar a língua da casa branca. Pelas narrativas ficcionais de Darcy Ribeiro e obras teóricas, como *Falando dos índios* (2010), percebemos que Darcy Ribeiro acredita na conservação da língua nativa e no uso de outra língua em lugares hostis, simplesmente para sobrevivência. Conforme ele mesmo afirma,

Em nenhum lugar encontrei uma comunidade indígena convertida numa vila ou numa vizinhança brasileira. Vi, ao contrário, situações em que índios submetidos por séculos ao contato e à pressão econômica, social e religiosa, em suas formas perversas, continuaram índios (RIBEIRO, 2010a, p. 47).

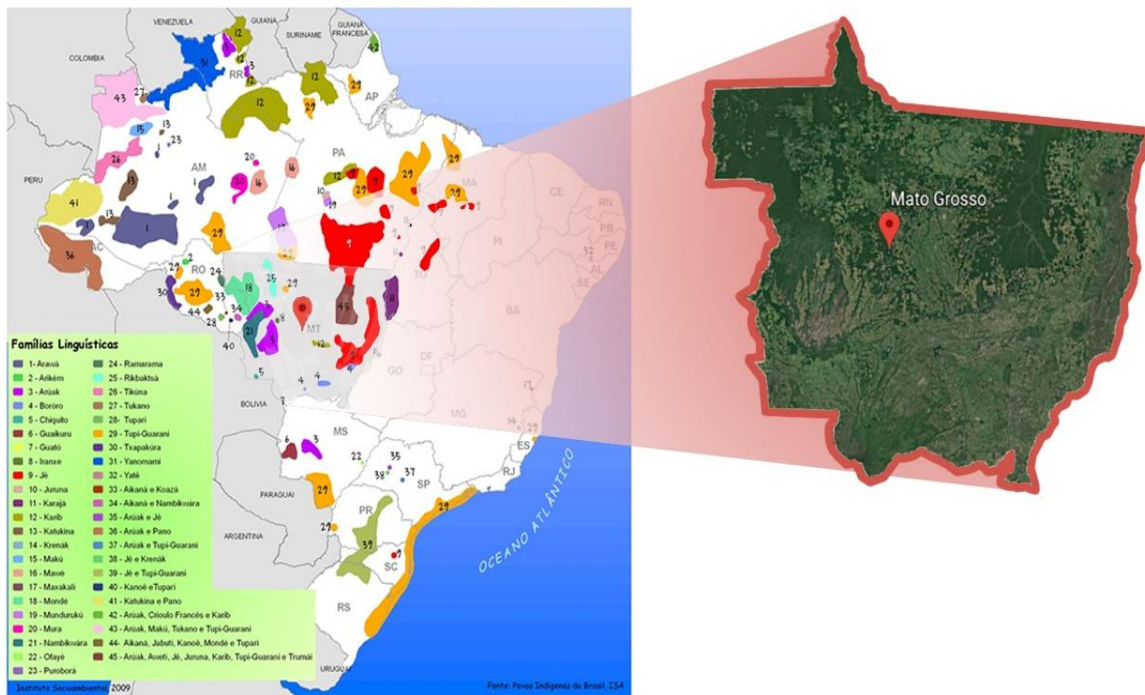
Ribeiro, nesse livro, relata sobre a força da etnia e sobre a resistência dos índios, que conseguiram conservar algumas tribos e línguas nativas. Os mapas das Figuras 1 e 2, a seguir, mostram áreas do Brasil de territórios indígenas e falantes de língua nativa. São dados baseados na pesquisa do linguista Denny Moore. Moore é doutor em Linguística e Antropologia Cultural pela *City University of New York* e também pesquisador voluntário do Museu Paraense Emílio Goeldi. Em 2011, Denny Moore publicou uma estimativa de 230 mil falantes, o que possibilitou o cálculo das 154 línguas distintas faladas.

Figura 1: Terras indígenas no Brasil



Fonte: Mapa das terras indígenas do Brasil – Instituto Socioambiental (ISA).

Figura 2: Comunidade linguística indígena no Brasil



Fonte: Mapa das terras indígenas do Brasil – Instituto Socioambiental (ISA).

Nota: Ênfase dada a um recorte comparativo do mapa das famílias linguísticas indígenas do Mato Grosso com a cobertura vegetal do estado.

Acreditamos que Darcy Ribeiro reportou somente a resistência e os falantes das línguas nativas ao processo chamado e explicado por ele como transculturação. Porém, o fato apontado por Romero (1960) é pertinente, uma vez que há pesquisas científicas que mostram o desaparecimento das línguas e a implementação de políticas públicas que preservem as línguas ameaçadas e as existentes. Segundo a Organização das nações unidas para a educação, ciência e cultura (UNESCO) uma língua ameaçada é a língua que possui uma base de falantes cada vez menor, sendo essa língua, na maioria dos casos, uma língua que já não é mais a língua nativa das crianças. Desse modo, percebemos que ainda em tempos modernos há a preocupação e estudos relacionados à perda da língua nativa.

Retomando o romance *O Mulo*, destacamos que Darcy Ribeiro faz uma revisão crítica historiográfica por meio dele, buscando fornecer um panorama sobre o povo brasileiro, pois em *O Mulo*, fica evidente esse novo olhar para a origem do povo brasileiro. Assim como em *O Povo Brasileiro*, ele mostra essa fusão de raça e cultura. Mais um romance que carrega essa união de raça e cultura, formando um povo novo, é o romance *Utopia Selvagem*, cujo protagonista é Pitum, um tenente que sai do litoral para o interior, incorporando a cultura indígena.

Podemos observar por que a narrativa pode ser comparada com *Macunaíma* (2019) em vários aspectos; porém, ao colocar o protagonista transformando-se em ‘índio’ por hábitos e cultura, Darcy Ribeiro, por meio da escrita de *Utopia selvagem*, visita mais uma vez as três matrizes étnicas. Desse modo, ele mostra que o povo brasileiro nasceu também da raiz inversa, na qual a soma de raça e cultura, lusitana, tupi e afro, em qualquer que seja a ordem, foi toda modificada, passando por um processo de transfiguração que resultou no povo brasileiro.

Vejamos esta passagem de *Utopia Selvagem*, na qual Pitum lança um novo olhar sobre a nudez dos índios:

Aprende naquela hora que mesmo nus os selvagens estavam vestidíssimos. Cada homem tinha, ele viu um lacinho de cordão atando a pele do bico do pau de modo a meter a cano, enrustido, pra dentro. Com esse arranjo o distinto fica como uma chupeta de criança e o saco se avolumam, atrás dos ralos pentelhos. Viu também, que as mulheres, a seu modo, estavam vestidas. Tinha nas partes um uluri que é o menor biquíni deste mundo. Não passa de um triangulozinho de palha com três centímetros de lado, pendurado num cordão que arroteia a bunda e atado a um rabichinho preso pelas nádegas. Mesmo sendo tão minúsculo e não escondendo nada, o uluri é, sem qualquer dúvida, uma vestimenta. Sem ele, as índias ficam vexadíssimas, se sentem mais do que peladas: exibidas. O uluri é roupa também e principalmente porque nenhum homem toca um dedo naquele troço: dá um azar danado! Inventivos esses índios são, até demais. Com essa coisinha catita de folha de palmeira reinventaram o cinto da castidade ou lá o que seja (RIBEIRO, 2007b, p. 63).

Aqui podemos inferir que a cultura lusitana também se modificou ao ter contato com a tupi, a tupi transformou-se em contato com o lusitano e o afro, e a afro o mesmo procedimento. Assim, fica compreensível quando o Darcy Ribeiro antropólogo fala nesse povo que nasceu de uma fusão étnica e cultural.

Nessa vertente, Darcy Ribeiro é considerado “um representante da cultura brasileira moderna” (MONTELLO, 17 fev. 1997, O Tempo). Ainda sobre esse romance, Michele Silva Amaral de Oliveira (2007) aponta que:

Utopia selvagem não idealiza como o faz toda a literatura utópica e moderna, a partir de Morus e Campanella. O livro de Darcy toma outras direções: a das utopias críticas. Utopia no sentido clássico, tinham também os nossos índios. Yvy – Marah - Ey (Terra sem males), dos Tupis Guarani, elemento genuíno de sua cultura, mais do que um mito – assim as defini os etnólogos – é uma construção utópica. E é assim que a considera Darcy Ribeiro, que vê inclusive na expressão guarani do Éden indígena a origem do nome Maranhão. Mas, também ela é uma utopia selvagem vista pelo seu contraposto. Inserida na categoria das utopias críticas, da qual nos fala Jean Cristian Petifils, *Utopia selvagem* coloca em tela todos os grandes temas do utopismo contemporâneo: a sociedade libertária, o ser um com o outro, a fraternidade das relações humanas, a desproletarização dos povos periféricos, a plenitude da pessoa humana. Mas temos apresentados pelo seu contraste, ou seja, a degradação de valores e ideias, o aviltamento promovido pela civilização capitalista. Nesse sentido, *Utopia Selvagem* é uma antiutopia (OLIVEIRA, 2007, p. 63).

Através das páginas dos romances *Maíra*, *O mulo*, *Utopia selvagem* e *Migo*, Darcy Ribeiro mostra o engajamento de suas experiências como etnólogo, antropólogo, político, educador, além de suas experiências no exílio, sua criatividade, seu conhecimento científico e sua visão de mundo. Assim, Darcy Ribeiro pensa a diversidade de saberes, reflexões, problemas sociais e do próprio ‘eu’ que constituem essas narrativas.

É perceptível a tradução de diversos hábitos e culturas, inclusive as proximidades e distanciamentos de Darcy Ribeiro com o teórico Lévi Strauss, no que diz respeito, por exemplo, ao incesto, presente nas obras *Migo* e *Maíra*. Neste, o incesto é descrito de forma “jocosa e irônica na polêmica com o grande francês, ao ignorar e excluir, por exemplo, a regra básica de Lévi-Strauss para o desenvolvimento cultural” (SPIELMANN, 1994, s/p). Naquele, o incesto² aparece como um instinto humano, como o lado selvagem do homem e mulher e “nos assumimos, homem e mulher, tal como somos” (RIBEIRO, 1998a, p. 243).

Em síntese, Darcy Ribeiro, no romance *Migo*, ao abordar a temática do incesto como algo natural ao homem, um sentimento existente e interditado pelas regras sociais, aproxima-se de Lévi Strauss em algumas de suas obras, como *As estruturas elementares do parentesco*, que define o incesto como um interdito devido às regras estabelecidas socialmente, sendo este ato, o incesto, uma manifestação do lado selvagem do homem. Strauss e Ribeiro se distanciam em alguns quesitos, entre eles no fato de Darcy Ribeiro abordar a temática de modo ficcional, enquanto Lévi Strauss discorre sobre o tema dentro da ciência social, por meio de uma vertente antropológica. Há um debate sobre Darcy Ribeiro ter fundamentado sua teoria e ficção através de Lévi Strauss. Sobre essa especulação Elise Aparecida de Oliveira Souza em sua tese “Darcy Ribeiro ficcionista” (2019) esclarece que:

Com relação ao debate que há entre Darcy Ribeiro e Levi Strauss, o que Sandra Guardine Vasconcelos entende sobre isso: “um exame, ainda que rápido da obra etnológica de Darcy revela que nosso autor leu, sim, Lévi Strauss. Lá está presente nas bibliografias, entre as obras de referência, e em citação (SOUZA, 2019, p. 120).

Ainda sobre esse embate, Souza (2019) acrescenta, citando Rama (2008), que:

² No decorrer da análise do corpus, aprofundaremos nessa assertiva, mas desde já fazendo a seguinte ressalva, não entraremos em uma discussão sobre a legalidade do incesto, para tanto, seria necessário anos de estudo da legislação vigente, formação e estudos que nos possibilitassem esta análise. Iremos analisar as relações incestuosas na obra, de modo a compreender o incesto nas obras literárias e seu véis aos esclarecimentos da antropologia e psicanálise, citaremos os interditos relacionados ao prazer do sexo e da comida, mas nos distanciamos de qualquer análise que faça julgamentos de certo ou errado, pois, como dito anteriormente, não temos formação jurídica e nem espaço o suficiente para tal debate.

As vias de pensamento mítico não são necessariamente contrárias ou funcionamento de outros pensamentos não são necessariamente mágicos ou irracionais e, semelhante à Lévi-Strauss, o crítico uruguaio entende que o pensamento pode diferenciar-se das vias de outro pensar, mas pelo campo a que se aplica, ou pela maneira de ordenar os dados reais, que por sua especificidade mental (SOUZA, 2019, p. 120).

Outro aspecto cultural que traduz as diversas culturas é a comida, aspecto que o autor revelou em *Migo* e demais romances. Sobre este aspecto, trataremos com mais precisão no capítulo terceiro desta pesquisa. Neste momento, importa assinalar a passagem de Darcy Ribeiro de etnólogo a romancista.

2.1 Darcy Ribeiro: de etnólogo a romancista

Em 1943 Darcy Ribeiro escreve seu primeiro romance, *Lapa Grande*, que não foi publicado, embora tenha sido enviado por Darcy Ribeiro a um concurso literário no qual a obra foi rejeitada, não se sabe o motivo; mas, anos depois, ele proíbe a publicação do livro. Mesmo após sua morte deixa por escrito a sua vontade.

Em 1946 gradua-se em Sociologia, com especialização em Etnologia, e no ano seguinte, 1947, entra para a seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios pertencente à Fundação Nacional do Índio – FUNAI, que é o órgão indigenista oficial do Estado brasileiro. Criada por meio da Lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967, vinculada ao Ministério da Justiça, é a coordenadora e principal executora da política indigenista do Governo Federal.

As publicações advindas dessa experiência ocorrem em 1950, 1951, 1955 e 1957, respectivamente, com as seguintes publicações: *Religião e Mitologia Kadiwéu*; *Arte Kadiwéu*; *Notícias dos Ofaié-Xavante*; *Os índios urubus*; *Museu do Índio*; *Arte plumária dos Índios Kaapor*; *Culturas e Línguas Indígenas no Brasil*, *Úirá vai ao encontro de Deus*; *Atividades científicas do Museu do Índio*; *O Indianista Rondon*.

Em 1953, cria o Museu do Índio, órgão científico e cultural no Rio de Janeiro. E posteriormente, em 1955, junto com a Capes e Eduardo Galvão, implanta o primeiro curso de pós-graduação em Antropologia Cultural no Brasil. Essas publicações fazem referência ou estão ligadas ao seu trabalho de etnólogo. A propósito disso, quando temos contato com seu acervo literário, de modo mais restrito aos romances, fica evidente que

É muito difícil tratar da produção literária de Darcy Ribeiro, sem que se faça referência a sua atuação como etnólogo indigenista, como educador, como político

militante e como ensaísta. Todas essas atividades acham-se entrelaçadas (COELHO, 1997, p. 15).

Nesse véis, percebemos que, desde a narrativa *Uirá sai à procura de Deus* até seu romance *Maíra*, há reflexos da experiência que ele teve com comunidades indígenas e suas impressões de etnólogo, mas conservando o lado criativo e ficcional. Em consonância com o pensamento de Coelho (1997), concluímos neste primeiro momento que “esse mundo de viagem de que Darcy Ribeiro participa, desde o início de sua carreira como etnólogo, continuará habitando sua ficção, seus ensaios, marcando sua trajetória intelectual e política, com reconhecimento nacional e internacional” (COELHO, 1997, p. 16). Darcy Ribeiro, em depoimento sobre sua escolha em ir conviver com os índios, afirma:

Eu fui ter aos grupos indígenas para observar diretamente a conduta humana. Que o menino de Minas Gerais, filho de garimpeiros e boiadeiros, tivesse um ideal científico de estudar a natureza humana tal como essa se mostrava no comportamento da população indígena brasileira (RIBEIRO, 2010b, p. 63).

As marcas da experiência como etnólogo dessa vivência com os índios deram aos romances de Darcy, em especial *Maíra*, um cunho de verossimilhança com a realidade indígena no período da colonização até os dias atuais, tanto que muitos críticos, inclusive ao cristianismo, às memórias tribais, o impulsionam de volta ao seu povo.

Maíra is a moving and passionate novel, simultaneously detective story, romance, anthropological analysis and lament for a vanishing race. The hero of Ribeiro's book is Ava, a young Amazonian Indian converted to Christianity but driven by tribal memories back to his people. He is accompanied Alma, a white girl who comes to start life as a missionary but ends by joining his tribe. Each is a poignant misfit, uneasily straddling opposed cultures. Ribeiro writes tellingly about the gulf between develop and innocent societies which culminates in the novel's mysterious tragedy. The result is memorable and unique, like reading a passage to India and Claude Levi Strauss at the same time (DIXON, 1985, 7 Jly., Londres).³

Percebemos que Dixon, ao alegar que “Ribeiro escreve sobre o abismo entre sociedades em desenvolvimento e sociedades inocentes, que culmina na misteriosa tragédia do romance, o resultado é memorável e único, como ler uma passagem para a Índia e Claude Lévi Strauss ao

³ Maíra é um romance comovente e apaixonado, ao mesmo tempo história de detetive, romance, análise antropológica e lamento por uma raça em extinção. O herói do livro de Ribeiro é Ava, um jovem índio amazônico convertido ao cristianismo, mas levado pelas memórias tribais de volta ao seu povo. Ela é alma acomodada, uma garota branca que começa a vida como uma missionária, mas acaba se juntando à sua tribo. Cada um deles é um desajustado pungente, que atravessa culturas opostas de maneira inquietante. Ribeiro escreve de forma reveladora sobre o abismo entre sociedades desenvolvidas e inocentes que culmina na misteriosa tragédia do romance. O resultado é memorável e único, como ler uma passagem para a Índia e Claude Lévi Strauss ao mesmo tempo (DIXON, 1985, 7 de Jly, Londres). (Tradução nossa).

mesmo tempo”, reafirma as aproximações de Darcy Ribeiro com Lévi Strauss, e envolve-se na ficção, tendo convicção da crítica social levantada por Darcy Ribeiro.

Darcy Ribeiro relata que escreveu sua série *Estudos de antropologia da civilização* no exílio, por volta de 1960 a 1970, em seis volumes. O autor acrescenta também que no exílio, em contato com outros intelectuais, refletiu e escreveu sobre o continente americano, buscando compreender o desenvolvimento do povo da América Latina, junto com identidades, culturas e desigualdades sociais. Essas obras escritas no exílio tiveram 100 exemplares, traduzidos em alemão, inglês, espanhol e italiano com um diálogo entre Brasil e América Latina.

Em entrevista ao programa Roda Viva (05/02/1997), Darcy Ribeiro afirma que *O Povo Brasileiro* é o livro para o qual ele se preparou a vida toda para escrever, e é o fim desta coletânea. Sem ele, o seu trabalho ficaria incompleto.

Entre esses livros de antropologia de Darcy Ribeiro, escritos no exílio, estavam também os romances *Maíra* e *O Mulo*. Não sabemos como o etnólogo passou a ser escritor, e em seguida escritor-romancista e poeta, nem o próprio Darcy Ribeiro sabia. Mas podemos afirmar que todo o seu conhecimento como etnólogo está presente em suas narrativas literárias.

Dadas essas considerações, passaremos aos aspectos presentes na narrativa, com o intuito de ressaltar no romance *Migo* (1988) o erotismo e o incesto, no primeiro momento.

2.2 Eros: um recorte crítico-teórico

Bataille (1987) entende que o erotismo é uma das formas humanas da atividade sexual de reprodução, e que este processo leva o homem ao reencontro da continuidade. Ele acrescenta que, a partir da união, células reprodutoras nascem por meio das células mortas. Para o autor, a essência do erotismo é a transgressão, uma vez que é resultado da atividade sexual humana enquanto prazer e também enquanto consciência do interdito.

Entre os inúmeros aspectos do erotismo apresentados por Bataille (1987), destacam-se: aprovação da vida até a morte; o fato de só a espécie humana, os homens terem feito da atividade sexual uma atividade erótica; a definição do erotismo pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim; a oposição à reprodução; atividade erótica, com procura pelo prazer, independente do fim natural, sem preocupação com a reprodução da vida. Destaca-se, também, a relação entre o erotismo e a morte; citando Sade, Bataille (1987) mostra que existe entre ‘assassínio’, doentes, uma excitação sexual diante da morte, ou seja, “a visão ou a imaginação do assassinio podem dar, pelo menos a doentes, o desejo do prazer sexual” (BATAILLE, 1987, p. 10).

Ainda de acordo com Bataille (1987), cada ser, ‘homem’, é único, distinto um dos outros, sendo o seu nascimento e morte exclusivos somente dele: “se você morre, não sou eu quem morro” (BATAILLE, 1987, p. 11), o que provoca no ‘ser’, no ‘homem’, a sensação de descontinuidade, gerando um abismo. Assim, ele expõe a ideia de que em “nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo, ou do descontínuo ao contínuo, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 1987, p. 12), acrescentando também que essa nostalgia comanda em todos os homens três formas do erotismo: dos corpos, dos corações, e do sagrado. Essa é a fusão dos seres com um além:

O sagrado é justamente a continuidade do ser revelando àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo, há devido à morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o subsiste, e que no silêncio que cai, os espíritos ansiosos sentem a continuidade do ser, aqui a vítima é devolvida. Só um sacrifício espetacular, operado em condições que determinem o caráter sério e coletivo da religião. (BATAILLE, 1987, p. 16-17).

É necessário apontar que essa experiência do erotismo sagrado só ocorre na experiência mística, e que essa experiência mística só acontece por meio de uma experiência universal, que é o sacrifício religioso. No erotismo sagrado, o autor exemplifica com a imagem de Deus que corresponde, neste aspecto, à continuidade e totalidade.

O erotismo dos corpos corresponde à violação do ser, dos parceiros, e essa violação confina com a morte, pois ele carrega sempre a descontinuidade individual: “O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico” (BATAILLE, 1982, p. 15). Já o erotismo dos corações, segundo o autor, é mais livre, separando-se da aparente materialidade dos corpos.

Vale ressaltar que, para Bataille (1982), todo erotismo é sagrado, mas no erotismo dos corpos e dos corações esse aspecto ocorre sem entrar na esfera sagrada, propriamente dita. Entendemos que esses três tipos de erotismo substituem o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda.

Bataille (1982) também estabelece a distinção de erotismo para a atividade sexual simples, destacando que toda forma de concretização do erotismo tem que atingir o mais íntimo do ser, estando em jogo uma dissolução das formas constituídas:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo a dissolução dessas formas de vida social regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos. Mas no erotismo, menos ainda que na reprodução, a vida descontínua não está condenada, apesar de Sade, a

desaparecer: ela está somente posta em questão. Ela deve ser incomodada, perturbada ao máximo. Existe uma busca de continuidade, mas em princípio somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não triunfar. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é suscetível (BATAILLE, 1982, p. 14-15).

Sobre o nascimento do erotismo, Bataille (1982, p. 21) aponta o período paleolítico médio, na qual “o homem se desvencilhou da animalidade inicial”, compreendendo que morria, modificando-se e passando da sexualidade livre a envergonhada, de onde nasce o erotismo segundo Bataille.

Sobre o romance *Migo*, Coelho (1997) aponta a presença forte do erotismo:

A escrita do passado e do presente acha-se associada à conquista amorosa e sexual do personagem Ageu que, no final do livro, anuncia uma nova conquista em sua vida. Se, por um lado, esse aspecto é carregado de erotismo, por outro, constitui um fio que sustenta um tipo de narrativa cujo leitor está voltado para história (COELHO, 1997, p. 21).

Na narrativa *Migo*, Eros se manifesta de diversos modos, desde a uma aparição sutil:

Entrei, vi Nora cochilando na cadeira de balanço, cabeceando. Fiquei olhando um tempão. Sua boca meio aberta, úmida, as asas do nariz palpitando, como focinho de potranca [...] O pescoço longo, saindo do decote largo. Os peitos arfantes de respirar apertados no vestido. Aproximei-me, para quê? Pousei a mão leve nos cabelos dela, claros, finos, acariciei (RIBEIRO, 1988, p. 139).

À manifestação da sua força, pela união dos corpos:

Fui adiante, procurando com a mão a nuca de Nora debaixo dos cabelos. Depois avancei pelas cavas da manga, com as duas mãos até o sovaco e os seios. Senti suas mãos, os dois seios pulsantes. Então, fiz Nora virar para mim. Beije de amor seus lábios gordos. A boca seca foi amaciando. Senti aí que ela também me beijava. Quando Nora me abraçou, o coração quase saiu pela boca. Voltei ao santo Corpo dela. Desci com minha mão por ela abaixo até os joelhos e fui subindo, por baixo da camisola, coxas acima. Fechadas. Abri, mansamente, sentindo a seda da entrecoxa suada. Fui aos pentelhos e afinal, salve-me Deus, ao imo. Beijando sempre, pousei na racha a base do meu polegar. Lá fiquei sentindo-a pulsar. Ajudei lentissimamente, sempre beijando. Aí milagre, senti nora destilando seus óleos, melando. Peguei então a mão de Nora, e pus em mim. Ela enlaçou o meu pau, acariciando, desabrochou-se a mim, abandonada, eriçada, em ardor. Abri Nora, deitei nela, nela entrei, penetrei seu mistério de carne e flor (RIBEIRO, 1982, p.14-15).

Em *Eros e Tanatos*, Darcy Ribeiro também fornece espaço para Eros, em uma poesia que a protagonista tem o nome de Sol, nome também citado em *Migo* com a personagem ‘solzinho’:

Solzinho
 Você que me vem toda inteira,
 Na glória de seus vinte anos.
 É o melhor que tive, tenho.
 Para vê-lá, tê-lá, vale viver (sic).

Flor clara de púbis negro, crespo.
 Solzinho de carne e de ternura
 Fêmea, mulher, menina, tersa.
 Abrindo-se em bocas sôfregas.

Nelas mergulho, me engolfo.
 Para juntos, dissolutos, unidos
 Alcançarmos, afinal, a perfeição
 De sermos, nós dois, um ser somente.
 (RIBEIRO, 1988b, p. II9 [sic]).

Em termos de atmosfera poética, o eu lírico coloca um jogo de sensualidade. Na primeira estrofe, ele já manifesta o desejo, a vontade do encontro de corpos: “Para vê-lá, tê-lá, vale viver” (sic). Na segunda estrofe, o eu lírico utiliza as metáforas de ‘Flor, clara de púbis negro’ e ‘Solzinho de carne e ternura’; pensemos na simbologia da flor, no desabrochar, isso mostra já um processo de excitação, que no desejo do eu lírico chega à culminância extrema de Eros, na terceira estrofe, que simboliza o auge do erotismo. Vemos, assim, um progresso gradual de Eros, começa com o jogo sexual na primeira estrofe, depois para a excitação e desejo reforçado pelo termo ‘abrindo’ e o erótico ao extremo na última estrofe, com a união dos copos no íntimo desejo do eu lírico: “Alcançarmos, afinal, a perfeição” (RIBEIRO, 1998, p. 118 [sic]); “De sermos, nós dois, um somente” (RIBEIRO, 1998, p. 118 [sic]).

Faz-se necessário pontuarmos questões como: objeto de prazer, o desejo e a projeção. Para o aprofundamento desses aspectos, recorreremos a Sigmund Freud com seu olhar psicanalítico.

2.3 Freud e Darcy: um encontro do prazer e desprazer em *Migo*

Darcy Ribeiro em seus romances e em sua vida deixa explícita a recorrência da abordagem sobre ‘o gozo’, sendo que as sensações de desejo e prazer estão presentes fortemente em *Migo*. Assim, entender as sensações de prazer e desprazer no homem são cruciais nesta pesquisa. Ao se posicionar sobre o prazer, Freud parte da seguinte perspectiva: na vida psíquica do homem, existe uma relação entre Eu e Id. Este é uma entidade psíquica inconsciente, que surge do prolongamento do Eu, e é por Freud nomeado uma espécie de fachada; ‘o eu’ do

homem é autônomo e mantém seus limites para fora, limites claros e precisos diante do mundo externo. O súper ego aparece como uma entidade psíquica, o prolongamento do eu, para dentro” (FREUD, 2011, p. 9). Já o Eu (sic) é autônomo, mantém limites para fora, colocando limitações com o mundo externo, provocando algumas questões problemáticas:

A patologia nos apresenta um grande número de estados em que a delimitação do Eu ante o mundo externo se torna problemática, ou os limites são traçados incorretamente; casos em que partes do próprio corpo, e componentes da própria vida psíquica, percepções, pensamentos, afetos, nos surgem como alheios e não pertencentes ao Eu; outros, em que atribui ao mundo externo o que evidentemente surgiu no Eu e deveria ser reconhecido por ele. Logo, também o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes (FREUD, 2011, p. 9).

Darcy Ribeiro, na narrativa *Migo*, por meio de seus personagens, demonstra não se importar com esses limites problemáticos estabelecidos por Sigmund Freud em seu livro *O mal-estar na civilização* (2011). Assim, Darcy Ribeiro (1988) difere de Freud (2011) quanto às questões dos limites problemáticos; e aproxima-se de Freud quanto à presença do prazer e desprazer em *Migo*.

Partindo da premissa de transtornos advindos diante das delimitações do Eu frente ao mundo, Freud (2011) discorre sobre as sensações de prazer e desprazer. Para ele, o homem estabelece vínculo com o mundo por meio de sentimento imediato, e entender o psíquico é relevante para a compreensão das sensações de prazer e desprazer.

Segundo Freud, no campo psíquico, ocorre a conservação do primitivo junto ao transformado que dele nasceu, ou seja, no psíquico de um homem há um impulso instintual que permanece inalterado, parte de um instinto permanece inalterado mesmo enquanto desenvolvesse outros aspectos no mesmo campo psíquico em espaços distintos, uma vez que um espaço não admite ser preenchido duas vezes. Ele ressalta, ainda, que no psíquico nada que se formou pode alterar: “na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar” (FREUD, 2011, p. 12), destacando que só no âmbito psíquico ocorre a conservação de estágios anteriores. Ele exemplifica mostrando que no desenvolvimento do homem, do animal desfazem-se os posteriores, para fornecer material para o surgimento do novo, desaparecendo os anteriores: “não se pode ver o embrião no adulto; a glândula do timo que a criança possui é substituída por tecido conjuntivo após a puberdade, deixando ela mesma de existir [sic]” (FREUD, 2011, p. 15).

Destarte, o homem carrega consigo um sentimento inclinado a fazer remontar a uma fase primitiva do sentimento de Eu, sendo a finalidade da vida humana alcançar a ‘felicidade’

que resulta das sensações de prazer, ou melhor, que é o próprio prazer. Para isso, ele almeja “a ausência de dor e desprazer, e por outro lado a vivência de fortes prazeres” (FREUD, 2011, p. 19).

Dentro desse campo fecundo de ideias sobre o homem e as sensações de prazer, Freud destaca que situações desejadas pelo princípio de prazer resultam em um bem-estar morno, pois o homem é restringido, limitado pelas regras sociais.

Assim, pelo contato com o mundo externo, o sofrimento é uma ameaça em três formas diferentes: pelo corpo, através da sensação de dor e medo; pelo mundo externo, já que o prazer é limitado, vivendo-o com cautela diante das interdições; e nas relações humanas.

O sofrer nos ameaça a partir de três lados: do próprio corpo que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, com sinais de advertência do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e por fim, das relações com os outros seres humanos (FREUD, 2011, p. 20).

Para evitar essas infelicidades, tentar privar-se das sensações de desprazer, o homem tenta impedir o sofrimento, isso impele para um segundo plano: o de conquistar a felicidade. Assim ele recorre a alguns métodos que, segundo Freud, evitam o desprazer.

O primeiro método trata-se do “deliberado isolamento, o afastamento dos demais, é a salvaguarda mais disponível contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas” (FREUD, 2011, p. 21). Sobre esse método, Freud acrescenta que a felicidade que se pode alcançar por essa via é a quietude, defendendo-se do mundo externo por algum tipo de distanciamento, na busca de sozinho ser feliz. Esse método é evidenciado no protagonista Ageu que, em várias partes da narrativa, instaura esse método de vida, de quietude. Podemos exemplificar com a passagem em que ele relembra quando era casado:

Nos tempos de Vilma, quando nossa filha crescia aqui, engatinhando pela casa, vinha muita gente visitá-las. Parentes de perto e de longe. Até hóspedes tivemos. As amigas chegavam se abancavam para conversas sem fim. Felizmente, os ajantarados domingueiros eram na casa de meu sogro. Neles comi, dobrada, minha dose de macarronada e arroz de forno. Já então, encontrei modos de viver fora daqueles convívios de sala e cozinha, me isolei aqui nesse escritório que fiz construir de costas para a casa e de janelas abertas para a sombra do quintal. Vilma, se perguntassem por mim, esticava o beijo num muxoxo.

– O professor? Tá na toca dele! (RIBEIRO, 1988, p. 103-104).

Lendo a construção do escritório descrita de modo minucioso pelo personagem Ageu, evidenciamos o afastamento dos demais e do convívio. A construção do escritório de “costas para a casa” representa essa fuga da socialização, das visitas, da família e/ou amigos.

Afirmamos essa hipótese na fala da antiga esposa está na “toca”, sendo a toca um abrigo ou esconderijo de animais. Por ‘covil’ entendemos a volta do personagem Ageu a este lado menos civilizado, mas selvagem de isolamento. É interessante também observar às janelas que o narrador personagem descreve como “abertas para a sombra do quintal”, que representa outro espaço de isolamento e solidão.

A comida, nessa passagem, também representa, além da mineiridade e da estética, a proximidades com os ‘outros’, o convívio; quando o personagem diz ‘Já então, encontrei modos de viver fora daqueles convívios de sala e cozinha’, ele reconhece e tem ciência da sala e cozinha, ambientes que representam o convívio, a sociabilidade, e a comida, que aparecem como aquela ligação afetiva entre os presentes. Podendo ser também, é claro, um elemento de vingança, como já apareceu em diversas narrativas. Durante o romance *Migo*, percebemos algumas fases e tentativas de evitar o sofrimento, por parte do personagem Ageu: tenta isolar-se no escritório, onde é impossibilitado com presenças frequentes de Stella, e algumas poucas de outros; recorre ao trabalho de escritor, no qual faz inúmeros relatos.

Sobre o trabalho, Freud o aponta como outro método para evitar o sofrer, explicando que “enquanto membro da sociedade humana, com o auxílio da técnica oriunda da ciência, proceder ao ataque à natureza, submetendo-a à vontade humana. Então se trabalha com todos para a felicidade de todos (sic)” (FREUD, 2011, p. 21).

Freud faz também referência aos narcóticos, como um meio de evitar o desprazer:

O método mais interessante para prever o sofrimento são aqueles que tentam influir no próprio organismo. Pois todo sofrimento é apenas sensação, existe somente na medida em que o sentimos, e nós o sentimos em virtude de certos arranjos de nosso organismo (FREUD, 2011, p. 21).

Esse método é definido por ele como ‘intoxicações’, cujo uso de substâncias no corpo agiria provocando as sensações de prazer:

O método mais cru, mas também mais eficaz de exercer tal influência é o químico, a intoxicação. Não creio que alguém penetre inteiramente no seu mecanismo, mas é fato de que há substâncias de fora do corpo que, uma vez presentes no sangue dos tecidos, produzem em nós sensações imediatas de prazer, e também mudam de tal forma as nossas sensibilidades as nossas condições de sensibilidade, que nos tornamos incapazes de acolher impulsos desprazerosos (sic) (FREUD, 2011, p. 21- 22).

Aqui podemos mencionar diversos personagens da obra, a Mila, o Ageu, Lu, o Zeca, mas focaremos na Stela, pois ela faz usos constantes de narcóticos, aparecendo, em várias passagens: “tenho pouco saco para ver Stela dopada” (RIBEIRO, 1988, p. 366). Na voz que o

narrador concede a Stela, ela fala das frustrações da sua vida: “Estou sempre pondo esse cara no meu destino. Nós dois podíamos ter acontecido, isso há muito, muito tempo, se ele tivesse casado comigo e não com a safada da turca ricaça” (RIBEIRO, 1988, p. 193). Também há o fato de ter esperado em Gê um compromisso maior, além dos seus episódios sexualmente amorosos, “vida desencontrada, essa minha e de Gê, nossa [...] Nunca casamos, nos fodemos” (RIBEIRO, 1988, p. 193). Stela expressa um sentimento de tristeza profundo que veio e vem desse relacionamento não firmado com o Ageu, sobre o qual ela revela seu sofrer vindo desse relacionamento humano:

O ruim dessa minha vida é que nunca acontece nada. Se ao menos uma desgraça caísse na minha cabeça, ou na do Gê, acabaria essa pasmaceira. Mas não, é sempre o mesmo ramerrão. Melancolia. Nisso gastei minha vida, esperando que acontecesse alguma coisa formidável. Nada. (...) agora, curto tristeza no meio do trânsito. *Tristeza, não tem fim* (RIBEIRO, 1988, p. 194).

Em contraponto, com a fala da personagem Stela, temos descrições dela sobre o uso de narcóticos, cujo personagem manifesta e demonstra gozar de prazer, de alegria, e de pequenas doses de felicidade:

Stela espevitou. Descobri hoje por quê: LSD, nada menos. Está é drogada, a safada. Vi, primeiro, como mudou de jeito de vestir. Deixou o saia -e- [sic] blusa professoral, cinzenta, para usar, no diário vestidos coloridos, vaporosos. Maquilage[sic]. Perfumes fortes, doces, enjoativos. Mudou até o jeito de rir, de andar, de sentar, se espreguiçar, de olhar. Deu pra dengar [sic].
Eu desconfiava de tanta alegria solta, perguntando e reclamando pra saber o que ela escondia. Alguma coisa séria, eu sabia. Aquele salto da tristeza do luto para a exaltação... Paixão seria – pensava eu – só um amor novo, em flor, podia alegre-lá tanto. Hoje me contou. Tudo, no caso, o LSD (RIBEIRO, 1988, p. 324).

A mudança de espírito da Stela expressa em “Aquele salto da tristeza do luto para a exaltação” (RIBEIRO, 1988, p. 324) na narrativa, é resultado do uso do narcótico LSD. Pela descrição, a personagem está em êxtase, muito feliz: “eu desconfiava de tanta alegria solta” (RIBEIRO, 1988, p. 324). Isso comprova que há “substâncias de fora do corpo que, uma vez presentes no sangue dos tecidos, produzem em nós sensações imediatas de prazer, e também mudam de tal forma as nossas sensibilidades, as nossas condições de sensibilidade” (FREUD, 2011, p. 22). Segundo Freud, com essa mudança na sensibilidade, nos tornamos incapazes de permitir as sensações de desprazer, acreditamos que essa passagem de Stela descreve bem isso e que Stela representa na narrativa “o homem que busca as sensações de prazer e distanciamentos das do desprazer pelo uso de narcóticos” (FREUD, 2011, p. 22).

Outra técnica de afastar o sofrimento é o deslocamento da libido⁴ que nosso aparelho permite, através dos quais sua função ganha mais flexibilidade. Esse método, segundo Freud, consiste em deslocar de tal forma as metas dos instintos, que eles não podem ser atingidos pela frustração a partir do mundo externo. Ele afirma que “a sublimação dos instintos empresta aqui sua ajuda. O melhor resultado é obtido quando se consegue elevar suficientemente o ganho de prazer a partir das fontes de trabalho psíquico e intelectual” (FREUD, 2011, p. 23). Freud exemplifica com a demonstração de alegria do artista ao criar, ao dar corpo às suas fantasias, do pesquisador em encontrar a solução para seus problemas. Diante do exposto, entendemos, de acordo com Freud, que a satisfação de instintos é a felicidade. Torna-se causa de muito sofrer se o mundo exterior recusa a nos saciar as carências. Em síntese, a relação do homem com o mundo exterior provoca nele a sensação de que, agindo sobre os impulsos institucionais, o sofrer seja amenizado, “esse tipo de defesa quando o sofrimento já não lida com o aparelho sensorial; de modo externo isso ocorre ao se liquidar os instintos, como prega a sabedoria do oriente e como praticam a ioga” (FREUD, 2011, p. 23).

Quanto à realização de desejos dominados pelo Eu e ultrapassado pelos instintos selvagens, a sensação de prazer é aparentemente mais forte na realização dos instintos selvagens, sobre isso Freud afirma que:

A sensação de felicidade ao satisfazer um impulso institucional selvagem, não domado pelo Eu, é incomparavelmente mais forte do que a obtida ao saciar um instinto domesticado. O caráter irresistível dos impulsos perversos, talvez o fascínio mesmo do que é proibido, tem aqui uma explicação econômica (FREUD, 2011, p. 23).

A personagem do romance *Migo*, Mila, irmã do Zeca, parece vivenciar essa experiência por meio do incesto, o modo como a personagem descreve suas experiências incestuosas com o Zeca, sugere uma espécie de prazer tão forte, que qualquer sentimento de culpa é distanciado.

Atentemos para as interdições que norteiam um novo olhar para a escrita da narrativa *Migo*.

2.4 Os interditos: morte, comida e sexo

Segundo Freud, o homem civilizado está próximo do homem primitivo, inclusive em relação às normas, regras, pois os interditos não são novos. Em seu livro *Totem e Tabu*⁵, ele

⁴ Entre os conceitos freudianos entende-se a libido por objeto de desejo sexual; uma busca instintiva pelo prazer sexual. Segundo teorias freudianas, refere-se à energia vital que está na base das motivações da pulsão sexual. O léxico libido origina-se do latim libidos nas teorias de C.G. Jung, é a força ou energia psíquica.

⁵ O significado de Tabu oscila entre sagrado e impuro. Sendo aquilo que é perigoso, misterioso. Trata-se de proibições, às vezes de cunho religioso, outras de cunho moral. O tabu é um código de leis antigas, existem

mostra alguns interditos que existem desde o homem selvagem. Dentre esses interditos, discorreremos sobre: o interdito à morte, à comida e ao sexo.

Freud, em sua obra *Totem e Tabu* (1974), diante de inúmeras contribuições, possibilitou o resgate histórico dos estudos ligados às interdições. Citando *Frazer*, ele discorre sobre interdições, como morte, comida, sexo e outros. Para esta pesquisa, o nosso foco recai sobre os três citados anteriormente.

Sobre o interdito da morte, Freud mostra que o tabu é oriundo de muitíssimos anos atrás, desde os selvagens, época tratada por Freud, até os dias atuais. Sobre esse tabu, ele mostra que, entre os denominados “selvagens”, o tabu relacionado aos mortos têm ligação direta com infecção, certa analogia entre mortos e infecção.

Nos dias atuais, ainda tratamos a morte com cuidado evidenciado por meio de cerimônias. O fato é que essas cerimônias são feitas desde os selvagens, e os interditos relacionados a ela são diversos e abrangem diferentes povos⁶. Alguns desses povos tratavam o morto como um inimigo, vendo como contagioso o contato com ele. Desse modo, pessoas que tivessem contato com algum morto ficavam em grau de impureza, sendo excluído do convívio social. Para os selvagens, quando a pessoa entrava em contato com os mortos, ela “não podia penetrar em nenhuma casa ou entrar em contato com nenhuma pessoa ou coisa sem infectá-las” (FREUD, 1974, p. 73). Além disso, o nome do morto não pode ser pronunciado em algumas tribos sul-americanas: “é considerado um insulto mortal aos sobreviventes mencionar em sua presença o nome de um parente morto e o castigo para isso não é menor que o estabelecido para assassinato” (FREUD, 1974, p. 76). Freud cita ainda povos na África do sul que mudam o nome de pessoas vivas da tribo se esses nomes forem iguais ou semelhantes ao da pessoa morta:

O pavor de enunciar o nome do defunto leva, na verdade, a evitar a menção de qualquer coisa na qual o morto tenha participado; e uma consequência importante desse processo de supressão é que esses povos não possuem tradições nem lembranças históricas, de maneira que qualquer pesquisa de sua história primitiva se defronta com as maiores dificuldades. Entretanto, certo número desses povos primitivos adotou práticas compensatórias que revivem os nomes dos mortos após um longo período do luto, dando-os aos filhos, que são assim encarados como reencarnações dos falecidos. (FREUD, 1974, p. 23).

vários tipos de tabus, suas proibições não têm fundamentos, embora há tentativas de explicá-las ou justificá-las. As origens do tabu são desconhecidas. Os tabus podem ser coisas ou pessoas, podem ser sagrados ou impuros. Isso faz com que sejam proibidos.

⁶ Esses povos foram localizados na Polinésia, Melanésia, e em parte da África. Freud, além da sua crítica historiográfica, recorre a estudos de *Frazer*, *Ziwifel*, *Boas*, *Teit*, *Mariner*, *Guis*, *Blumentrit* e *Moustier*.

Ainda sobre o nome dos mortos e as interdições ligadas a ele, Freud explica esse tabu por meio da sacralidade de cada nome, sendo para os selvagens a identidade e a personalidade da pessoa. Ele ressalta também que as proibições, em alguns casos, duram alguns dias; em outros se prolongam por mais tempo, mas a rigidez vai diminuindo conforme o tempo. A explicação da proibição do morto e o horror ao cadáver são justificados por Freud, que admite as lacunas, pela sensação de tristeza, e o pronunciamento do nome pode prolongar a sensação de melancolia e saudade, uma vez que a pronúncia do nome traz lembrança e reforça a memória. Ele também ressalta a justificativa pelo medo, uma vez que muitos têm a crença de a pronúncia do nome ser seguida da presença do espírito do morto⁷. Nessa mesma perspectiva, ele cita outras justificativas ligadas ao medo do morto, apresentando pesquisas que definem os mortos como “mais comumente encarados como inimigos do que como amigos” (FREUD, 1974, p. 80), isso devido ao medo da morte por parte dos membros vivos, que têm medo dos espíritos lhes roubarem a vida. Assim, entende-se que a morte:

É em geral encarada como o mais grave infortúnio (sic); daí acreditar-se que os mortos estejam extraordinariamente insatisfeitos com a sua sorte. De acordo com as ideias primitivas, uma pessoa só morre se for morta – pela magia, quando não pela força – e uma morte assim tende naturalmente a tornar a alma vingativa e mal-humorada. Tem inveja dos vivos e anseia pela companhia dos velhos amigos; não é de admirar, portanto, que envie doenças para causar a morte deles (...), Mas (sic) a noção de que a alma é desencarnada é, em geral, um ser maldoso (...) tem também, indubitavelmente, uma estreita relação com o medo instintivo dos mortos, o qual, por sua vez, é resultado do medo da morte (FREUD, 1974, p. 81).

Em síntese, sobre os interditos relacionados com a morte, Freud aponta inúmeros estudos, justificativas, traçando uma relação com a psicanálise e estudos de pacientes neurológicos, citando, inclusive, a negação do sentimento de hostilidade à pessoa morta por parte dos vivos, e a projeção da imagem, do receio dos demônios e dos mortos. Citamos os interditos ligados à morte, uma vez que alguns dos interditos à comida estão associados à morte. E, sendo a comida um de nossos elementos de análise no romance *Migo*, faz-se necessário descrevermos os interditos à comida.

Sobre esses interditos ligados à comida – que estão também relacionados à morte –, Freud menciona que:

Não podia nem mesmo tocar a comida com as mãos, que devido à sua impureza, haviam-se tornado inúteis. A comida era posta no chão e ele então sentava ou ajoelhava e, com as mãos cuidadosamente seguras por trás das costas, abocanhando-a como podia. Em alguns casos era alimentado por outra pessoa, que com o braço estendido, esforçava-se por fazê-lo sem tocar no homem tabu, mas a própria pessoa

⁷ Havia pessoas que, consideradas as mais baixas das baixas na sociedade, ganhavam uma remuneração pequena como gorjetas, para cuidarem dos mortos.

que dava o alimento era sujeita a muitas severas restrições, pouco menos pesadas que as impostas ao outro (FREUD, 1974, p. 73).

Assim, inferimos que a comida também, desde os selvagens, tinha uma sacralidade e a capacidade de estabelecer proximidades e distanciamentos entre os povos da Polinésia, Malásia e África. Aqueles que tiveram contatos com o corpo do morto tinham em comum: “a proibição dos que tiveram tal contato toquem em comida e a conseqüente necessidade de serem alimentados por outras pessoas” (FREUD, 1974, p. 73).

Alguns povos primitivos na Áustria, América e Ásia, aderentes ao totemismo⁸, possuem interditos sobre a alimentação, tais como: o fato de que alguns tipos de animais não poderem ser mortos e nem comidos. Em alguns casos, a proibição de comer estende-se só para algumas partes dos animais. A comida de um Rei⁹, de um governante, mesmos seus restos, não podem ser comidas pelos súditos, ou quaisquer pessoas do povo comum, pois se o fizerem, segundo o tabu, morrerão. Os reis também possuíam uma dieta na qual existiam muitas proibições relacionadas à comida: não podiam tocar em pão fermentado, farinha de trigo, não podiam tocar nem dar nomes a cães, bodes, carnes cruas, feijões e hera.

Quando se trata de ritos de apaziguamento, quando expedições de guerra retornam com a vitória, os povos da ilha Tímor lamentam e suplicam perdão dos homens que foram mortos. Assim, fazem oferendas e sacrifícios ao espírito protetor de seu inimigo morto, isso ocorre em Paloo, nas Célebes e na África Oriental. Em tribos selvagens da América do Norte, lamentam-se também as mortes de seus inimigos, e temem os espíritos dos assassinados. Assim ficam de luto por um mês. Colocamos aqui os ritos de povos vitoriosos aos seus inimigos mortos, porque as restrições ou oferendas no período das lamentações incluem as proibições à comida, ou o papel dela durante esses períodos. Entre esses povos, temos os Dyaks, que, ao trazer a cabeça de um morto para casa após uma expedição, tratam-na com cuidado e muita consideração durante meses. À sua boca são direcionados alimentos finos, iguarias especiais, charutos, pretendendo-se, por este tratamento que inclui a utilização de nomes carinhosos, fazer com que o espírito do inimigo passe a enxergá-los como amigos, a cerimônia é mais complexa. Mas, o que nos importa assinalar é o papel do alimento. A comida aqui também é um elemento o qual os selvagens acreditam poder contribuir para o apaziguamento, para ganhar a afeição do espírito.

⁸ Práticas culturais que ocupam, entre esses povos, o lugar da religião. Segundo Mc Lennan, citado por Freud, a cultura totêmica é a precursora, aquela que preparou o caminho para a civilização.

⁹ Havia diversas restrições aos reis, expomos aqui somente as de interesse para a presente pesquisa.

Embora, a morte esteja relacionada nesses tabus à comida¹⁰ e/ou forma de alimentação, inferimos que, mesmo entre os selvagens, a comida é mais que um elemento estético ou de necessidade para os sobreviventes e/ou mortos. Ela é, além das suas funções essenciais, um elemento capaz de provocar afeição, ou, como acreditavam os selvagens, trazer o inimigo para ser amigo; ou ser um elemento de vingança, passando alguma infecção para aquele que transgrediu o tabu. Para nossa pesquisa, o mais importante é o papel significativo da comida, sua relação com o homem, com suas crenças e com sua sexualidade.

Observemos que muitos dos interditos ligados à comida também estão ligados ao sexo. No que tange à sexualidade ainda relacionada com o tabu do morto, na Colúmbia Britânica, viúvas e vivos são proibidos de tocar suas cabeças ou corpos, ou seja, são isolados e não podem tocar em seus próprios corpos, durante o período de luto. Também costumam colocar espinhos nos leitos, para impedir o contato com o morto, impedir qualquer tipo de relação, inclusive a sexual, isso porque acreditam que o espírito do morto paira sobre eles durante um período. As viúvas não podem deixar a casa, o viúvo não pode cultivar nenhum jardim, perde todos os direitos civis, e ambos não podem entrar em contato com outras pessoas. O viúvo deve caminhar pelo mato para evitar encontrar-se com alguém, enquanto a viúva precisa bater madeira comunicando sua perigosa proximidade. Esses comportamentos se justificam na medida em que eles alegam que pessoas que olhem para a viúva morrem de morte súbita, e ao viúvo para resistir à tentação de uma mulher substituta. Em ambos os casos, as proibições têm o intuito de não despertar a ira do morto.

Nessa perspectiva dos tabus¹¹, incluem-se aqueles relacionados ao sexo, destacando os tabus que fazem referência ao incesto, também alvo de nossa pesquisa. Cabe observar, que:

Não era de se esperar que a vida sexual desses canibais pobres e desnudos fosse moral no nosso sentido ou que seus instintos sexuais estivessem sujeitos a um elevado grau de quaisquer restrições. Entretanto, verificamos que eles estabelecem para si próprios, com o maior escrúpulo e o mais severo rigor, o propósito de evitar relações sexuais incestuosas (FREUD, 1974, p. 21).

¹⁰Em Tímor e na nova Guiné, as proibições relacionadas às comidas aos assassinos vitoriosos são: não encontrar-se com a esposa; não alimentar a si próprio, a comida deve ser colocada em sua boca por outra pessoa; não pode tocar a comida com os dedos; existem somente alguns alimentos de que pode se alimentar; não podem comer carne nem dormir com as esposas; em algumas tribos as restrições sobre comer são mais severas, tendo que se isolar dos outros, não podem ter relações com as mulheres, e não podem comer diversos alimentos; entre os povos *Natchez*, América do Norte, esses guerreiros ficam de jejum por 16 dias.

¹¹Há diversos tipos de tabus e suas funções são várias, tais como: a proteção de pessoas importantes (chefes, sacerdotes); à salvaguarda de pessoas fracas ou frágeis fisicamente, aqui geralmente destacam-se mulheres e crianças; à preocupação com manuseio e contato com cadáver, ingestão de certos alimentos, etc.; à guarda dos princípios como nascimento, iniciação, casamentos e funções sexuais; à proteção do homem da ira dos espíritos ou deuses; a proteção de crianças em gestação ou pequenas, incluindo o contato com certas comunicações e qualidades de certos alimentos; à proteção contra ladrões e outros.

Sobre comida, Eros e sexo, trataremos no próximo capítulo, tendo em vista que esses elementos estão presentes de modo significativo na narrativa *Migo*, de Darcy Ribeiro.

Ligado pelo laço totêmico¹², existe a lei que proíbe relações sexuais entre pessoas do mesmo totem, essa mesma lei também proíbe o casamento entre essas pessoas. As punições para a transgressão são diversas, chegando até a morte, como é o caso da Austrália. Freud cita o caso dos povos Ta-ta-Thi, da Nova Gales do Sul; entre esses povos, a punição por relação incestuosa é a morte do homem e a tortura da mulher, geralmente por espancamento. Assim, “os regulamentos totêmicos tornarão impossível a um filho desse casamento de manter relações incestuosas com a mãe ou irmãs” (FREUD, 1974, p. 24).

Freud (1974) informa que há um horror ao incesto por parte dos selvagens, e acrescenta que, embora os selvagens tenham substituído o parentesco consanguíneo real por parentesco totêmico, em suas proibições eles também incluem a proibição do incesto verdadeiro como um caso especial. A extensão dos laços consanguíneos pelo totem provoca “uma restrição ainda maior sobre a escolha do casamento e a liberdade sexual” (FREUD, 1974, p. 28).

Entende-se na lei tribal que os termos “pai” e “mãe” e seu emprego nas tribos é ampliado. Seu uso se estende. No caso, um homem estende o uso do termo “pai”, usando, desde seu genitor, a todos os outros homens que poderiam ter se casado e gerado um filho de acordo com a lei tribal. Nesse sistema, o termo “mãe” é utilizado para fazer referência à mulher que pariu e a todas as outras que poderiam ter parido esse mesmo ser, sem ter transgredido a lei vigente. Sendo assim, os termos irmão e irmã são atribuídos a filhos dos mesmos pais e para filhos de todas as pessoas com quem se mantém uma relação de pai, no sentido classificatório tribal¹³. Freud (1974) explica que a exogamia totêmica, isto é, “a proibição de relações sexuais entre os membros do mesmo clã parece ter constituído o meio apropriado para impedir o incesto grupal” (FREUD, 1974, p. 27).

Para evitar as relações incestuosas, na Melanésia, por exemplo, proibições restritivas regulam a relação do menino com a mãe e irmã. Quando o menino chega a certa idade, ele passa a morar em outro local, deixando sua residência, neste local é que ele passa a alimentar-se e dormir regularmente. Segundo Freud,

¹²O laço totêmico é mais forte do que os laços de sangue; existem três tipos de totem: o do clã, passado pelas gerações; o totem do sexo, comum a todos os homens e mulheres de uma determinada tribo, com exceção, em cada caso, do sexo oposto; e o totem individual, esse pertence somente ao indivíduo e não é herdado por ninguém. Vale salientar que o totem pode ser um animal, a água, a terra ou outro, uma vez que o totem mantém relação com o clã, e todos que descendem do mesmo totem são parentes consanguíneos.

¹³Esses sistemas totêmicos, em termos de parentesco, não indicam necessariamente qualquer consanguinidade, representam relacionamentos sociais mais que físicos.

Quando um menino chega a certa idade, deixa de morar em casa e se aloja na “casa comum”, onde passa a comer e dormir regularmente. Pode ainda ir à casa do pai pedir comida, mas se alguma irmã estiver em casa, terá de ir embora antes de comer. Se nenhuma irmã estiver lá pode sentar-se perto da porta para comer [...] essas evitações começam com as cerimônias de puberdade e se mantêm durante toda a vida. A reserva entre filho e mãe aumenta à medida que o menino cresce, sendo muito maior da parte dela que dá dele. Se a mãe lhe traz comida, não a entrega diretamente, coloca-a no chão para que ele apanhe (FREUD, 1974, p. 21).

Quanto ao tratamento da comida, veja que, para os selvagens, ela é capaz de estabelecer proximidades, afeições, e torna-se um elemento propício para relações incestuosas, pois as evitações, em boa parte, fazem referência à comida. Acreditamos, como os selvagens neste lado afetivo da comida, que no decorrer do romance *Migo* a comida pode ser lida como um elemento transgressor. Vemos que um relacionamento filial, e até menos, inicialmente frio e distante, ao longo de almoços, jantares e café, estabelecem entre os personagens Ageu e Nora um canal propício a Eros. Compreendemos que Ageu é somente o sogro de Nora, e até o momento evidenciamos proibições e evitações a mãe e filho, irmã¹⁴ e irmão, pai e filha¹⁵, mas pontuamos neste momento que dentro desse sistema do totem também há restrições e evitações para o convívio de sogro e nora, genro e sogra:

Sem sombra de dúvidas, a evitação mais difundida e mais rigorosa (e a mais interessante, do ponto de vista das raças civilizadas) é a que impede as relações de um homem com a sogra. É bastante generalizada na Áustria e estende-se também à Melanésia, Polinésia e as raças da África, onde quer que traços de totemismo e do sistema classificatório de parentesco sejam encontrados e provavelmente mais além ainda. Em alguns desses lugares existem proibições semelhantes quanto a relações inocentes entre mulher e sogro. Em alguns casos isolados, ambos os sogros acham-se sujeitos à evitação (FREUD, 1974, p. 31-32).

Em síntese, as evitações¹⁶ são métodos de prevenções contra as possíveis transgressões e relações incestuosas, e entre os selvagens existe o horror ao incesto, com punições severas às transgressões. Freud (1974) mostra que, em regiões como perto da nascente do Nilo, o horror ao incesto é extremo, de modo que até os animais domésticos são punidos, se cometerem relações incestuosas.

Segundo Freud (1974), há diversas justificativas para as evitações e proibições, entre elas estão: o não direito de o homem ver os seios que amamentaram sua esposa; os impulsos

¹⁴Regras de evitações são particularmente rigorosas; atingem não somente as irmãs de sangue, mas também as tribais.

¹⁵Uma moça deve evitar o pai no período que vai da puberdade ao casamento. Um pai nunca pode ficar sozinho em casa com a filha, nem a mãe com o filho.

¹⁶Entre tantas evitações, destacam-se também aquelas entre genro e sogra, estes precisam manter certa distância ao se falarem, e a mulher em nenhuma ocasião deve mencionar o nome do marido de sua filha nem o do dela.

levados de dominação por parte da mãe; o ciúme por parte do genro diante de uma pessoa que teve todo afeto da sua mulher antes do casamento; a resistência a algo que interfere na supervalorização ilusória originada de seus sentimentos sexuais. Sobre este último, Freud assinala que

A figura da sogra geralmente causa essa interferência porque tem muitas características que lhe lembram da filha e, não obstante, carece de todos os encantos de juventude, beleza e frescor espiritual que fazem da sua esposa uma pessoa atraente para ele (FREUD, 1974, p. 31-32).

Outra justificativa baseia-se no proveito psicológico que os pais tiram de seus filhos – para se manterem jovens, utilizam os filhos; ou seja, a mãe, à medida que envelhece, coloca-se no lugar de seus filhos, fazendo uma espécie de transferência, por meio da identificação que tem com eles, e colocando-se no lugar deles, passa a viver as experiências emocionais deles.

Assim, “a identificação simpática da mãe com a filha pode facilmente ir tão longe que ela própria se apaixone pelo homem que a filha ama” (FREUD, 1974, p. 35). Essas situações, de acordo com Freud, surgem de uma relação ambivalente, constituída de impulsos conflituosos, afetuosos e repletos de hostilidade.

Diante do exposto, entendemos que a sexualidade, desde sua origem, foi limitada pelos interditos. Assim, o consenso de que a existência do interdito ligado à sexualidade, por exemplo, o incesto, é muito antigo, uma vez que é uma proibição que aparece em todos os tempos e lugares. Temos, aqui, duas assertivas: na primeira, o caráter universal do interdito ao incesto; e na segunda, as restrições à vida sexual do homem, sendo ele subordinado às regras.

Nesse entendimento, o incesto fica na linha tênue da existência biológica do homem e da existência social do homem, sendo sua proibição uma transformação, uma passagem, na qual o homem passa a ter domínio sobre sua natureza:

A proibição do incesto é o processo pelo qual a natureza se ultrapassa a si mesma. Acende a faísca sob a ação da qual forma-se uma estrutura de novo tipo, mais complexa, e se superpõe, integrando-as, às estruturas mais simples da vida psíquica, assim como estas se superpõem, integrando-as às estruturas, mais simples que elas próprias, da vida animal. Realiza, e constitui por si mesma, o advento de uma nova ordem (STRAUSS, 1982, p. 63).

Por sua vez, a passagem é considerada por muitos antropólogos como a transição da natureza para a cultura, e/ou até mesmo do homem selvagem ao civilizado. À proporção que este trabalho se desenvolve, percorreremos mais sobre o assunto, buscando entender como o

Darcy Ribeiro relata sobre o assunto, na sua figura de antropólogo, mas, sobretudo como romancista, dando ênfase a sua narrativa *Migo*.

2.5 O incesto

Historicamente, o homem é um “ser biológico ao mesmo tempo que um indivíduo social” (STRAUSS, 1982, p. 41), os instintos pertencentes à natureza do seu corpo são limitados à esfera social. A essas limitações nomeamos interditos, proibições. Entre essas proibições, o incesto é tido como “um escândalo, a saber, um conjunto complexo de crenças, costumes, estipulações e instituições” (STRAUSS, 1982, p. 47). Mas, essa proibição é distinta de todas as demais existentes, pois pela sua espontaneidade, por apresentar características relativas e ao mesmo tempo particulares, têm um caráter universal. Segundo Strauss (1982):

A proibição do incesto, constitui uma regra. A proibição do casamento por parentes próximos pode ter um campo de aplicação variável, de acordo com o modo como cada grupo define o que entende por próximo. Mas esta proibição, sancionada por penalidades sem dúvidas variáveis, podendo ir de imediata execução dos culpados até a reprovação difusa, e às vezes somente até a zombaria, está sempre presente em qualquer grupo social (STRAUSS, 1982, p. 47).

Essa interdição é uma instituição humana universal, pois em todo grupo, sociedade, há proibição a algum tipo de casamento e/ou união. Strauss em sua obra “*As estruturas elementares do parentesco*” (1982) mostra as relações incestuosas nos antigos textos egípcios:

Os casamentos consanguíneos – particularmente entre irmão e irmã – representavam talvez um costume espalhado entre os pequenos funcionários e artesãos, e não limitados, conforme se acreditava outrora, à casta reinante e as mais tardias dinastias. Mas em matéria de incesto não poderia haver exceção absoluta. Na genealogia de uma família nobre de Samoa, em oito casamentos consecutivos entre irmão e irmã somente se refere a uma irmã mais moça, e que a opinião indígena tinha condenado como imoral. O casamento entre o irmão e a irmã mais velha aparece, pois, como uma concessão ao direito de primogenitura, e não exclui a proibição do incesto, porque além da mãe e da filha, a irmã mais moça continua sendo um cônjuge proibido, ou pelo menos, desaprovado (STRAUSS, 1982, p. 47).

De acordo com Strauss (1982), a proibição do incesto possui ao mesmo tempo a universalidade das tendências, dos instintos e o caráter coercitivo das leis e instituições. Isso resulta na ultrapassagem dos limites históricos, geográficos, da cultura, coincidentes em tempo e espaço no que diz respeito ao biológico e à proibição social reforçada constantemente. Strauss (1982) acrescenta ainda o incesto como um mistério para reflexões sociológicas. Ao se posicionar sobre o incesto, Strauss (1982) mostra a diversidade e as oscilações de acordo com

povos e nações. Partindo dessa premissa de variações incestuosas na sociedade, pretendemos também fazer uma releitura desse aspecto na obra *Migo*, de Darcy Ribeiro para discutir como a comida é na narrativa um elemento de transgressão, contribuindo para a manifestação de Eros, resultando na transgressão do incesto pelos personagens.

Em relação ao incesto, neste momento faremos uma breve leitura sobre o assunto na sociedade e na narrativa, deixando para o segundo momento os aspectos da ligação entre comida, Eros e incesto.

Strauss (1982), citando Lévy-Bruhl¹⁷, reafirma que “a famosa proibição na questão do incesto, esta *vexata quaestio* de que os etnólogos e sociólogos tanto procuram a solução, não admite nenhuma. Não há oportunidade em colocá-la” (BRUHL *apud* STRAUSS, 1982, p. 49). Isso sobre as sociedades citadas, segundo o autor, “é inútil perguntar por que o incesto é proibido. Esta proibição não existe...; ninguém pensa em proibi-la. É alguma coisa inaudita, um *mostrum*, uma transgressão que espalha o horror e o pavor” (BRUHL *apud* STRAUSS, 1982, p. 49). Vejamos que o horror ao incesto não representa a voz consciente na figura feminina da perspectiva da personagem de Darcy Ribeiro:

Fomos pro hotel de madrugada, com um companheiro morenô e espadaúdo que nem Zeca. No quarto apagaram a luz e nos deitamos os três na cama. Atacam incontinente. Nunca me senti tão manipulada, lambida, trepada, enrabada. Não poderia saber quando Zeca ou quando era o outro, o que não tinha nenhuma importância. Quando nos acalmamos, depois da primeira rodada louca, eu fiquei com um deles deitados de cada lado, com a mão nos paus moles deles, reinando. Na minha mão eles formam crescendo devagar, inchando, crescendo. Aí a roda recomeçou a rodar. Estranhei demais foi ver que, me acariciando levemente, os dois estavam atacadados era um no outro. Nunca ouvi falar de fresco assim. Tenho certeza de que cada um enrabou e foi enrabado, fui com a mão lá neles, apalpei. Esse meu irmão é putto. Jamais vi também, nada tão excitante, confesso. Esse mundo de meu Deus tem cada surpresa (RIBEIRO, 1988, p. 242).

Assim, refletimos acerca do incesto na narrativa *Migo*, que Darcy traz em seus personagens outra perspectiva sobre o incesto, sem este sentimento de escândalo e/ou horror a ele. Notemos que Mila, ao ser convocada pelo narrador, para falar sobre seu incesto: “Vamos, Mila, é sua hora. Fale agora conte aí seu incesto.” (RIBEIRO, 1988, p. 241), a lembrança do carnaval flui naturalmente, não é visível na descrição memorialística da personagem nenhum traço de ressentimento, de culpa, ou de horror ao fato ocorrido. Embora, ambos fossem criados juntos, pertencentes à mesma família, “Nora e Zeca gostaram, aparentemente, dessa nova versão de Mila, também eles devem pensar que ela tem direitos, é filha mesmo, legítima. (...)

¹⁷ L. Lévy-Bruhl, *Lê Surnaturel er la Nature dans la mentalité primitive*, Paris 1981, p. 247.

no fim do jantar, ao perguntar a Mila se ela queria alguma coisa de mim. – Nada não pai, só vim ver vocês. – Viva a família” (RIBEIRO, 1988, p. 106). Apesar do escritor, por meio da voz do narrador do romance, ter implantado dúvidas sobre a paternidade de Mila, tida como filha legítima do Ageu; e a de Zeca, tido como filho adotivo de Ageu. Ambos os personagens são descritos na obra *Migo* como filhos e família de Ageu. Mila está consciente e aceita o fato de Zeca e ela serem irmãos por parte de pai – meio irmão – “que seja meio, irmão: consinto” (RIBEIRO, 1988, p. 242). Dessa maneira, espera-se que Mila relatasse sua experiência sexual com Zeca, com certo peso, ou incerteza do feito, espera-se questionamentos, e indícios de culpa. Porém, a personagem trata do ocorrido de forma leve, como uma lembrança prazerosa, aceitável, e natural ao homem e “nos assumimos, homem e mulher, tal como somos” (RIBEIRO, 1998, p. 243):

A certa altura o disco virou[...] acenderam as luzes, nós três fungamos umas cobrinhas, e nos (sic) assumimos, homem e mulher, tal como somos. Zeca deitado de costa me pôs em cima dele, entalada. O companheiro subiu por cima de mim e meteu. Virei sanduíche. Aí acho que desfaleci apaguei. Quando passou o clarão, eu mamava no Zeca e o outro me enrabava. Cumpri minha sina, tive o que queria em dose dupla fui tão gloriosamente dilacerada e exportada como nunca pensei que pudesse ser, ou que qualquer mulher tivesse sido na vida inteira. Se morresse ali, seria feliz, mas não morri. Quero é mais. Muito mais. Minha maior surpresa veio no fim, quando Zeca me pediu a bolsa para pagar o rapaz. É prostituto. Profissional competente, digo eu. Mas abusado, lá da porta, saindo pediu: - E a dona aí, não tem um agrado pro pau de ouro dela? – Nós deitamos e outra vez dormimos, exaustos e castos. Viva a vida. Viva eu. Volto lá se Deus quiser. Deus e Zeca (RIBEIRO, 1988, p. 242-243).

Para Darcy Ribeiro (2010) escritor e antropólogo, o incesto é o cimento essencial da condição humana e “cada comunidade étnica possui suas regras de incesto, segundo os quais se classificam as pessoas com quem se pode ter intercuro sexual e reproduzir, e com quem não pode” (RIBEIRO, 2010a, p. 44). Para ele, existe uma probabilidade de que a humanidade tenha surgido quando houve o estabelecimento das regras do incesto. Ribeiro explica que são as regras do incesto que estabelecem a comunicação entre indivíduos de uma comunidade ou família, mesmo que estas regras estejam limitando-os ou impedindo o inter-relacionamento sexual. Esse conceito de incesto descrito por Darcy pode justificar a leveza com que sua personagem Mila discorre sobre o relacionamento incestuoso com Zeca, ou o fato das experiências como antropólogo, o conhecimento amplo e diverso de Darcy Ribeiro justifique, e se não for justificável entendemos como parte do processo criador, já que “meus personagens são tal como são porque, largado à solta, sem censura, eles me saíram assim. São invenções minhas, distorcidas. Não se comova demais com eles. Suas dores são fingidos ais; seus amores,

imitação” (RIBEIRO, 1988, p. 212). Contudo, o que é evidente, é que temos um autor que é ao mesmo tempo um tradutor de cultura, versátil e criativo.

Vagarosamente, em função das mudanças nas justificativas para as proibições do incesto, teorias mais recentes entendem que o incesto constitui a passagem da natureza para a cultura. Como bem apontou Darcy Ribeiro, em concordância com Lévi Strauss, a proibição ao incesto é “uma transformação ou passagem. Antes dela a cultura ainda não está dada. Com ela a natureza deixa de existir no homem como rei soberano” (STRAUSS, 1982, p. 63).

Retomando a narrativa *Migo*, entendemos que as relações incestuosas que aparecem no romance configuram o lado primitivo do homem. Darcy Ribeiro permitiu que seus personagens manifestassem vozes que estivessem isentas de preconceitos em relação a uniões consanguíneas.

Sobre as interdições do incesto, sabemos que há variações de acordo com os povos, e que cada qual carrega as punições: “a proibição do incesto possui ao mesmo tempo a universalidade das tendências e dos instintos e o caráter coercitivo das leis e das instituições” (STRAUSS, 1982, p. 49).

Relembremos o incesto na literatura portuguesa; como não é possível exemplificarmos de modo amplo, foquemos em Eça de Queirós. Mulheres interditas fizeram parte do seu acervo literário, mas no que diz respeito ao incesto, podemos citar *O primo Basílio*, *Os Maias*, e a *Tragédia da rua das flores*, este podendo ser objeto sucinto de nossa leitura para comparação com a obra *Migo* de Darcy Ribeiro.

Freud (1987) aponta que “a satisfação irrestrita de todas as necessidades se apresenta como a maneira mais tentadora de conduzir a vida, mas significa pôr o gozo à frente da cautela, trazendo logo o seu próprio castigo” (FREUD, 1987, p. 21). Na nossa tradição literária, por muito tempo, relações incestuosas formam-se dentro das narrativas penalizadas pelos escritores. É o que ocorre em a *Tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queirós:

E volteando-se, num relance, correu à janela e, lançando o corpo sobre o peitoril, atirou-se com um grito estridente. Vítor sentiu ainda o seu corpo fazer, na rua, um som baço e mole de um fardo de roupa quando as pessoas que conduziram o cadáver de Genoveva entraram na sala, entre os clamores de Mélanie, encontraram Vítor estendido no chão; tinha batido com a cabeça na esquina de uma consola e da sua testa lívida corria um fio de sangue que, a pouco, secou no tapete. Os jornais falaram, durante alguns dias, do suicídio da Rua das Flores (QUEIRÓS s/d, p.368).

A *Tragédia da rua das flores* é um romance em que a protagonista Genoveva apaixonou-se por um rapaz, muitos anos mais novo, tendo um relacionamento que só é descoberto por ela como incestuoso no final da narrativa (sendo punida pelo autor, com morte no final do romance,

após a descoberta), quando o tio do seu amante Vítor percebe pela sua história que ela era a mulher que havia abandonado seu sobrinho sob os cuidados do pai ainda pequeno: Oh! Maldita! Maldita! Maldita! – bradou Timóteo. E os seus braços tinham uma tremura, o olhar alucinado; e com uma voz estrangulada, medonha: – mas esse homem é Vítor de Ega. É seu filho! Eu sou Timótio da Ega (QUEIRÓS, s/d, p. 367).

Após a descoberta, Genoveva, com remorso e sentimento de culpa, em um ato de desespero, pula da janela de sua casa, suicida ao saber que Vítor era seu filho. Notemos que em *Os Maias* (1888), embora alguns críticos defendam que não houve castigo aos irmãos incestuosos (só o protagonista tinha ciência do incesto), julgamos aqui terem sido castigados, uma vez que Carlos Eduardo, após a morte de Afonso da Maia (que morreu após descobrir a relação incestuosa entre os irmãos), percebe a impossibilidade do romance com Maria Eduarda e se separam. Aqui temos, de fato, o maior castigo para dois amantes, a separação definitiva dos corpos em vida. Assim, percebemos que o autor Eça de Queirós puniu com seu desfecho os amantes – uma punição espiritual de corpos. Em *Tragédia da Rua das Flores*, a punição foi física, com a morte de Genoveva que, ao abandonar seu filho quando criança, criou condições para o incesto.

As punições produzidas pelo cânone literário demonstram o lado universal do incesto, as restrições às pessoas com as quais os protagonistas podem ou não se relacionar sexualmente, e quando esse limite é ultrapassado, quando a transgressão do interdito ocorre, o resultado é a punição. Strauss (1982) menciona que, em Madagáscar, a mãe, a irmã e a prima são cônjuges proibidos para as pessoas comuns, “mas para os grandes chefes, e os reis, somente a mãe – mas, assim mesmo a mãe – é *fady* ‘proibida’” (STRAUSS, 1982, p. 48), fatos que a opinião indígena tinha condenado como imoral. Nesse sentido, acreditamos que boa parte da literatura expressa esse horror ao incesto mencionado por Strauss e descreve as punições que ocorrem em diversos povos diante das relações incestuosas.

Em *Migo*, narrativa contemporânea, Darcy Ribeiro trabalha com outra perspectiva: ao invés de expor o lado civilizatório do incesto, ele expõe o lado instintivo, selvagem. De acordo com Strauss (1982):

A proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural, e também não é uma dosagem de elementos variados tomados de empréstimo parcialmente à natureza e parcialmente à cultura. Constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas, sobretudo, no qual se realiza a passagem da natureza à cultura. Em certo sentido, pertence à natureza, porque é uma condição geral da cultura, e, por conseguinte não devemos nos espantar em vê-la conservar da cultura seu caráter formal, isto é, a universalidade. Mas em outro sentido também já é a cultura, agindo e impondo sua regra no interior de fenômenos que não dependem

primeiramente dela. Fomos levados a colocar o problema do incesto a propósito da relação entre a existência biológica e a existência social do homem, e logo verificamos que a proibição não depende exatamente nem de uma nem de outra. A proibição do incesto constitui justamente o vínculo que as une uma à outra (STRAUSS, 1982, p. 62- 63).

Dentro deste campo fecundo de ideias sobre o incesto e a sua proibição, Darcy Ribeiro, por meio de sua personagem Mila, exclui esse lado da regra, do imposto, da cultura. Uma vez que Mila, em momento nenhum da narrativa, mostra-se com sentimento de culpa, medo ou remorso: “Bom de cama, Zeca é demais. Só serve também, pro fode-foque. É um bestão” (RIBEIRO, 1988, p. 298); e seu criador, no desfecho da narrativa, não a puniu pela sua relação incestuosa com Zeca, este visitado por tanatos, mas não como consequência do incesto, mas por ser uma ameaça à relação amorosa de sua esposa Nora com seu pai Ageu Rigueira, situação da qual propomos uma reflexão sutil, uma nova ideia de que há uma relação incestuosa entre esses personagens.

Podemos partir da simbologia de sogro como pai, assim casando com Zeca, a personagem Nora tem uma relação filial com o sogro “o que Nora mais me dá é esse convívio de velho e guria. De minha parte meio culposa, da dela filial” (RIBEIRO, 1988, p. 323), relação está exposta na narrativa como filial inicialmente e sendo modificada ao longo do convívio até transgredir e tornar-se uma relação amorosa: “Nora, Nora minha amada, minha filha, minha namorada. Nora minha morada. Nora. Nora minha amada” (RIBEIRO, 1988, p. 388). Se partirmos deste ponto, teremos uma relação incestuosa na qual o personagem descreve Nora como filha e ao mesmo tempo como namorada, amada. Interessante também pensar na consciência do personagem e na alusão que ele faz à relação amorosa dele e Nora, alusão em que ele reconhece a relação como incestuosa:

Meu Eros é Édipo, o dos pés inchados, doloridos das feridas que o matador abriu, quando cumpria a sina de matá-lo, para ele não crescer parricida. E cresceu e matou o pai. Não podendo correr, Édipo anda trôpego, inseguro, que nem eu, procurando seu destino. Encontrou, conheceu, em Jocasta, sua mãe, sua amada mortal que amou em glória. Até o trágico dia, aquele, do espelho em que se viu pai de seus irmãos; irmão de seus filhos; filho, ele, da mulher amada. Em desespero arrancou os próprios olhos para não ver. Aí é que eu o encarno e saio mundo afora como Édipo, o velho, perambulando de mãos dadas com Antígona, amada, em que ele não vê a filha, nem ela vê o pai. Ele com ela. Eu com Nora (RIBEIRO, 1988, p. 370).

Percebemos que o personagem Ageu ama Nora como pai e como amante, uma vez que faz alusão ao complexo de Édipo¹⁸, e quando Nora corresponde ao sentimento de Ageu com

¹⁸A narrativa *Migo* faz alusão a Édipo, embora Édipo não estivesse ciente do parentesco como o personagem Ageu está sobre a proibição da relação amorosa e do parentesco. Ou seja, em *Migo* os personagens sabem do incesto

intensa voluptuosidade, dá vazão ao complexo de Édipo. Percebemos que ele se coloca no lugar de Édipo, e nora no lugar da filha Antígona, filha do relacionamento incestuoso com Jocasta. Assim, podemos dizer que no romance *Migo* está o complexo de Édipo em uma versão moderna e clássica ao mesmo tempo, podendo ser lido também dentro de um jogo de projeção, basta considerarmos a ideia de projeção apontada por Sigmund Freud.

Partindo dessa premissa, resgatemos o enredo da narrativa, *Migo*. O protagonista Ageu Rigueira é órfão de mãe¹⁹:

Quatro anos depois, vim eu, desastrado, matando minha mãe para nascer. Morreu no quarto de seus amores. Morreu de dores comigo atravessado na barriga. Gastei as energias dela por uma noite e um dia. Afinal, nasci quando mamãe morria (RIBEIRO, 1988, p. 62).

Quem cuida do menino desde sua infância é a sua irmã Nininha: “o melhor que me sucedeu na vida foi ser irmão de Nininha, uns anos mais velha que eu e desde sempre madura, ela me deu o carinho morno de que me nutri. Ainda me nutro (RIBEIRO, 1988, p. 30)”. As descrições que este personagem faz da sua irmã Nininha, no decorrer da obra, evidenciam, além de uma lembrança maternal: “Minha ideia mais remota de mim mesmo, me devolve chorando em pé, com a cara metida no peito de Nininha, que segura minha cabeça com as duas mãos, consolando” (RIBEIRO, 1988, p. 30), um desejo carnal, um amor atribuído de um homem para uma mulher, como amantes. Ele a descreve como uma mulher desejada, amada, mas proibida, de um relacionamento de ternuras impuras e impuras ternuras puras:

Nininha, minha maninha Nininha. Ela lá, eu cá, nunca nos afastamos de verdade. Ela me tem no peito. Eu trago Nininha sempre comigo, em mim, como meu bem mais íntimo. Nos une um amor triste, dado às quietas alegrias da pureza. Gestos mansos, timidamente carinhosos, condescendências breves, assustadiças, impuras ternuras puras, puras ternuras impuras, fome e fastio (RIBEIRO, 1988, p. 44- 45).

O personagem a descreve em diversas imagens, de mãe no mangueiral: “Fui na vida de Mangueiral o menino de Nininha, minha mãe menininha. O menino que ela criou. Um dia evadi. Deixando tudo, eu também nas mãos dela.” (RIBEIRO, 1988, p. 45). Ela exerceu na vida do personagem Ageu todo carinho, preocupação e dedicação maternal perto ou longe: “Caí no

e a adesão é livre de culpa. Já em Édipo há o vômito, a repugnância, a descoberta, sendo a descoberta do incesto, e ele mesmo, tido como motivo de desgraça.

¹⁹Essa morte da mãe do personagem Ageu no romance *Migo* coincide com a morte da mãe do personagem do Mulo, no romance *O Mulo*, ambos escritos por Darcy Ribeiro, que também era órfão na vida real, mas de pai. Na narrativa *Migo* ele também faz alusão a um sentimento de orfandade por parte do personagem Ageu, um dos motivos que levam alguns críticos a considerarem o personagem Ageu como álter ego de Darcy Ribeiro.

mundo, aventureira desventura. Nininha continuou, de lá, a me cuidar, até a me sustentar. Vive sempre no medo medonho de que meu pai renasça em mim, na bebida e na boêmia” (RIBEIRO, 1988, p. 45). Exerceu também a imagem de irmã zelosa:

Nininha, guardiã blindada de meu destino. Zelosa chaveira da minha despensa. Dadivosa irmã minha querida, Nininha minha. Vida para si mesma perdida, no ofício de me dar rumo. Guiar o irmão em que ela via, temia ainda em ver, o menino fofo vulnerável (RIBEIRO, 1988, p. 45).

E na imagem da eterna amante²⁰, aquela à qual um homem envelhece e ama fielmente:

Às vezes matuto meus impossíveis. Quem não? O melhor deles é imaginar uma vontade forte, irresistível, de voltar pra casa, voltar lá pro Manguelal. Lá envelhecer, cuidado por Nininha. Lá morrer, sepultado no carneiro de minha avó, a brava. Meus ossos juntos dos dela, esperando os de Nininha. Confesso, professor: só minha irmã Nininha amei minha vida inteira (RIBEIRO, 1988, p. 137).

Seguindo a vertente da psicanálise, para compreendermos a relação dos personagens mencionados acima, apoiamo-nos na teoria freudiana. Freud (1974) entende que a relação do homem com a sogra é complexa uma vez que, geralmente, o homem escolheu:

a mãe como objeto de amor, e talvez a irmã também, antes de chegar à escolha final. Por causa da barreira que existe contra o incesto, seu amor é desviado das duas figuras sobre quem sua atenção se centraliza na infância para um objeto externo modelado sobre elas (FREUD, 1974, p. 36-37).

Freud acrescenta que o lugar da mãe de um homem, que é também mãe de sua irmã, é assumido pela sogra; e o horror ao incesto implica que a história da árvore genealógica da sua escolha de um objeto para amar não deve ser lembrada. Pontuamos aqui que as lembranças de Nininha, nomeada mãe por Ageu, são fortes comparações e inclusive atribuídas a Nora. Entendemos, ainda, que essas duas reflexões mencionadas por Freud podem ser atribuídas ao relacionamento de Nora e Ageu. Ageu, como homem, projetou, transferiu o amor e afeição sentidos por Nininha à sua nora, a personagem Nora. Dessa maneira, semelhantes perspectivas parecem figurar em Ageu Rigueira, pois ele projeta na personagem Nininha a mãe, Nora Nininha e Nora, essas três mulheres de seus amores, ela mesma e as amantes inconscientes de Ageu.

²⁰Socialmente, estamos cientes de que os irmãos naturalmente se casam e deixam as primeiras casas para construir outro lar envelhecendo cada um em outra casa. Assim, ao mencionar o desejo de envelhecer ao lado da irmã e declarar fiel amor “confesso, professor: só minha irmã Nininha amei minha vida inteira.” (RIBEIRO, 1988, p. 137). O protagonista Ageu desloca o papel da irmã atribuindo-lhe de amante.

Nora parece com quem? Com ninguém! Nora é Nininha? Sim, um pouco, pouquinho. Nora é solzinho renascendo? Algo têm elas irmanadas. Nora é Bia? Nora é Mila? Não, não. Não é não. Nora é Nora, está sendo, caminhando ligeiro ao encontro de si mesma. Ela é ela. Ela é Nininha. Ela não é ninguém mais do que ela. Nora é quem há de ser. Nora será o que ela, a amada, havia de ser (RIBEIRO, 1988, p. 337).

Veja que Ageu nega qualquer outra mulher em Nora, mas reconhece e afirma a existência de Nininha nela e sua própria essência. Assim, Nora configura e representa Nininha²¹ e a mãe de Ageu, sendo ela constituída, pelo personagem Ageu, dessas figuras maternas que cuidam dele. Nora passa a exercer este papel de zelo e cuidado. Ao transferir para a personagem Nora a personagem Nininha: “veio Nora me trazendo um pires de torresmos salgados, sequinhos, para acompanhar meu cálice de pinga de toda a tarde. Essa senhora esbelta, cada vez mais doce e bela é, hoje, outra minha Nininha.” (RIBEIRO, 1988, p. 94), configura-se e revela-se o desejo do personagem de possuí-la como amante, como irmã, como filho e como mãe. Isso Ageu Rigueira escreve por forças interiores, de dentro para fora, como um desafogo de relações anímicas que ele próprio evidencia no decorrer da narrativa: “Onde corriam antes as águas desse amor todo que flui agora? Em Nora estava contido, em mim estava dormindo. Agora em mim, em nós, pulsa pleno. Tão presente que joga o passado lá onde deve estar esquecido” (RIBEIRO, 1988, p. 389).

Freud (1974), citando *Fison*, destaca que os povos primitivos tinham restrições entre sogra e genro, sogro e nora, como uma proteção a mais para um possível incesto, destacando que:

No caso do parentesco de sangue, a possibilidade de incesto é imediata e a intenção de preveni-lo pode ser consciente. Nos outros casos, inclusive no das relações do genro com a sogra, a possibilidade de incesto parece ser uma tentação na fantasia, mobilizada pela ação de laços vinculantes inconscientes (FREUD, 1974, p. 36).

Desse modo, podemos inferir que a ideia do incesto no romance é outro tema da narrativa, além da temática explícita da mineiridade, sendo a relação incestuosa de Mila e Zeca consciente²², relatada como uma experiência inata entre homem e mulher, o que emana do lado selvagem da natureza humana. Já a relação incestuosa entre Ageu e Nora e Ageu e Nininha aparece como fantasiosa e inconsciente, uma vez que Nininha aparece como objeto de desejo

²¹Considerando una, uma só, em Nininha, o personagem Ageu encontra o carinho e o cuidado materno que não teve da mãe pela ausência física dela.

²²Sendo ou não consanguíneos – o narrador personagem Ageu implanta a dúvida de serem ou não irmãos de sangue –, talvez um modo de o escritor Darcy Ribeiro suavizar as relações incestuosas, recurso que ele também implanta algumas vezes em relação a Nora, chamando-a de uma nora postiça, e ela chamando de falso sogro, de fato um jogo intrigante estabelecido pelo romancista Darcy Ribeiro.

do personagem Ageu, que, como e sendo sua libido, é transferido para Nora: “o mel que emana de Nora é o mais melado que eu tive na vida. Fico hirto só de pensar que alguém possa descobrir. Bem sei como o mundo todo ia maldar. Todo mundo dizendo: o velho e a moça, pecadores! O pai postiço e a filha torta: incesto”²³ (RIBEIRO, 1988, p. 391), que não deixa de ser uma mulher proibida.

Considerando todas as páginas precedentes, evidenciamos que há um possível incesto entre o personagem Ageu e a Nora. Essa relação incestuosa configura-se de dois modos: um, considerando a simbologia de pai (uma vez que casou com seu filho Zeca, e o relacionamento dos dois no início da narrativa é descrito como filial, atribuindo ou chamando-a de filha na narrativa); e o outro, que a relação é tida como incestuosa, se constitui pela ideia de projeção, fundamentado no romance *Migo* e na psicanálise que aponta: “a primeira escolha de objetos para amar para um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: a mãe e a irmã” (FREUD, 1972, p. 37).

Freud acrescenta ainda que existem escritores criativos que se centralizam em torno do incesto trazendo inúmeras variações e deformações, o que para Freud constitui uma poesia. Acreditamos que Darcy Ribeiro, assim como Eça de Queirós, é um desses escritores que apresentaram em seus romances os seres humanos e os sentimentos, desejos primitivos incestuosos, que hoje são dominados pela repressão, pelo interdito, desestabilizando “o advento de uma ordem” (STRAUSS, 1982, p. 63). Ao escrever *Migo*, trouxe de modo moderno um romance cultural, capaz de adentrar tanto nos prazeres primitivos quanto nos costumes convencionais. Assim, trouxe a cultura mineira; fez de cada elemento de sua narrativa um elemento singular, um jogo de palavras que passa da estética para a crítica social, possibilitando, aos estudos científicos, várias vertentes. Ele atribuiu aos seus romances sua versatilidade.

Darcy Ribeiro carrega esse quarto romance, *Migo*, no ventre, uma vez que é possível também, dentro da narrativa, encontrar seu alter ego. Suas funções e versatilidades – educador, de sociólogo, etnólogo, político reformador, antropólogo – constituíram o eixo de suas obras de ficção, fazendo-se e revelando-se como um tradutor de culturas.

Escrevo, de fato é para mim, acho eu. Engendrar enredos e escrevê-los, misturando fantasias e verdades, virou-me jeito próprio, pessoal, de me ser, de viver e conviver. Escrevo romance como meu pai bebia cachaça: vício. Se só fizesse outras coisas na vida, qualquer coisa prática, dessas tantas que enricam pessoas, que lhes dão importância e poder, acho que morria ou me matava. Isto é vida para leitor. Nós, romancistas, somos gente de outra laia. Imprestáveis, não somos. Mas nosso préstimo é pouco, reconheço. Haverá ofícios ou outros vícios piores, outros melhores. Não

²³O escritor faz também uma crítica social à sociedade que julga e condena, seja alegando motivos de cunho moral e/ou religioso.

troco, nem invejo. Este meu Migo que você lê aí, não sei onde, não sei quando, é o quarto romance que escrevo. Até parece o primeiro, tanto é o nada que aprende com os outros todos, para me servir agora, aqui. Num primeiro, me visto de índio Mairum [sic.] para sentir fazer sentir a dor e o gozo de ser índio. Seu tema é a morte de Deus: morre porque o mundo não tem remédio. Falo do mundo índio em seus caldos originais; do nosso nem se fala. Noutro, me faço de fazendeirão [sic.] boçal, como minha gente dos dois costados, filhos, netos de senhores escravos, gastadores de gente. Ele não é minha glória, é meu fracasso, tudo fiz, pus quanto talento tinha, para desenhar odioso aquele Mulo e ele me saiu comovente. Só romance é assim de infiel com a gente. No terceiro assumo, rindo, a nossa consciência numa anti-utopia [sic.] glauberiana em que me disfarço de negro prenhador [sic.] de amazonas para retomar o discurso boliviano numa paródia de *A tempestade*. Todo mundo tomou o livro, aqui, como piada. É o mais sério que escrevi, dizem lá fora. Agora, o desafio é maior. Aqui encarno minha própria carne, a que podia ter sido, até devia. Mas não fui aterrado que fiquei com a sina proposta de reviver a vida dos meus. O que busco é aquele eu que eu poderia ter sido, é meu sentimento mineiro do mundo que eu teria tido, para, aqui, curti-lo de mentira, como se fosse meu mesmo no mais intrínseco de mim (RIBEIRO, 1988, p. 83).

Aqui fazemos referência ao Darcy Ribeiro romancista, uma vez que, como antropólogo, ele aponta a interdição ao incesto como um “cimento essencial à condição humana”, o que o aproxima de Lévi Strauss, distanciando do mesmo, quando assume sua escrita ficcional.

Strauss (1982) aponta que a proibição do incesto é o processo pelo qual a natureza se ultrapassa a si mesma. Acende a faísca sob a ação da qual forma-se uma estrutura de um novo tipo, mais complexa, e se superpõem, integrando-as, às estruturas, mais simples que elas próprias, da vida animal. Realiza, e constitui por si mesma uma nova ordem. Assim, ao descrever o incesto como um sentimento primitivo livre, ele desestabiliza a ordem, que é o interdito do incesto.

Consideramos aqui, a cultura vinculada ao conceito do próprio Darcy Ribeiro, descrito em seu livro *Os Brasileiros* (1981). Nele a cultura é conceituada como a herança social de uma comunidade humana, representada pelo acervo coparticipado de modos padronizados de adaptação à natureza para o provimento da subsistência, de normas e instituições reguladoras das relações sociais e de corpos do saber, de valores e de crenças com que seus membros explicam sua experiência, exprimem sua criatividade artística e a motivam para a ação. Sendo ela uma ordem particular de fenômenos que têm de característico sua natureza de réplica conceitual da realidade, transmissível simbolicamente de geração a geração, na forma de uma tradição que provê modos de existência, formas de organização e meios de expressão a uma comunidade humana.

Vale pontuar que relatamos as interdições e tratamos do incesto dando ênfase a sua proibição. Isso se justifica por alguns motivos: o primeiro é o fato de a narrativa *Migo* apresentar uma rasura às diversas obras literárias que retratam o horror ao incesto. O romance *Migo* aborda a temática isentando de culpa os personagens envolvidos em tais situações e punindo o

personagem Zeca que condenou os amantes Nora e Ageu; outro motivo, não menos importante, é o fato de a comida estar vinculada aos interditos do incesto, do sexo, e da morte; como ela é nosso elemento em análise, torna-se importante entender a sua relação com esses demais elementos, sua origem e o seu grau de importância para os diferentes povos; por fim, o último motivo, que mostra ser relevante o estudo do incesto a partir da sua proibição, está na crítica implantada por Ribeiro (1988, p. 338) que, por meio da voz do seu narrador Ageu, critica o julgamento social: “[...]viva sua vida e não me julgue severamente demais. Eu vivo a minha como ela me cai, aceitando os desafios que põe – que jeito? – é o que todos fazemos, acho eu, sem virtudes nem culpas, nos conformes do destino”.

Julgamento que, segundo o personagem Ageu, condenaria qualquer relação amorosa entre ele e a Nora. Alegando que a sociedade dirá Nora falsa, postiça e sogro safado. Durante toda o romance *Migo*, a voz do narrador lembra ao leitor: não me julgue. Toda a abordagem sobre as interdições é relevante uma vez que estão associadas à comida, elemento de nossas especulações e análise na narrativa *Migo*, de Darcy Ribeiro.

De fato, em suas ficções ele transitou em diversos traços culturais, desde o índio ao negro, do negro ao mulato, do mulato ao sertanejo, deixando suas personagens femininas livres para seus gozos, amores e pensamentos. É verossímil em seus romances que “qualquer sociedade possui uma cultura, desde as de nível tribal até as sociedades nacionais modernas” (RIBEIRO, 1981, p. 36).

Por meio dos seus personagens, espaços geográficos da obra e outros elementos, ele traz a diversidade cultural, por outro lado, a permitir a liberdade de seus instintos, desestabiliza as normas e a própria sociedade, como ele faz bem em *Migo*, que provocou em muitos críticos a sensação de estar em mãos com um objeto definido capaz de conduzir ao desenvolvimento, a uma soma de saudades “nascida[s] nesta busca das nossas raízes, porque em *Migo* encontrei os meus idos, os cantinhos escondidos, invioláveis. Com ele abri os bolorentos baús e espalhei os meus sonhos à luz do sol, na tentativa de aquecê-los.” (CHAVES, 1999, p. 69).

Entre diversas vertentes e possibilidades de leitura do romance *Migo*, optamos por investigar o papel da comida na narrativa, considerando os diversos aspectos ligados a ela – dos termos em sentidos metafóricos aos espaços que fazem referência à comida –, uma vez que a referida narrativa “é pura lembrança do gosto gostoso de rapadura com requeijão quente, raspa do tacho” (CHAVES, 1999, p. 64).

Segundo Queiroz (1994), a cumplicidade de iguarias e das palavras na ceia convival define o momento privilegiado em que o pensamento e os sentidos, mais do que tolerar-se mutuamente, se enriquecem um ao outro, “dessa riqueza se nutri grande parte da literatura.

Habilitada a conjugar saber e sabor, não lhe faltam recursos necessários à divulgação desse momento” (MICHEL JEANNERET *apud* QUEIROZ, 1994, p. 33).

Nesse seguimento, acreditamos que a comida foi um elemento transgressor, capaz de fornecer a Eros um ambiente propício para modificar os sentimentos dos personagens, pois ainda que mudem os tempos e os lugares, as marcas da confiabilidade estão presentes nos ritos da mesa, e “as representações sociais podem sujeitar-se imperativos econômicos e políticos, mas, na intimidade doméstica, refaz-se diariamente, como nas primeiras sociedades, a transformação cultural do cru” (QUEIROZ, 1994, p. 21).

Queiroz aponta que, quando se respeitam as normas, “as refeições perdem o caráter de afronta à divindade e de demérito ao amor próprio: o comer e o beber se inscrevem, sem risco de sacrifício, no âmbito dos usos e costumes” (QUEIROZ, 1994, p. 29). A autora exemplifica com a obra *O Banquete*, mostrando que a refeição é celebração da vida, porque supõe que o comer e o beber une o banquete ao amor, abraça o universo das ideias realizando a transposição do sensível ao intelectual. Para a autora, “o apetite de conhecimento é aí abundantemente satisfeito. Sócrates, a grande ironia, brinca com a verdade, lança a dúvida, bebe sem embriagar-se e a todos alimentam com suas ideias” (QUEIROZ, 1994, p. 33). E, acrescenta alegando que a função civilizadora da mesa alcança em Platão sua mais alta relevância.

CAPÍTULO III

COMIDA, TRANSGRESSÃO E EROTISMO EM *MIGO*

Entre todos os elementos que nos distingue dos animais irracionais, a comida é um divisor, uma vez que só nós, homens, possuímos a capacidade de fazer. Podemos compará-la com a linguagem inerente ao ser humano, tendo seu caráter dual, como bem nos ensina Saussure: *parole* (individual) e *langue* (coletivo/ social). Essa comparação é viável, pois o que comemos pode revelar quem somos e nos limitarmos a nossa exclusiva sobrevivência e a nós mesmos. Consideramos este o caráter individual da comida. Mas, o sentar-se à mesa, ela pode nos revelar o outro, nos unir a ele, ou nos distanciar definitivamente, este seria o caráter social da comida. Assim, investigar a comida na literatura se torna instigante.

Biologicamente, o alimento é uma necessidade básica humana. Segundo Carneiro (2003), a alimentação é um complexo sistema simbólico repleto de significados como: sociais, sexuais, políticos, éticos, religiosos, estéticos, etc.

Assim como Carneiro (2003), acreditamos que o alimento é algo inato, biológico do ser humano e de qualquer outro animal. Porém, essa carga de significações que ele atribuiu ao alimento, nós atribuímos à comida, considerando o processo de transformação do alimento para a comida.

Contudo, propomos ampliar as pesquisas da vasta herança literária tendo como objeto de pesquisa a comida, pois acreditamos que por meio dela conseguimos compreender o ser humano em seus âmbitos e profundidades, sendo possível entender, através da comida, o aspecto social, o cultural e até mesmo a complexidade psíquica do homem.

Pensemos que a literatura e outros trabalhos científicos já tiveram objetos de análises que não possuíam a ligação que a comida tem com o homem. Mas, para entendermos esse capítulo que se inicia, é necessária a leitura crítica dos anteriores, visto que há uma fusão de informações que proporciona a compreensão deste.

Com Strauss (1968), destacamos a distinção entre alimento e comida, esta, sendo uma construção social, que vai além das necessidades de sobrevivência, que estariam supridas por meio do alimento. Com a criação do fogo, o alimento vira comida, que só existe com preparo e envolve toda uma cerimônia.

Destacamos que os estudos científicos atuais sobre a comida estão limitados a análises voltadas para o que a comida e/ou suas representações revelam no campo político e social, o que é relevante, pois por meio da mesa, e do que se come, é possível visualizar a divisão social, as relações de poder e intelecto.

Neste terceiro capítulo, seguimos a hipótese de que a comida é transgressora, ao considerar o princípio de que em sua origem, a transgressão é sua essência, marcando o lado que diferencia o homem do animal irracional.

Como dito anteriormente, o animal utiliza o alimento para sua sobrevivência, o homem utiliza o alimento para transformá-lo em comida, o que vai além da sobrevivência e é considerado uma transgressão, pois possui preparo, afeto, sendo uma verdadeira construção cultural.

Oferecemos, aqui, uma discussão sobre a comida como elemento transgressor na literatura, buscando entender a relação da comida com a sexualidade do homem, e as configurações desses dois gozos humanos.

Ao recordar nosso trajeto até aqui, vimos que a comida é cultura e revela a grande diversidade dos povos; além disso, apresentamos a comida como um traço de mineiridade.

Entendemos que a civilização nasceu com os interditos, e entre eles destacam-se as proibições às comidas e às relações sexuais. Assim, podemos inferir que a comida e o sexo sempre ocuparam lugar de destaque na vida do homem e de suas comunidades. E por que não investigarmos até onde a comida e o sexo se aproximam e distanciam? Responderemos no decorrer das próximas páginas, considerando, mais uma vez como meio de investigação, nossa literatura, meio libertador do ser e revelador do mesmo.

Pretendemos observar o lugar de destaque da comida e do sexo na psique do homem, considerando a presença da preocupação do homem com esses prazeres desde os interditos, como vimos em *Totem e Tabu* (1974), cuja leitura da obra nos revela que em costumes, crenças e proibições mais antigas, o sexo e a comida estão ligados, socialmente, culturalmente, historicamente e naturalmente.

Buscamos evidenciar, aprofundar, e instigar à análise da comida na literatura, tentando compreender a ligação dos dois gozos do homem, comida e sexo, por meio de *Migo*, textos científicos sobre a comida/alimentação e também de algumas especulações sobre o erotismo e a sexualidade na sociedade egípcia.

Devido ao vasto campo de análise e à impossibilidade de discorrermos sobre todas as obras literárias que contenham elementos culinários e façanhas à mesa, priorizamos a obra *Migo* do antropólogo e romancista Darcy Ribeiro para o início de uma pesquisa científica que tenha como foco a comida e o sexo na literatura. Nesse contexto, acreditamos que esse início tem um fim distante no meio científico, dando margem a novas e diversas análises que possam seguir esse véis ou ir além dele.

3.1 Gastronomia e literatura: a comida e seu lugar na arte literária

Fazendo um breve relato sobre a comida no meio literário, Queiroz (1994) em sua obra *A literatura e o gozo impuro da comida* faz uma análise sobre diversas obras canônicas com este objeto. Entre suas inúmeras e relevantes citações, encontram-se os ilustres textos: *O Banquete*, *O Odisseia*, *Lazarillo e o Buscón*, *Cervantes*, *O Simpósio*, entre outros. Ela também faz alusão a autores clássicos, como Eça de Queiroz, Machado de Assis, Padre Antônio Vieira e Platão.

Por meio da pesquisa de Queiroz (1994), já compreendemos que, desde as obras literárias mais antigas, a comida já está presente nas narrativas como um elemento além do estético, pois ela se manifesta de modos variáveis, tais como: um elemento de divisão social, marcando na obra *Lazarillo* uma discussão plausível sobre a fome; em *O banquete*, como um elo para uma alta discussão filosófica, de um elevado grau de intelectualidade.

Queiroz (1994) mostra a relevância da comida nos estudos científicos e o lugar da comida na arte literária. Nossa investigação resgata essa reflexão e esta linha de pesquisa, uma vez que refletir sobre a relação da comida com a literatura é entender a ligação desse elemento com o homem.

A autora também evidência que a comida é linguagem, código e mensagem. Passando por um dos prazeres do homem, que é a comida, ela mostra que esse elemento também é o pecado das grandes e velhas literaturas.

Em sua obra *A literatura e o gozo impuro da comida*, Maria José de Queiroz analisa obras literárias partindo de três princípios: a fome, a sociedade, e o prazer de comer. Assim, ela aponta o que a comida revela e representa, destacando a relevância de estudos voltados para esta linha de pesquisa, Gastronomia e Literatura, e a necessidade de olhares que façam ruptura com ideologias preconceituosas:

Urge deixar de considerar a fome, a gulodice, a comida, a digestão, o pobre e o maldito ventre de que queixavas Ulisses, como temas indignos ou de segunda classe. Ou ainda: que o prazer de comer seja visto como impuro. Por isso mostrei que nos melhores autores (como acontece com a gula, pecado que nem aos santos escapam (...)) o tema está presente). Até em Machado. O nosso modelo de sobriedade e temperança. E por que não? Desde que se abandone a leitura ingênua e preconceituosa tenho certeza de que uma infinidade de obras abrirá para nós suas mesas hospitaleiras. Bom Apetite (QUEIROZ, 1994, p. 19).

Andrade (2010), de modo mais restrito, por meio da análise das obras de Eça de Queiroz, destaca as divisões sociais e relações de poderes reveladas pelos hábitos à mesa ou acesso à comida.

Desse modo, passando brevemente por pesquisas que tenham a comida como objeto de análise nas obras literárias, visualizamos uma lacuna – a ausência de pesquisas que analisem a comida pelo viés erótico, campo que nos oferece diversas possibilidades de leitura, tais como: a comida como elemento erótico e transgressor; a comida e sua ligação com a sexualidade humana; a mesa como espaço propício a Eros; o gozo da comida e do sexo nas obras literárias, etc. As pesquisas que temos hoje apontam de modo sucinto pequenas análises com este olhar, relatando o gozo do ato de comer e destacando de modo supérfluo a ligação da comida com a sexualidade humana.

Na verdade, não me recordo de nenhuma pesquisa na literatura que aponte esse tipo específico de análise, mas é um fato que a curiosidade de investigar a ligação entre comida e sexo, por meio da literatura (ligação essa existente desde os interditos mais arcaicos), ganhou força no decorrer do deleite da obra *Migo*.

Como os autores mostraram anteriormente em suas pesquisas, possuímos uma literatura vasta em que o elemento ou configuração da comida faz-se presente nas obras e com papéis significativos. Pelo percurso literário percorrido por Queiroz (1994), percebe-se que a comida está presente desde as velhas literaturas às contemporâneas (afirmamos).

É preciso registrar que a comida já aparece em grandes pesquisas e teorias psicanalíticas, antropológicas, biológicas e mais. Assim, entendemos que ela transita em áreas distintas da humanidade. Nesta pesquisa discorreremos sobre a ligação da comida com o homem e com sua sexualidade.

Nesses termos, acreditamos que a comida é parte significativa da arte literária, e ocupa espaço privilegiado na literatura, porém ainda faz necessária a ampliação de estudos que a tenham como objeto de pesquisa, colocando não como um pecado capital, mas como um dos prazeres do homem.

3.2 *Migo*: a estrutura narrativa e seus códigos

No que se refere a estrutura do romance *Migo*, vale uma breve leitura dos elementos pré-textuais, a saber: A constelação de Ageu Rigueira, uma epígrafe, um roteiro e um sumário.

Sobre o roteiro, Ribeiro (1988), por meio da voz do personagem Ageu Rigueira, apresenta formas possíveis de leitura do romance. Sobre essa estratégia do escritor, Oliveira (2019) acredita que “a liberdade dada ao leitor é apenas aparente, uma vez que Ageu continua com as instruções a respeito dos assuntos encontrados em cada uma delas” (OLIVEIRA, 2019, p. 128). Rosenfeld (2011), em sua obra *Literatura e personagem*, mostra que a estrutura da obra literária é constituída por atos “puramente intencionais” e que esses aspectos são projetados nas orações, o que resulta em uma tendência de se constituir como realidade (ROSENFELD, 2011, p. 16).

Nessa vertente, entendemos que, quando o autor da narrativa *Migo* desloca o personagem do romance, o Ageu Rigueira, dando voz a ele no roteiro, proporciona ao leitor a sensação de vida ao personagem, visto que Ageu é um escritor na obra. O ato de um personagem escritor assinar o roteiro da obra em que está inserido aproxima-o mais da realidade, embora seja parte da ficção.

Desse modo, inferimos que o roteiro é uma parte significativa da narrativa. Nele, o personagem escritor condiciona o leitor às possibilidades de leitura, tendo como intenção maior conduzir o leitor à leitura vertical: “Outras leituras possíveis, atabalhoadas, é verdade, mais divertidas, são as verticais” (RIBEIRO, 1988, s/p).

De acordo com o roteiro, teríamos a leitura costumeira, papai-mamãe, que seria a horizontal: “bloco por bloco, do primeiro ao derradeiro capítulo” (RIBEIRO, 1988, s/p). E a vertical que é constituída de colunas, presentes no sumário.

A leitura horizontal apresenta eventos fragmentados. A realização dessa leitura traz a ideia de memórias, tendo alguns cortes, sendo não linear, no que diz respeito a temas, a determinados assuntos, ou seja, às vezes o capítulo trata de uma rotina, algo mais no tempo presente, mas, na sequência, é quebrado por outro assunto, trazendo uma memória. Isso, às vezes, proporciona a sensação de vultos, passagens fragmentadas, embora essa leitura vertical mantenha uma coerência e se relacionada com os capítulos anteriores.

A leitura vertical, chamada por ele de papai mamãe, é diferente da horizontal. A sensação quando realizamos essa leitura vertical é a de proximidades nos assuntos, as cenas parecem ter uma continuidade mais estável e abordar assuntos que parecem estar em uma mesma vertente a cada coluna. Por essa leitura, há a construção de uma vida rotineira, de um cotidiano.

A Figura 3, a seguir, ilustra a presença da leitura vertical no próprio sumário. Entendemos, assim, que ele é parte do roteiro escrito como elemento pré-textual, assinado com

as iniciais A.R, como dito anteriormente, fazendo referência ao personagem Ageu que, na obra semelhante ao criador do romance, também é um escritor.

Figura 3: Sumário moderno do romance *Migo*

SUMÁRIO			
DIÁRIO SOMIA NININHA SANTINHA GUARDIA SINA MÃE SENO ALCOVA MATADOR	NÓS FLA SOGROS ZECA CHORO ABORÇO ELOÁ NORA CALEI EXTRA	ME LEIA MEXERICO O PAR MILAGRE PUSELA GUEDES DOM NEURO RINHA URIEL	AGTU IDOS CREDO SAUDADES RIO JANELAS VIDA NONADA BEAGA EU
COLOSSO			
CASA VITIMA CASORIO BIA RAIZ O BARÃO PAI A BANDA SOL MOÇAS	MILA JAMAIS CAJU NORA COCHILLO TRISTEZA FILHA VAZINHA REBATE PESADELO	BRIGA CURA CIRCO O OUTRO O-PORTO CANUTO PAPELAO MODESTIA GERAÇÃO GIC	MINEIROS SAO PAULO PALAVRAS ANDORINHAS AMORES OCIO MITO SOLIDAO FICÇÃO ROMANCE
COLOSSO			
DON'ANA CHUVA CUIPO FRIMA AMAR LU MATRIZ GENTE MANGUEIRAL RETORNO	QUITUTES MANGAS NORA CARNAVAL REDE FAGULHAS MILA VOCÊ OLHARES IDEM	STELA ELOGIOS PROLIXO FAUNA CURITA MORTOS BENTO FEMINA TON'ZE FRESCO	MINAS ESQUINA CAUTELA ALTERNOS ALCEU MEL CONGONHAS INDIOS FASTIO VIAGEM
COLOSSO			
LEGADO CONSTRUÇÃO TESÃO SIA RITA CRUSPO TRAVÉS MAGNÓLIA HORAS PILEQUE CARRILHÃO	LOTES TROTE MILA CINZA-E-MEL VOZ BANHO NININHA NORA É NORA QUIMERA VEXAME	EGO TOSSE FILA LOUCAS EL-MANO LSD BROCHA NÓS OUTROS VELHA PUDENS	PEDRAL VEJO CARETA CAVALA PRAGAS QUINA VICIO TEIO MIGO ROTINA
COLOSSO			
ANO NOVO É PRECISO MÚSICA COMIGO PROIBO	ESPELHO NORA DOMINUS NORA FLOR STELA	DROGA COBRA ZECA FELICIDADE SERRANIA	ESCRITURA CAL TRANSA AMO GLAUBER
COLOSSO			
EUS QUE FAZER?	FLAGRA FUGA	URIEL CABAÇO	QUARTO REQUIEM

Fonte: RIBEIRO, 1988, s/p.

Cada coluna é apresentada no roteiro por uma temática; a primeira trata da infância do personagem Ageu, da adolescência, da vida adulta e da velhice, uma reconstituição das etapas da vida do Ageu: “Me reconstituo de menino, até agora, contando vida, sustos e amores vividos e viventes” (RIBEIRO, 1988, s/p). A segunda diz respeito ao cotidiano do personagem Ageu: “conto o que acontece, em torno de mim” (RIBEIRO, 1988, s/p). A terceira traz a vida social do personagem, com enfoque em sua relação com os amigos: “falo dos amigos que me frequentam” (RIBEIRO, 1988, s/p). Por fim, na quarta coluna, o autor traz aspectos de Minas Gerais, nomeando-a como a coluna da “mineiridade e outras bobagens do meu estofo de escritor” (RIBEIRO, 1988, s/p).

De modo moderno e inusitado, o autor compõe o sumário de modo distinto, sem atribuir páginas, subtítulos ou outros elementos que contribuem normalmente para a divisão de um romance. Compreendemos que esse método, além de inovador, possibilita a leitura vertical

proposta no roteiro, assim o leitor não se atenta às páginas que está lendo, mas sim ao tópico subsequente da coluna.

Oliveira (2019) chama atenção para a organização da narrativa. Segundo a autora o *colosso*, colocado no sumário,

Serve para demarcar o limite entre um capítulo e outro, ao invés dos títulos. Sua inscrição na construção do enredo traz um jogo de ideias que pode ser pensado em duas perspectivas: ora correlaciona ao poder excessivo, à rigidez e cristalização do sistema reacionário, que é difícil de ser ultrapassado: ora monumento grandioso faz referência, no espaço físico, a outro da modernização. Assim sendo, a “imagem” do colosso atravessa a narrativa inteira; entretanto, no corpo do romance não há um esclarecimento sobre o que seria o monumento aparece apenas à descrição de sua construção, na cidade de Belo Horizonte seria intimidade de uma mulher gestando, insinuando que algo está por vir (OLIVEIRA, 1988, p. 130).

Com base nessas postulações, acrescentamos que o uso do colosso foi mais uma estratégia do autor de provocar no leitor a sensação do contato com a voz do personagem narrador, acreditamos que foi um meio de inseri-lo e trazê-lo para mais perto do real, sendo o monumento a própria obra *Migo*, o monumento gestado pela mulher. Embora não tenha sido descrito nada disso no decorrer da narrativa, pensamos ser uma possível leitura.

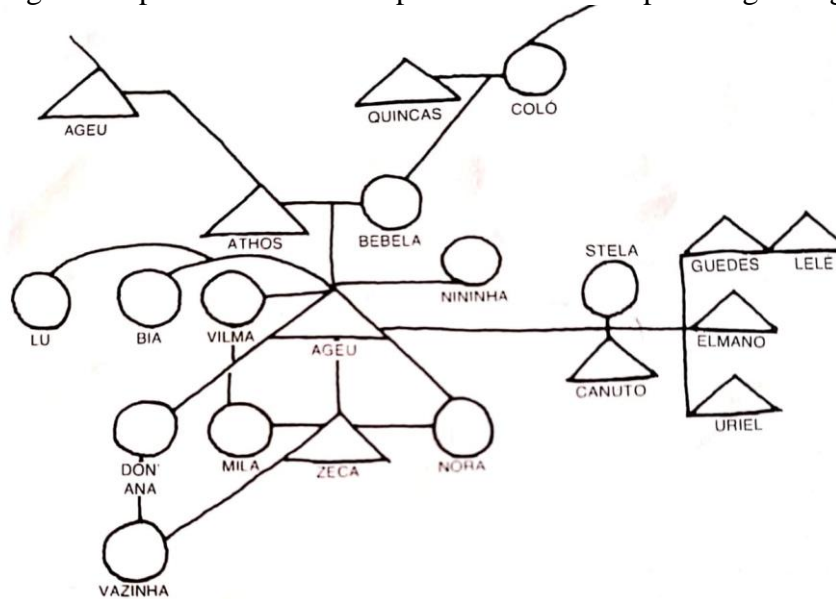
Este estudo priorizou boa parte da segunda coluna por se tratar da contação do cotidiano do Ageu: “na segunda, conto o que acontece em torno de mim, no dia-a-dia aqui de casa, geralmente manso, por vezes assustador” (RIBEIRO, 1988, s/p.), uma vez que essa coluna permite o acompanhamento do relacionamento dos personagens Ageu e Nora, do início da narrativa, passando pelo clímax ao capítulo final. Pontuamos também que a análise que se seguirá sobre a obra *Migo* explora, em sua maioria, trechos da segunda coluna, na leitura vertical, conforme sugerido no roteiro.

Por esse método acreditamos que serão possíveis as leituras sobre o sentar-se à mesa do Ageu com a Nora, respeitando a estrutura do romance considerada como cotidiano, rotina.

É interessante refletirmos sobre a constelação do Ageu Rigueira (F2), mais um elemento que antecede o romance. Ousamos dizer que este também é parte constitutiva e significativa, visto que este elemento antecede algumas leituras da obra, sendo possível, por meio dele, compreendermos a relação dos personagens secundários com o Ageu Rigueira.

A Figura 4, a seguir, apresenta um diagrama que ilustra a constelação de Ageu Rigueira, feito por meio de linhas que representam e demarcam a sua relação como personagem principal Ageu com os personagens secundários.

Figura 4: Diagrama representando o ciclo pessoal e social do personagem Ageu



CONSTELAÇÃO DE AGEU RIGUEIRA

Fonte: RIBEIRO, 1988, s/p.

No esboço, podemos observar que os homens são representados por triângulos e as personagens femininas por círculos. No centro do esquema está Ageu, voz presente durante toda a narrativa no papel de narrador personagem. Observamos que as mulheres com mais representatividade e/ou maior intimidade estão mais próximas do personagem Ageu. O diagrama permite que o leitor tenha uma visão geral da vida pessoal e social do personagem Ageu, antecipando assim o espaço da narrativa. Oliveira (2019), citando Quirino, mostra que “essa árvore genealógica de Ageu de Sá Rigueira se parece uma síntese do enredo do livro *Migo* representada através de um diagrama. Talvez tenha sido projetada antes da escrita da narrativa” (QUIRINO 2002, *apud* OLIVEIRA, 2019, p.128). Isso, porque em consonância com as autoras, após a leitura do romance *Migo* e uma leitura desse diagrama, compreendemos as relações dos personagens com o Ageu Rigueira e o fato dele ser o personagem principal, estando inserido no centro de toda a narrativa, assim como no diagrama.

3.3 A constelação de Ageu Rigueira: o diagrama como código

O diagrama da Figura 4, apresentada anteriormente, é um dos códigos presentes na narrativa *Migo*. Notamos que o personagem Ageu está inserido em duas partes do diagrama: primeiro, analisamos a aparição do lado esquerdo e superior do diagrama, com uma linha que sobressai do triângulo – aqui entendemos a inserção, mais uma vez, do personagem Ageu escritor nos elementos pré-textuais, dando vida e autonomia à escrita do personagem fictício, sendo ele o escritor Ageu Rigueira: “o narrador e criador dos outros personagens” (QUIRINO, 2012 *apud* OLIVEIRA, 2019, p. 128). Entendemos que este primeiro Ageu é o superior, e sua linha dá vida às demais, não estando ligado a nenhum outro; mas, direciona sua linha para ligar e criar os demais, inclusive, seu personagem Ageu, aparecendo no centro do diagrama novamente.

É curioso dizer que tudo faz parte de um jogo do autor Darcy Ribeiro, no qual o personagem narrador e escritor se misturam, embora sejam distintos. Darcy Ribeiro, como romancista, utilizou em *Migo* (1988) “aspectos esquematizados, e uma multiplicidade de pormenores circunstâncias, que visam a dar a aparência do real à situação imaginária” (ROSENFELD, 2011, p. 20).

Percebemos que essa outra aparição de Ageu no diagrama refere-se a ele como o personagem no centro de tudo e ligado a todos. Observamos, também, que abaixo dele estão os personagens Mila, Zeca e Nora, estando Zeca no meio e ligado às duas personagens. Nesse ponto, retomamos a estrutura familiar do Ageu: a Mila filha do Ageu, fruto do relacionamento amoroso com Vilma, Zeca filho adotivo, com algumas insinuações de ser legítimo: “Sou seu Gê em moreno, dizem!” (RIBEIRO, 1988, p. 39), e Nora, esposa do Zeca, integrando a família e tida como filha para Ageu no início da narrativa. Assim, podemos inferir que, nessa linha do diagrama, estão os filhos de Ageu, a família.

Para aprofundar essa análise do diagrama, após a leitura da obra, podemos extrair mais pontos dessa linha que estabelece um tipo de relacionamento, de ligação entre os personagens. A personagem Nininha é a única que está ligada somente ao personagem Ageu Rigueira; acreditamos que esse fato deve-se ao sentimento de amor incestuoso do personagem Ageu pela irmã, como foi descrito no capítulo dois. Por sua vez, acreditamos ser possível o isolamento de Nininha no diagrama, uma vez que ela representa os sentimentos proibidos de Ageu por sua irmã, um desejo oculto, mas presente.

Forster (2005) aponta que “a função do romancista é revelar a vida oculta em sua fonte” (FORSTER, 2005, p. 71). A temática do incesto é um dos planos da ficção *Migo*, e o romancista Ribeiro (1988) trabalha com ela ao longo da narrativa por meio dos personagens, inclusive do Ageu que vê o “casamento – disse eu – é que é ruim. Não há amor que aguarde a rotina

matrimonial. Toda paixão carnal se congela na irmandade, quase incestuosa” (RIBEIRO, 1988, p. 64). Nesse sentido, retomando o diagrama, conseguimos entender o isolamento da personagem Nininha; e, durante o romance, o autor vai revelando o lado romanesco desse sentimento selvagem (incesto) do Ageu para com sua irmã Nininha.

Vale pontuar que o modo como são abordados os desejos carnis e/ou as relações entre parentes próximos, até mesmo irmãos, é um modo de o autor suavizar a polêmica do incesto. Estratégia que ele utiliza implantando intencionalmente nos personagens a ideia de os membros de um casamento serem irmãos amistosos, com sensações quentes:

Nazinha, minha diretora, acha que depois de algum tempo, todo casamento bem sucedido é uma fraternidade, marido e mulher são no máximo irmãos amistosos, de tão frios um com o outro. Mas, se até os irmãos são quentes, quentíssimos, dizem marido e mulher não podem esfriar tão logo (RIBEIRO, 1988, p. 209).

Assim, o isolamento da personagem Nininha é justificado pela importância da personagem para o Ageu, que estará ligada de modo intenso aos seus sentimentos. Ao retomarmos a ideia de projeção, entendemos que a libido de Ageu é Nininha, um amor platônico, mas existente:

Eu trago Nininha sempre comigo, em mim, como meu bem mais íntimo. Nos une um amor triste, dado às quietas alegrias da pureza. Gestos mansos, timidamente carinhosos, condescendências breves, assustadiças, impuras ternuras puras, puras ternuras impuras, fome e fastio (RIBEIRO, 1988, p. 44).

A partir desses dados, inferimos que ele desloca a libido para Nora, identificando-a como Nininha. Outro aspecto a ser pontuado é o lugar que ocupa a personagem Nora no diagrama, ligada a Zeca seu esposo e ligada a Ageu, estando essa personagem junto aos filhos de Ageu.

É curioso isso, porque temos alguns momentos da narrativa em que os sentimentos desses personagens, se modificam: no início do romance temos um relacionamento frio entre Nora e Ageu, em seguida um morno, e o clímax.

Observamos que, quando Ageu diz “Nora, Nora minha, minha filha, minha namorada, Nora minha morada. Nora minha amada” (RIBEIRO, 1988, p. 388), ele revela seu amor carnal junto ao amor filial, ou seja, o personagem Ageu tem consciência dos sentimentos incestuosos. Consciência essa colocada pelo Darcy Ribeiro em seu personagem que se dá pela implantação de “uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da existência e a natureza do seu modo de ser” (CANDIDO, 2005, p. 51), ou seja, o personagem Ageu já possuía

sentimento incestuoso, proibido pela sua irmã Nininha, o qual foi transferido para a personagem Nora.

Além dessa compreensão que o diagrama proporciona, também é possível, após a leitura do romance (reforçamos), entendermos que essa linha de filhos no diagrama, com Mila, Zeca e Nora, também liga Zeca à personagem Mila; inferimos, então, que é possível se tratar desse jogo de Ribeiro (2018) para elencar também às relações incestuosas do romance: “Esse meu irmão é um puto. Jamais vi, também, nada tão excitante, confesso” (RIBEIRO, 1988, p. 242). Assim, podemos inferir ainda que essa parte inferior do diagrama representa, também, as relações incestuosas de Mila com Zeca e de Nora com Ageu.

Mais abaixo, encontramos Vazinha ligada a Zeca e Dona Ana, sua mãe. Acima delas, temos as mulheres de Ageu: a Vilma, a Bia e a Lu, do lado esquerdo. Stela, Canudo, Elmano, Uriel, Guedes e Lele estão do lado direito com uma distância maior dos demais. Na parte superior, encontramos Athos do lado esquerdo, ligando o personagem Ageu criador; e do lado direito, Bebelá, ligando Quincas e Coló. Ela está no diagrama, sendo a única junta com o Ageu criador, também na parte superior com uma linha a mais no círculo, por isso e pelo seu espaço diferenciado no diagrama, acreditamos ser outro risco que pode vir a simbolizar o escritor, desta vez o autor da obra, Darcy Ribeiro.

3.4 Linguagem em *Migo*: do erótico ao obsceno

Outro código a ser retratado no que diz respeito à estrutura narrativa de *Migo* é a linguagem, essa proporciona ao longo do romance uma transição entre erótico e obsceno. Léxicos, metáforas sexuais e expressões voltadas para a sexualidade são enfatizadas em grande parte da narrativa tanto por personagens masculinos quanto femininos. Essas expressões são: fodido; me lambeu [sic]; me comeu; bunduda; putanhei muito[sic], cabaço, pau duro, macho buccetal, “o saco se avoluma” (RIBEIRO, 1988 p. 34) e outras.

A ideia subjacente é que o romancista utilizou como estratégia para abordar temas voltados para a sexualidade, ou léxicos sexuais de forma livre, transitando entre o erótico e obsceno. Mesmo após a modernidade, e ainda na contemporaneidade, é um tabu falar de sexo, tal assunto e palavras com carga semântica obscena provocam receios e julgamentos. O autor de *Migo*, na voz narrativa do personagem Ageu, faz diversas apelações e inferências para que o leitor não o julgue, alegando que tudo o que se passa no romance é matéria para adultos, e afirma que: “Leitor não é censor. Não fique aí me julgando. Não consisto. Nosso trato é escrever

a estória de Gê, minha história, para você ler. E estamos falados! Julgar-me é privilégio meu, de que não abro mão. Só meu.” (RIBEIRO, 1988, p. 25).

A compreensão do erótico, ainda em tempos contemporâneos, está associada com aquilo que é sensual e lascivo. Assim, Ribeiro (1988) utiliza a linguagem obscena na tentativa de proporcionar ao leitor uma liberdade nos assuntos voltados para sexualidade, e em assuntos ocultos, como o incesto presente na obra *Migo*. Segundo Forster (2005), em sua obra *Aspectos do Romance*:

Todo Ser humano tem dois-lados, um para a história e outro para a ficção. Tudo que é observável num homem, ou seja, suas ações e a existência espiritual que pode ser deduzida delas, pertence ao domínio da história. Mas, seu lado romanesco ou romântico (*as partie romanesque ou romantique*) abarca “as paixões puras, ou seja, os sonhos, as alegrias, as tristezas e as autoconfissões que a polidez ou a vergonha impedem-no de mencionar”; e uma das principais funções do romance é expressar esse lado da natureza humana (FORSTER, 2005, p.71-72).

Em consonância com Forster (2005), inferimos que, no decorrer da narrativa *Migo*, Ribeiro (1988) vai estabelecendo por meio dos enunciados uma linha obscura existente na sociedade e revelando aos poucos a problemática do incesto. Nesse sentido, ele se aproxima de Strauss, ao abordar o incesto como um lado selvagem e natural do homem, e se afasta de Freud, que exemplifica o incesto como uma patologia psíquica na psicanálise. O interessante é que Ribeiro (1988) estabelece em seus personagens a consciência social da interdição e a consciência psíquica dos sentimentos incestuosos: “que é que há comigo? Eu sei? Estarei namorando meu sogro? Deus me livre e guarde. Parecer, parece. Dedicções demais, minhas. Inibições repentinas, toque-toques. Só falta bolina. T’esconjuro!” (RIBEIRO, 1988, p. 131).

Não é difícil constatar que a linguagem obscena foi um método do autor para dar liberdade às questões que envolvem a sexualidade, preparando o leitor para as problemáticas que a envolve. Outro ponto é que RIBEIRO (1988) deu ao seu personagem escritor Ageu, total liberdade de escrita, atribuindo a ele a função de uma escrita com ruptura às regras, normas e limites, quando a fala/escrita está voltada para o sexo, uma escrita sem pudor: “o pudor do autor é enrubescer seu leitor” (RIBEIRO, 1988, p.144), ou seja, tornar-se vermelho, rubro; ruborizar-se, corar.

Sobre a distinção entre erotismo e obsceno, é necessário entender que erótica deriva de Eros e faz referência a tudo que é relativo ao amor. Para Freud, todos os instintos estão ligados a serviço de Eros, ou de algum modo ao princípio de prazer; de acordo com Freud, “o princípio do prazer é que estabelece a finalidade da vida” (FREUD, 1974, p. 20).

A propósito disso, o erotismo não possui a finalidade da reprodução, mas podemos inferir que ele é uma das formas de manifestação da sexualidade dos homens. Para Bataille (1982), o erotismo é a busca do prazer sem preocupação com a reprodução, uma continuação do ser. Para os egípcios, o erotismo era a expressão da sexualidade da cultura de seu povo.

O tabu, e aspectos voltados para o erotismo estão presentes em diversas sociedades, inclusive em sociedades antigas como a egípcia. Joseph Toledano e El-Qhamid apontam que os documentos históricos com teor erótico são escassos, isso devido à destruição de muitos registros sobre a vida sexual do povo do Egito (TOLEDANO; EQUAMID, 2007, p. 11-12). Entre os poucos registros para o estudo do erotismo entre os egípcios, está o Papiro de Turim, um documento constituído de desenhos eróticos egípcios que é utilizado como fonte para estudar o erotismo no antigo Egito.

Para a sociedade egípcia, o erotismo tinha quatro fases em seu desenvolvimento: um estágio primitivo, um simbólico, um cultural e um extremamente erótico. O estágio primitivo tinha poucas manifestações eróticas, corresponde ao antigo império, no qual a visão estava ligada a uma visão religiosa; no estágio cultural, o erotismo aparece relacionado a diversos aspectos culturais, como linguagem, arte, medicina, etc. No estágio simbólico, a sexualidade e os códigos sexuais são representados por símbolos religiosos; e o estágio extremamente erótico foi a exaltação do erotismo e da sexualidade, fase que teve início com a instauração da dinastia ptolomaica no Egito (TOLEDANO; QHAMID, 2005, p. 14).

Já o obsceno vem do latim *obscenus*, com o seguinte significado: aquele que fere o pudor, impuro e desonesto, este extrapola o erótico, vai além dele. Pontuamos aqui alguns breves conceitos e alguns distanciamentos entre os léxicos para compreendermos que, embora por muito tempo o erótico fosse a expressão permitida do corpo, a iconografia do corpo oscila entre o erótico e o obsceno.

Mas, no que diz respeito à escrita literária, a escrita ora erótica de Darcy Ribeiro, ora obscena em *Migo*, nos faz refletir sobre o intuito do escritor em aderi-la. Acreditamos que essa escolha se dá por uma tentativa de abordar um tema tão complexo do modo mais natural possível; de fazer com que um assunto tão tabu seja tratado de modo mais inerente ao homem. Isso pode ser comprovado pela própria narrativa, em seu capítulo quarto, intitulado *Ageu*: a temática de mineiridade que ele tinha instaurado como tema sofre alterações, agora a voz acrescenta uma história de fundo, outro plano da narrativa, dizendo que sobre este livro: “Nem sei como ele será. Só saberei à medida que me vai saindo. Tal como você que saberá à medida que for lendo. Lá pela página 50, saberemos ambos que tema versará. No fim, seremos íntimos amigos de infância. Tomara.” (RIBEIRO, 1988, p. 20).

A página 50 integra o capítulo “Pusela” (sic), que hoje se escreve *puçela* (virgem, donzela), que traz questões referentes às interferências das ideologias do sexo, o quanto os tabus da sexualidade podem interferir na vida de uma pessoa. Nele, Ribeiro (1988) narra o fato de Ageu não ter se casado com Stela, um dos seus amores, pelo fato dela, na época, já não ser virgem. A forma com que a voz narrativa insere o assunto revela o arrependimento do personagem: “o maior ato de fraqueza de toda minha vida” (RIBEIRO, 1988, p. 49). Este capítulo também aborda assuntos, tais como: a loucura em Minas; uma passagem breve que simboliza atitudes de Nininha como mãe; a nudez; o sexo; a sensualidade; a sutil aparição de Eros; algumas metáforas da sensualidade; e termina na página 50 com a seguinte passagem:

Nada sabemos de nós mesmos, nem de ninguém. Vendo o efeito de meu escudo, de minha máscara, sobre os outros, me rio deles. Os pobres diabos me levam a sério e me amam ou me detestam pelo que eu mostro a eles que sou, sem ser. Você também disfarça? Dissimula? (RIBEIRO, 1988, p. 50).

Trazemos um ponto relevante para análise. Ao dizer que a temática, o assunto a ser tratado, aparecerá na página 50, e nesta página ele indaga o ato de dissimular, de ocultar os verdadeiros sentimentos; de esconder suas reais intenções, o autor evidencia a sua estratégia de revelar aos poucos a problemática dos sentimentos incestuosos do personagem Ageu. Ao mesmo tempo, busca estabelecer uma narrativa que atribui aos personagens, por meio da linguagem erótica e obscena, uma liberdade para falar ou confessar tudo que se relaciona às suas vivências sexuais, incluindo os prazeres ocultos.

Essa mesma referência à página 50 permite-nos inferir os planos de fundo desse romance, que podem ser: tanto a mineiridade com a dissimulação, o mineiro que faz calado, que vive calado, mas vive; quanto o erotismo presente em diversas partes da narrativa, e o incesto, oculto nos personagens, mas revelado aos poucos pelo autor.

Vale ressaltar que Darcy Ribeiro utiliza essa linguagem chula, também nas personagens femininas. Entendemos que, assim, a linguagem delas aproxima-se da linguagem dos personagens masculinos, quando elas falam de prazeres sexuais.

Desse modo, as personagens fictícias se enquadram dentro de um romance moderno, uma vez que atribui a elas uma complexidade, dada pela inesperada linguagem obscena das personagens femininas. Assim, o autor “diminui a ideia de esquema fixo” (CANDIDO, 2011, p. 59) nessas personagens.

Ribeiro (1988), por meio da linguagem obscena atribuída às personagens femininas: “como seres complicadas, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm poços

profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 2011, p. 61).

O obsceno foi, e ainda é, uma expressão identificada com a impureza e aliada ao excesso do desregramento, este é o imaginário social sobre o obsceno, algo impuro. E o imaginário criado sobre a escrita do corpo seja de modo erótico ou obsceno por uma mulher é o impróprio, inadequado.

Assim, embora não seja comum uma linguagem obscena em personagens femininas nos romances, é um ato subversivo, ainda nos tempos da tecnologia e modernidade. Desse modo, essas personagens, ao adotarem esta linguagem: “Estou frouxa dessa surra de pica, de Zeca e do companheiro” (RIBEIRO, 1988, p. 241); “pau duro, debaixo da calça” (RIBEIRO, 1988, p.81), no romance *Migo*, desestabilizam as regras e transgridem a própria escrita literária, que por sua vez já é uma transgressão.

Portanto, o uso da linguagem erótica e obscena na narrativa *Migo* é um elemento de transgressão literária, uma vez que ela apresenta uma nova imagem da personagem feminina literária, distinta daquela cristalizada, intocável e silenciada quanto aos seus desejos e relatos sexuais: “Eu mesma pus a mãozinha dele em mim, por cima do vestido, em cima de minha calcinha, para sentir a pressão forte sobre o grelo” (RIBEIRO, 1988, p. 131).

Mas, o romancista, em nossa análise, não conseguiu atribuir às personagens femininas a fidelidade às mulheres. E, muitas vezes, na obra, nas descrições dos personagens masculinos ainda transparecem um teor machista, uma vez que as metáforas da sexualidade, utilizadas por Ribeiro (1988), destacam o corpo como exclusivo material de desejo, associando às Chicas, por exemplo, as melhores ‘carnes’ de Minas.

A linguagem obscena na obra, de um modo geral, é uma estratégia para a quebra do tabu de se falar sobre sexo. Essa linguagem contribui para trazer uma naturalidade ao falar do sexo, resgatando a natureza humana, e faz-nos refletir em relação à influência ideológica que interfere de modo feroz em elementos pertencentes a nossa psique. Destacamos, também, que embora seja uma estratégia do romancista, há leitores, ainda enraizados pelo sentimento de pudor ou outros motivos, que sentiram incômodos com essa escolha. Por fim, o aspecto da linguagem fomentou nosso interesse na relação da comida com aspectos sexuais do homem.

Retomando Bataille (1987), o erotismo é uma forma da atividade sexual do homem, e só os homens fizeram da atividade sexual uma atividade erótica.

Em um breve relato do erotismo para os egípcios, com Toledana e Quamid (2007), compreendemos que, para a sociedade egípcia, o erotismo é a expressão da sexualidade e da cultura de seu povo. Esses povos faziam cerimônias, como danças com exposição da genitália

feminina a um touro (culto a Osíris-deus-touro), e em cujo momento algumas mulheres copulavam com o animal. O mais interessante era que o erotismo, desde o antigo Egito, já tinha ligação com a comida:

Para os egípcios, tais manifestações eróticas não tinham caráter mundano nem consistiam na busca do prazer pessoal. O erotismo egípcio estava estreitamente relacionado à fertilidade, concebidas para garantir a fecundidade das terras do rio Nilo, que dependia do aumento anual do Rio e do poder fertilizante do limo transportado pelas águas e depositado sobre os campos de cultivo. Os egípcios acreditavam que este processo tinha um significado sexual, e por esse motivo, tais práticas sexuais ou manifestações eróticas não significavam para eles senão uma maneira de favorecer a fertilidade do solo (TOLEDANA; QUAMID, 2007, p. 18).

Vejamos que, diferente de Bataille (1987), para o qual o erotismo apresenta-se pela busca do prazer, independente do fim, da reprodução; para os egípcios, o erotismo era um meio de busca da fertilidade do solo.

Dessa maneira, para a fertilidade do solo e para um bom cultivo, os egípcios realizavam cerimônias eróticas para tentar garantir sucesso em campos de cultivo, e, dessa forma, ter tranquilidade quanto à alimentação, à comida de seu povo. Assim, tudo era feito para obtenção de comida, os fins eram a comida.

A propósito disso, a ligação da comida com o erótico, e até mesmo com a sexualidade do homem, está relacionada aos povos mais antigos. Inclusive, interditos tinham em sua grande maioria proibições ligadas a esses dois prazeres, como vimos no capítulo anterior. Esse aspecto é importante uma vez que, na narrativa *Migo*, diversas metáforas sexuais estão presentes e relacionadas à comida.

Ribeiro (1988) utiliza uma linguagem repleta de metáforas sexuais associadas à comida e/ou suas configurações: Lua de mel, “Me lambeu, me comeu” (RIBEIRO, 1988, p. 36); “Fode gostoso” (RIBEIRO, 1988, p. 38); “sexo cheiroso”; (RIBEIRO, 1988, p. 49); “Mais baratas e muito mais doces, que as putas caras da lapa” (RIBEIRO, 1988, p. 71-72), e outras. DaMatta (1986) explica que “o fato é que as comidas se associam à sexualidade, de tal modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato de ‘comer’, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comido” (DAMATTA, 1986, p. 50-51).

Carneiro (2005) subjuga que as metáforas sexuais estão presentes no que diz respeito às culturas da língua, ocorrendo a associação do ato de comer com o ato sexual, o famoso duplo sentido:

Na economia libidinal humana, esses dois prazeres são aproximados de muitas maneiras, tanto na fase infantil, em que o seio materno é a fonte do máximo prazer, como nas práticas eróticas orais, tais como o beijo, em que o mesmo órgão da nutrição produz gratificação sensual. Nas representações de culturas, associa-se sempre o sexo

e a comida, e o verbo comer costuma possuir um duplo sentido (CARNEIRO, 2005, 71-80).

Acrescenta-se, ainda, que “A comida, como a mulher (ou o homem, em certas situações), desaparece dentro do comedor – ou do comilão. Essa é a base da metáfora para o sexo, indicando que o comido é totalmente abraçado pelo comedor.” (DAMATTA, 1986, p. 51).

Em relação às metáforas sexuais, Carneiro (2007) entende que Saber e Sabor são derivados do latim *sapere*, com tradução de *ter gosto*, e que há textos em que essa significância se implica podendo ser devorados, uma vez que, assim como a comida dá gosto, tem sabor e emite a sensação de prazer, assim ocorre com o sexo. Aqui um ponto que talvez justifique as metáforas alimentares/sexuais.

De modo mais restrito, na sociedade brasileira, metáforas entre o ato sexual e o ato de ingerir alimentos tornou-se parte da linguagem, linguagem essa que atinge o grau de obsceno.

Aqui vemos não só a linguagem erótica e obscena como um código, mas também a comida. Seguimos discorrendo sobre o código comida na sociedade brasileira e na narrativa *Migo*, de Darcy Ribeiro.

3.5 A comida como código: uma leitura de *Migo*

DaMatta (1986), afirma que “a sociedade se manifesta por meio de muitos espelhos e vários idiomas. Um dos mais importantes no caso do Brasil é, sem dúvida, o código da comida.” (DAMATTA, 1986, p. 41).

Buscando entender o código comida e as representações do ‘sentar-se à mesa’, junto ao afeto, à cultura e à amplitude do ato de comer, recorreremos ao pesquisador Henrique Carneiro (2003) e sua obra *Comida e sociedade: uma história da alimentação*. Em sua obra, o autor observa que os alimentos e/ou comidas possuem aspectos biológicos, fisiológicos, nutricionais, econômicos sociais e culturais, e que o alimento/comida é uma natureza viva no âmbito de todas as épocas e povos. Para ele, “o que se come é tão importante quanto quando se come e com quem se come” (CARNEIRO, 2005, p. 9), assim a comida pode inclusive contribuir para a visualização da divisão social, e representar um dia festivo, uma ação simbólica (comida na religião).

A comida revela, também, aspectos, ideias e conflitos de todos os povos e nações. Em consonância com DaMatta (1986), Carneiro (2007) mostra o aspecto da sociabilidade, da

camaradagem. Porém, Carneiro não distingue a palavra alimento de comida, desse modo, ele oscila entre o uso dos léxicos comida e alimento. Mas, destacamos a importância dessa distinção, uma vez que:

Para nós, brasileiros, nem tudo que alimenta é sempre bom ou socialmente aceitável. Do mesmo modo, nem tudo que é alimento é comida. Alimento é tudo aquilo que pode ser ingerido para manter uma pessoa viva; comida é tudo que se come com prazer, de acordo com as regras mais sagradas de comunhão e comensalidade (DAMATTA, 1986, p. 46).

Como podemos perceber, o ato de comer envolve prazer, comunhão e comensalidade, pondo uma relação de solidariedade no ato de servir. Essa relação de comensalidade ocorre no ato de sentar-se à mesa. Como Ribeiro (1988) utiliza esse elemento em grande parte da narrativa em *Migo*, revelando ser um código, que estabelece as relações entre os personagens, faremos agora uma breve análise desse elemento na obra.

Em síntese, desde o diagrama à comida, há uma conexão entre as estratégias inseridas pelo autor. A linguagem ora erótica, ora obscena constrói uma liberdade sexual diante de tabus, como os mencionados anteriormente. Inerente à linguagem obscena está a comida, que faz parte desse jogo de palavras, sendo utilizada em algumas partes da narrativa como metáforas sexuais. Desse modo, inferimos que a conexão entre a linguagem, a comida, o obsceno e a sexualidade está relacionada considerando todo o enredo do romance *Migo*.

3.6 Mesa, afetos e cultura: uma leitura de *Migo*

Na obra *O cru e o Cozido* (1991), do antropólogo Lévi Strauss, conseguimos entender a diferença entre o cru e o cozido, estando este relacionado à cultura, a um universo sistematizado, criado, elaborado de acordo com o homem. Assim, Strauss (1991) revela o caráter social da comida, que surgiu pela descoberta do fogo.

Enquanto o léxico cru faz relação direta com nosso estágio inicial, o estágio de selvagem, da natureza, nesse estágio prevalece o individualismo e a separação das coisas, uma verdadeira desarmonia.

DaMatta (1986), em seu livro *O que faz o Brasil, Brasil?*, analisando as contribuições de Strauss (1991) com seus opostos cru e cozido, entende o cru em uma instância fora do ambiente doméstico:

O cru seria tudo que está fora dessa área da casa onde somos vistos e tratados com amor, carinho e consideração, podendo – consequentemente – escolher a comida. Ou seja: o cru é tudo aquilo que está fora do controle da casa. Tudo que pode até mesmo estar oposto ao mundo da casa, como uma área cruel e dura do mundo social. Um espaço repleto de movimento contraditório, onde as pessoas não se harmonizam entre si, mas disputam na competição uma espécie de batalha que se revela sobretudo no trabalho. (DAMATTA,1986, p. 44).

Pelas colocações de DaMatta (1986), entendemos que a noção de comida é direcionada para a ‘casa’, ou seja, ampliamos a ideia e o campo semântico do cozido, do social, para o ambiente familiar do homem, e a este ambiente restringimos e limitamos a noção do cozido e da comida.

O que queremos pontuar da compreensão de DaMatta (1986) é a ideia de que o cru fica fora dessa zona, chamada casa, e dentro dessa instância ‘casa’, ele atribuiu algumas características do convívio “onde somos vistos e tratados com amor, carinho e consideração, podendo – consequentemente – escolher a comida.” (DAMATTA,1986, p. 44). Atentando para esses termos: amor, carinho, e consideração, que nos remetem a afeto, afeto que é manifestado pela própria comida.

Na narrativa *Migo*, começamos por analisar a relação da personagem Nora com o personagem Ageu. O convívio entre os personagens é descrito como distante, no início da narrativa, mas com uma prestatividade da Nora ao Ageu, justificada pela admiração. O que nos interessa nessa análise é o compartilhamento e o hábito de ambos sentarem à mesa para almoçar, geralmente sozinhos:

Almoçamos juntos, nós dois, quase sempre sozinhos. Com o Zeca, se ele está em casa, o que é raro. Ele vem mais é pro jantar. O café da manhã eu tomo só. À hora certa está posto à mesa com biscoitinhos novos, o pão de queijo que ela faz, a manteiga, a coalhada, algum doce e a fruta que tenha em casa. Depois da janta, traz o termo pra cá com o cafezinho da noite. (RIBEIRO, 1988, p. 24).

Como é descrito no romance, esses personagens tinham pouca comunicação. Ela só acontecia no ato de sentar-se à mesa para comer: “Só conversamos e pouco na hora do almoço, ou do jantar.” (RIBEIRO, 1988, p. 16). A descrição que o personagem Ageu faz da personagem Nora pode ser classificada dentro de um campo semântico de cinco estágios, sobre os quais discorreremos com algumas passagens do romance *Migo*.

O primeiro seria o de um convívio frio e distante que envolve respeito pela posição dos dois no ambiente doméstico. Ageu respeitado por ser uma pessoa importante e conhecida na comunidade:

Meus velhos gostaram do ajantarado e da casa. Gostaram dele também, até demais. Queriam é voltar. Isso eu vi na cara deles. Isso vejo. Gostam mesmo é de almoçar com um homem importante. Saíram daqui comentando o almoço, alvoraçados. Papai, na loja; mamãe na vizinhança toda. Quem não gosta de se dar de ser meio parente do professor Ageu Rigueira? Até eu gosto de dizer que sou nora dele (RIBEIRO, 1988, p. 73).

E Nora respeitada pelos seus dotes culinários: “Mas estou com a boca cheia d’água. E você? Gostaria até de pegar você pela mão e trazer aqui em casa, para experimentar os quitutes de Nora” (RIBEIRO, 1988, p. 192). O respeito por Nora e pelas mãos boas dela para cozinhar é descrito em diversas passagens, incluindo as sensações de prazer por essa comida, e o gosto por comê-las: “Eu como a comida de Nora, à franciscana, degustando garfada a garfada. Ela é tão boa, tão boa mesmo, que a vontade que me dá é comer capitão, como comia criança lá em casa.” (RIBEIRO, 1988, p. 192).

Nesse primeiro estágio há um respeito de um para com o outro personagem, porém nenhum deles demonstra qualquer tipo de afeto, ou seja, a relação é descrita no romance como uma relação simultânea, de mera convivência no mesmo espaço: “Jamais alcançamos qualquer intimidade de convívio nesses quase dois anos, só coexistimos” (RIBEIRO, 1988, p. 24). Essa coexistência é confirmada em vários trechos da narrativa, inclusive no que diz respeito aos sentimentos que o personagem Ageu tem para com a personagem Nora e a percepção que ele tem dos sentimentos dela para com ele, em um primeiro momento: “sei que Nora não desgosta de mim. Gostar também não gostará, seria demais. Eu, idem. Mas é uma coisa boa tê-la aqui. Raramente falamos. Nunca de assuntos pessoais. Ela não parece precisar muito de conversa. Eu, menos ainda.” (RIBEIRO, 1988, p. 24).

No capítulo intitulado “Aborto”, podemos identificar o segundo estágio que envolve admiração, o qual podemos chamar de estágio inicial de afeto ainda distante:

Desde que se casou com Zeca e veio morar aqui para cuidar dele e de mim, Nora é minha família. Para corresponder ao trato que lhe dou, ela podia me chamar de sogro, meu sogro, ou seu Gê. Não me chama de nada, me ignora. Suporto. Pudera, nunca fui tão bem tratado na vida. Ninguém cuidou de mim tão bem, quanto essa Nora. Mas ela me cuida a mim como cuida do canário. Sou um xerimbabo, não uma pessoa. Eu retribuo como o mesmo trato, frio, indiferente, educado, marcando distância (RIBEIRO, 1988, p. 55).

Observemos que já há um afeto, quando o personagem inclui a personagem como família e quando relata os cuidados que ela tem para com ele. Mas, deixa clara a distância estabelecida entre ambos. É interessante pontuar que o diálogo dos personagens só acontecia

no sentar-se à mesa, no almoço ou jantar: “Só conversamos e pouco na hora do almoço, ou jantar” (RIBEIRO, 1988, p. 16).

O outro estágio seria a filial, no qual o personagem Ageu inclui-a na família e como dona da casa, assim como seu filho Zeca, torcendo para que o amor dela e seu filho seja duradouro:

Saiu Mila, entrou Nora. Sentou-se tranquila no sofá, só comentando: – a verdadeira sala de visitas da sua casa é aqui. – E é, da nossa casa – corriji. – Boa menina essa nora. Tomara que dure o amor dela e do Zeca e as rebarbas de carinho que me dá. Tomara! (RIBEIRO, 1988, p. 157).

Nesse estágio, os personagens identificam este carinho como paternal. A narrativa descreve que o tratamento de Nora para com Ageu, e dele para com ela, alcança um carinho filial, identificado até pelo personagem secundário, o Zeca, que ao falar sobre a relação da sua esposa, Nora, com o seu pai adotivo Ageu, relata:

A ela, ele chama de Nora. Nora é mulher do filho. Como é que não sou filho? Vejo que ala ganhou o velho. Gostam um do outro. E aí que eu vou me fazer. Rejeitado como filho, dou a seu Gê a filha que Mila não quis e não quer ser. (RIBEIRO, 1988, p. 39).

Sentimento que, segundo Zeca, resulta da prestatividade de Nora quanto aos serviços ao Ageu, inclusive a comida boa e o cafezinho servido ou posto à mesa: “com o casamento, dei uma dentro, ele estrilou, pondo prazo pra eu me mudar. Agora está todo contente. A casa limpa, arrumada, comida boa, atençõeszinhas [sic] de suco gelado e cafezinho no escritório que minha mulher dá com carinho.” (RIBEIRO, 1988, p. 39).

Nessa vertente, DaMatta (1986) aponta que, na sociedade brasileira, as relações das pessoas sujeitam-se a uma esfera de determinações, impostas por valores grupais que condicionam a “honra”, a “vergonha” e o “respeito”.

Assim, no que faz referência ao amor filial e familiar: “deve estender pelos compadres e pelos amigos, para quem as portas de nossas casas estão sempre abertas e nossa mesa está sempre posta e farta.” (DAMATTA, 1986, p. 21- 22).

Dessa maneira, com DaMatta (1986), entenderemos que a relação de respeito e honra é estendida na esfera familiar, e que o espaço de casa e a mesa posta, a comida proporcionam uma comensalidade. Nisso, acreditamos que, no que diz respeito ao sogro, principalmente, quando dividem o mesmo espaço, a comensalidade, se não existe passa a existir, na medida em que a mesa fica farta, ou é posta pela nora.

A narrativa mostra, que a personagem Nora, deixa a mesa sempre posta: “Minha mesa agora, graças a Nora, é de quitutes e petiscos como nunca comi iguais” (RIBEIRO, 1988, p. 191). Sobre o ato de servir, DaMatta (1986) esclarece que:

É ato de amor familiar e conjugal servir o pai, o irmão, a mulher e os filhos, mas também os subordinados e até mesmos visitantes esporádicos, levando em conta o modo como gostam de comer os ovos, o bife, o arroz, a salada e o feijão. E chegando mesmo ao requinte de saber como as pessoas gostam de ter seus pratos arrumados, arte que a mãe ou a dona de casa conduz com precisão, solicitude e enorme paciência. Vovó adora pimenta, papai gosta de carne no ponto, titio só come com o arroz em cima do feijão, dona Maria detesta tomate na sua salada... Os exemplos poderiam ser multiplicados para indicar como a comida define as pessoas e, também, as relações que as pessoas mantêm entre si... Nós, brasileiros, sentimos saudade de certas comidas e poderíamos perfeitamente dizer: dize-me o que comes e dir-te-ei quem és! (DAMATTA,1986, p. 48).

Sob esse ponto de vista e considerando alguns aspectos iniciais da narrativa, as falas de personagens como o Zeca, o Ageu e a própria Nora, observamos que, em um determinado momento do romance, o respeito e tratamento de Nora para com Ageu, e dele para ela, revela um gostar filial. Quando DaMatta (1986) aponta que “os exemplos poderiam ser multiplicados para indicar como a comida define as pessoas e, também, as relações que as pessoas mantêm entre si” (DAMATTA,1986, p. 48), colabora para entendermos como a comida é um fator influenciador nas modificações dos sentimentos desses dois personagens no decorrer do romance *Migo*.

A mesa em *Migo* é descrita como o único local de comensalidade entre os personagens Nora e Ageu: “Falamos aos trancos, no almoço, ou quando ela me traz alguma coisa aqui, sem nunca nos estendermos em conversas espichadas. Ela diz coisas breves, oblíquas, eu comento e nos calamos.” (RIBEIRO, 1988, p. 64).

Assim, os jantares, almoços ou cafezinhos servidos por Nora: “acordei aflitíssimo sem vontade de dormir outra vez e vim pra cá. Ainda estou assim, desinfeliz. Não tenho animo nem para tomar o café que nora terá posto na outra mesa, ali do lado” (RIBEIRO, 1988, p. 180), configuram na narrativa um espaço de conversa e em que, na maioria das vezes, o sentar-se à mesa acontecia sozinho, como mostra o esposo de Nora, o Zeca, que raramente participava do almoço em família: “Almoçamos juntos, nós dois, quase sempre sozinhos. Com o Zeca, se ele está em casa, o que é raro” (RIBEIRO, 1988, p. 24).

Esses almoços, jantares e cafés continuam no decorrer da narrativa *Migo*: “certos alimentos ou pratos que abrem uma brecha definitiva no mundo diário, engendrando ocasiões em que as relações sociais devem ser saboreadas e prazerosamente desfrutadas como as

comidas que elas estão celebrando” (DAMATTA, 1986, p.45), intensificando o relacionamento desses personagens e mudando visões e sentimentos de um para com o outro:

Entrei, vi Nora cochilando na cadeira de balanço, cabeceando. Fiquei olhando um tempão. Sua boca meio aberta, úmida, as asas do nariz palpitando, como focinho de potranca. As mãos cruzadas no regaço. O pescoço longo, saindo do decote largo. Os peitos arfantes de respirar apertados no vestido. Aproximei-me, pra quê? Pousei a mão de leve nos cabelos dela, claros, finos. Acariciei. Nora acordou como se pede benção. Levantou-se e saiu. (RIBEIRO, 1988, p. 139).

Essa descrição sugere que, neste momento, o olhar do sogro para com a Nora já sofreu alterações, embora ela, até então, ainda o veja ou demonstre vê-lo como um pai. É importante notar que ‘a comida’ preparada por Nora é muito elogiada pelo personagem Ageu em diversas partes da narrativa: “Gosto demais do pirão apimentado de Nora, feito com caldo de galinha, de carne, de peixe. Não há comida melhor neste mundo, sobretudo como ela serve, misturando com o molho recheado de tomatinho do campo e cebolinha cigana.” (RIBEIRO, 1988, p. 191).

Isso revela o papel significativo da comida para o conflito que irá se desencadear na narrativa: o relacionamento amoroso e incestuoso entre esses personagens. Pontuamos que a comida é além de uma necessidade básica, um dos desejos do homem.

Em virtude disso, a comida transforma um convívio que antes era frio em morno: “não há nada, hoje, que eu queira mais na vida que este convívio morno aqui de casa com Nora. Zeca, a besta, casou para mim. Eu é que desfruto dessa vida doméstica, a dois, com a minha Nora.” (RIBEIRO, 1988, p. 64). Com efeito, a comida, no romance *Migo* vai revelando a estrutura de vida cotidiana do núcleo de Ageu à Nora e vice-versa, permitindo o compartilhamento de seus núcleos mais íntimos. No capítulo “Vida”, o personagem Ageu indaga sobre a comida que Nora trará para servi-lo, assim ocorrem as misturas de sensações e cheiros da comida:

Que será hoje? A magnólia cheirosa, a comidinha boa de doente que Nora me trouxe e comi aqui, olhando para ela. Sentindo o cheiro dela; doce, acre, bichal [sic.]. Pensar que Nora é vertebrada. E é! Menstrua, caga, tosse, espirra (RIBEIRO, 1988, p. 68).

Começa uma inquietação do personagem, quanto à sua Nora: “o que será que Nora acha de mim?” (RIBEIRO, 1988, p. 114). E relata o prazer que sente em comer a comida feita pela personagem:

Achará também que sou comilão, o que é bom. É visível que gosta de ver o gosto que me dá comer as comidinhas que ela faz. Boa mão tem essa menina. Até o chá de

congonha adoçado com mel que ela me trouxe agora recende de tão cheiroso, me desceu pela goela macio como veludo. Bom demais! (RIBEIRO, 1988, p. 114).

Mas, a personagem feminina mostra uma conduta íntegra, para os padrões sociais, até esse momento da narrativa ao falar pouco com seu sogro, permanecendo dentro dos limites estabelecidos pela sociedade: “às vezes puxo prosa, malicio coisas, indago. Nora encerra a conversa com duas palavras: – sim senhor! – é verdade... que coisa!” (RIBEIRO, 1988, p. 114). Entretanto, seu sogro já demonstra a necessidade de tê-la por perto, mesmo que como somente uma filha: “quero ambos aqui. Esta é a única forma de tê-la aí, filial, me cuidando carinhosa.” (RIBEIRO, 1988, p. 64). Veja que aqui já temos de modo sutil um desejo oculto e proibido, revelado logo depois, nos capítulos que seguem: “Hoje gosto mais de Nora que de Zeca. Para falar verdade, nunca gostei dele demais. Será tanto? Esse tanto, na verdade, é bem pouco. De fato, não gosto mesmo é de nada, nem dele nem de ninguém. Gosto é só de Nora” (RIBEIRO, 1988, p. 114).

Destacamos que Nora estava consciente dessa mudança, quanto às ações e olhares do sogro: “Calado, ele me olha com tanta força que me perturba. Nunca ninguém me paquerou tanto assim. Também nunca convivi tanto, tão intimamente com nenhum homem. Só papai de longe.” (RIBEIRO, 1988, p. 208).

Prosseguindo à análise, no capítulo *Nora*, descobrimos que, embora sua postura demonstre somente respeito e carinho filial por Ageu, Nora também se encontra em um conflito interior com a moral e com o desejo da sua psique: “que é que há comigo? Eu sei? Estarei namorando meu sogro? Deus me livre e guarde. Parecer, parece. Dedicções demais, minhas. Inibições repentinas, toque-toques. Só falta bolina. T’esconjuro!” (RIBEIRO, 1988, p. 208). Nesse mesmo capítulo, ela diz que olhares do sogro que antes a incomodavam, hoje já não incomoda mais: “antes andar pela casa, com o olhar dele me incomodava, agora nem tanto. Mas é certo que ele me come com os olhos. E não é só a mim que o velho safa paquera.” (RIBEIRO, 1988, p. 208).

O romance *Migo* permite a leitura da aparição de Eros; observemos o capítulo *Mangas*, na qual o personagem Ageu vê a personagem Nora degustar uma fruta chamada manga:

Dei uma volta pela casa fugindo de mim. Lá no quintal, conferi as plantas uma a uma. Parei, depois perto da cozinha, olhando Nora chupar mangas, amassando devagar com as duas mãos, sugando como quem mama, e roendo o caroço até ficar branco. Ela rir de me ver olhando. Disse que o bom de viver é chupar manga com as mãos, sujando cara. Na casa do pai se impunha rigores de educação que cobrava a todos. Só comia manga de garfo e faca. Foi bom demais ver Nora assim, contente de si mesma. Adivinho o esplendor de tuas salas. Nunca entrarei jamais o teu recinto (RIBEIRO, 1988, p. 201).

Notemos que, ao descrever a nora chupando manga, o personagem Ageu demonstra o prazer de ver a personagem Nora assim, Eros é sutil, mas identificado quando Ageu Rigueira em sua descrição cita: “Adivinho o esplendor de tuas salas. Nunca entrarei jamais o teu recinto”, fazendo referência a um poema de Olavo Bilac:

PERFEIÇÃO

Nunca entrarei jamais o teu recinto
 Na sedução e no fulgor que exalas,
 Ficas vedada, num radiante cinto
 De riquezas, de gozos e de galas.

Amo-te, cobiçando-te... E, faminto,
 Adivinho o esplendor das tuas salas,
 E todo o aroma dos teus parques sinto,
 E ouço a música e o sonho em que te embalas.

Eternamente ao meu olhar pompeias,
 E olho-te em vão, maravilhosa e bela.
 Adarvada de altíssima ameias.

E à noite, à luz dos astros, a hora mortas,
 Rondo-te, e arquejo, e choro, ó cidadela!
 Como um bárbaro uivando às tuas portas!

Olavo Bilac

Com a inferência desses versos e do próprio poema, percebemos que durante a observação de Nora chupar manga, o personagem Ageu é envolvido em um estado de êxtase, de desejo, de cobiça, como aponta o poema citado por Ageu: “cobiçando-te... E, faminto”.

Assim a libido está presente, embora até esse presente momento da narrativa, o personagem acredita ser impossível realizar seus desejos: “Nunca entrarei jamais o teu recinto.” (RIBEIRO, 1988, p. 201).

Freud (1995) entende que o objetivo de Eros é estabelecer unidades cada vez maiores. Acreditamos que no decorrer da narrativa, entre cafés, almoços e jantares, as unidades de

conexão entre os personagens Ageu e Nora foram aumentando de modo a desencadear desejos carnavais entre sogro e nora:

Surpreendi Nora hoje, sentada na rede, a bunda bem assentada, os pés no chão, a rede entre as pernas. Ri malicioso e me aproximei. Afagando a testa dela com a mão direita, tocando na dobra de seus joelhos com a esquerda, forcei-a a entrar a entrar na rede, e se deitar por inteiro. Aí peguei sua boca entre dois dedos meus e fechei, apertando os lábios, beijando-a, assim, discretamente com meus dedos. Tudo isso num breve instante (RIBEIRO, 1988, p. 224).

Cabe observar a sutileza de Eros, neste momento de desejo do personagem Ageu, para com Nora: “Aí peguei sua boca entre dois dedos meus e fechei, apertando os lábios, beijando-a, assim, discretamente com meus dedos” (RIBEIRO, 1988, p. 224), o prazer e o desejo estão presentes e se manifestam à medida que ele constrói um beijo a partir do toque com as mãos.

Diante do exposto, a análise dos estágios revela que o ato de comerem juntos à mesa proporciona o surgimento de Eros. Assim, a mesa de modo sutil permite a manifestação de Eros mudando a relação, que inicialmente era filial, para o quarto estágio, olhares carnavais com a libido entre homem e mulher, podemos chamar este estágio de desejo proibido: “Nora ainda agora, entrou. Olhou como Nina fazia, tomando conta, zelando. Trocou olhar comigo, doce sorriu, com a boca e com os olhos, corou, se foi fechando a porta, cuidadosamente” (RIBEIRO, 1988, p. 135), alargando entre os personagens uma sensação de gozo: “Às vezes de repente, me sinto feliz. Gozado, não é? Quando Nora me olha, sorrindo com a cara toda” (RIBEIRO, 1988, p. 135).

Sobre um dos jantares entre Nora e Ageu, a voz narrativa diz: “Conversamos e jantamos contentes” (RIBEIRO, 1988, p. 216). Todo o exposto confirma nossa hipótese de a comida em refeição, ou simplesmente a admiração pelas mãos de quem a faz, abrir espaço para Eros e para a mudança no modo de olhar para com quem nos relacionamos.

Carneiro (2007) insere que algo mais íntimo que o compartilhar uma mesa no cotidiano é o ato sexual, sendo mais que uma partilha social, uma vez que é uma partilha restrita. E que, a convivialidade manifesta-se sempre na comida compartilhada. Seguindo essa mesma abordagem, analisemos o capítulo intitulado *Transa*.

3.7 Do Jantar ao Sexo: os personagens do romance *Migo*

Aconteceu. Graças. Tenho que louvar. Nora e eu! Aconteceu.
(RIBEIRO, 1988, p. 385).

A fusão entre os prazeres do sexo e do ato de comer são inúmeras, como descrevemos, essa união é manifestada em diversas facetas, tais como: metáforas sexuais; a comensalidade erótica em uma mesa; pela polissemia de alguns léxicos, pelas comparações, e outros aspectos.

DaMatta (2007) entende que na sociedade brasileira e em outras, a sexualidade e o ato de comer são assuntos próximos ao ponto de seu estudo ter caráter coletivo:

A sexualidade e a arte de comer (sobretudo a comensalidade que deve acompanhar a ação de ingerir o alimento) ainda não se transformaram em assuntos inteiramente individuais. São, ao contrário, coisas fundamentalmente coletivas – atos críticos de relacionamento e reprodução social. Como verdadeiras comunhões onde o encontro transforma as pessoas nele engajadas porque faz com que todos participem de uma mesma substância comum, o prato comido ou a pessoa amada que, sabemos, vira “comida” em nossa sociedade. (DAMATTA, 1986, p. 52-53).

Ao retomar a análise de *Migo*, e considerando a comensalidade que ocorre entre os personagens Ageu e Nora, apropriamo-nos das considerações de DaMatta (1986) que mostra a mesa como um local de comunhão, onde um “encontro transforma as pessoas nele engajadas, porque faz com que todos participem de uma mesma substância comum” (DAMATTA, 1986, p. 53).

Destarte, consideramos a comida e o sexo como coletivos na análise de toda a narrativa, inclusive do capítulo “Transa” [sic] na qual ocorre a transgressão dos personagens em questão. Através da comida, em *Migo*, a Nora ganha um espaço significativo na casa do Ageu Rigueira: “Só se salva, pela ordem que pôs aqui em casa, e pela comida. (RIBEIRO, 1988, p. 16)”.

Na sequência, os cuidados, evidenciados principalmente na mesa posta por Nora, ou nos cafés e comidas servidos: “O café da manhã e o da tarde eu tomo só. À hora certa está posto na mesa com biscoitos novos, o pão de queijo que ela faz, a manteiga, a coalhada, algum doce e a fruta que tenha em casa.” (RIBEIRO, 1988, p. 24), provocam a mudança do sentimento do personagem Ageu, que passa a vê-la como filha.

Também pela comida, o personagem começa a compará-la com cheiros, gostos e sensações relacionadas à comida. Destacamos que, até esse momento do romance *Migo*, o escritor e personagem Ageu Rigueira só tinha atribuído tais comparações na narrativa *Migo*, para relembrar suas amantes, mulheres do seu desejo ou seus amores: “Ó doces, e acres amadas minhas de amor recôndito e passageiro, que no seu instante nosso me iluminaram, e sempre me retornaram. A hospedeira severa que coando café, me dava, fazendo de conta que não dava.” (RIBEIRO, 1988, p. 143).

É importante pontuarmos também que, na própria obra, comida e sexo caminham em conjunto: “A hospedeira severa que coando café, me dava, fazendo de conta que não dava.”

(RIBEIRO, 1988, p. 143). Em diversos trechos, identificamos enunciados nos quais, ao mesmo tempo em que Ageu descreve uma relação sexual, ele cita uma determinada comida: “a suíça bela, longa, bela, fumando haxixe comigo na cama, amando e comendo bombons.” (RIBEIRO, 1988, p. 144) ou um espaço que a configure:

A moleca maranhense, rendeira, feita de rapadura escura, empapando o pixaim de brilhantina, pra mostrar que dava. A mulher do sargento que eu amava ao anoitecer debaixo do umbuzeiro, apavorado. A nisei minha, tão doce e tão atada que só me dava se sentindo estuprada (RIBEIRO, 1988, p. 143).

A reflexão recai na narrativa sobre o sentar-se à mesa: “Eu sentado na cabeceira, comendo meu picadinho de carne de sol no quiabo junto com Nora, ali ao lado (RIBEIRO, 1988, p. 25), uma vez que ela é a grande instigadora de comensalidade entre esses personagens. Por meio dela, Eros encontra um espaço, e Nora passa de filha a libido do personagem Ageu Rigueira.

O capítulo “Transa” inicia com o seguinte enunciado: “De repente, não mais que de repente. Aconteceu. Graças. Tenho que louvar. Nora e eu aconteceu. No jantar bebemos um vinho. Conversando, nos olhando.” (RIBEIRO, 1988, p. 385).

Veja que, como o café servido por Nora, agora o Jantar configura o espaço para a transgressão. Portanto, o espaço da mesa na narrativa é o lugar no qual a necessidade diária de alimentação ocorre. Porém, este mesmo espaço estabelece uma comensalidade entre personagens que mal se falavam no início do romance em questão.

Por fim, a mesa desencadeia o processo de um jantar que termina em sexo: “Abri Nora, deitei nela, nela entrei, penetrei seu mistério de carne e flor. Bruto na afoiteza de minha sofreguidão. Gozei quase que instantâneo” (RIBEIRO, 1988, p. 386).

O fato de o capítulo no qual acontece a transgressão iniciar na mesa de jantar, entre comida e bebida, mostra que a relação da comida com os personagens foi tão “intenso[a] que não se sabe, no fim, se foi a comida que celebrou as relações sociais, estando a serviço delas, ou se foram os elos de parentesco, compadrio e amizade que estiveram a serviço da boa mesa.” (DAMATTA, 1986,p. 45).

A propósito disso, o sexo e a comida na psique do homem são canais de prazeres, de gozos intensos. A comida diz respeito a uma necessidade diária do próprio corpo, que emite ao corpo a sensação de satisfazer-se. Todo o indivíduo sente prazer em comer um alimento específico. Isso ocorreu em *Migo*. Os prazeres que o Ageu encontrou nas comidas feitas pela personagem Nora: “Tudo de Nora é bom demais. Maravilhoso, o cafezinho feito com café que

ela mesma torra enchendo os ares e do mundo com o cheiro mais rico que há. As quitandas dela, biscoitos, pãezinhos, bolos, caprichosos, deliciosos, deliciosos como não há.” (RIBEIRO, 1988, p. 191).

Revela o prazer do personagem Ageu e a consumação do ato sexual com ela, mostra a realização do gozo do sexo. Este ligado ao interdito do incesto, da qual emana a consciência do personagem Ageu: “O mel que emana de Nora é o mais melado que tive na vida. Fico hirto só de pensar que alguém possa descobrir. Bem sei como o mundo todo ia maldar. Todo mundo dizendo: o velho e a moça, pecadores! O pai postiço e a filha torta: incesto!” (RIBEIRO, 1988, p. 391).

Discorremos sobre os interditos ligados à comida e ao sexo. É interessante destacarmos também a ideologia religiosa que mostra em Gêneses a proibição vinculada a uma fruta, uma maçã: “Quando a mulher viu que a árvore parecia agradável ao paladar, era atraente aos olhos e, além disso, desejável para dela se obter discernimento, tomou do seu fruto, comeu-o e o deu a seu marido, que comeu também.” (Gênesis, capítulo 3, versículo 6, s/d).

Novamente, um interdito ligado à comida. Em sequência, ainda no mesmo texto bíblico, depois de violarem a regra dietária [sic], Adão e Eva ficam envergonhados por estarem nus: “Os olhos dos dois se abriram, e perceberam que estavam nus; então juntaram folhas-de-figueira para cobrir-se.” (Gênesis 3:7).

Inspirados nessa história de origem do homem e da mulher, percebemos que o ato de comer o fruto proibido trouxe como consequência a consciência da nudez. A consciência “simultânea da sexualidade acompanhada da culpa.” (CARNEIRO, 1986, p. 45).

Segundo Carneiro (1986), esse gesto “deriva original mais de outros pecados, tais como a gula e a soberba (de querer desafiar a Deus e provar do proibido), do que da luxúria que só nasce como consequência.” (CARNEIRO, 1986, p. 45).

Com base nessas postulações, inferimos que, sobre o aspecto de culpa relacionado à sexualidade e suas interdições, a obra *Migo* apresenta um traço moderno à narrativa. Primeiro, Ribeiro (1988) estabelece em seu personagem Ageu a consciência do proibido: “Beijei, saí dela, rápido, e meu, fui, como quem foge” (RIBEIRO, 1988, p. 386). Esse trecho retirado do capítulo *Transa*, mostra que após ter relação sexual com sua nora, ele retira-se de imediato. Pelo uso do comparativo “como quem foge”, percebemos a consciência quanto à proibição do ato.

Porém, neste mesmo capítulo, ele finaliza com a frase: “Esse sabor de amor ninguém me tira,” (RIBEIRO, p. 386), o que mostra a ausência de culpa. Darcy Ribeiro utiliza um desfecho bem realista e contemporâneo, em que os personagens que cometeram a transgressão não são punidos, finalizam o romance com abertura para um novo começo: “Stela se foi, não

sem antes me abraçar, trêmula. Saía ela por uma porta, pela outra entrava Nora, com a garrafa térmica e a xícara do meu café.” (RIBEIRO, 1988, p. 422).

O fim do ato de comer só é destinado ao personagem Zeca, que morre em um suposto assalto na casa do Ageu no último capítulo, *Réquiem*: “Nora e eu demoramos a abrir, paralisados pelo susto. Afinal abrimos, eles entraram e tomaram conta de tudo. Tiraram os lençóis sangrando e mexeram em muitas coisas mais, o que deixou a polícia, indignada(...) balancei a cabeça, desconsolado.” (RIBEIRO, 1988, p. 422).

Acreditamos que sua morte na narrativa foi implantada como consequência do seu orgulho e audácia, de sentir-se superior aos demais, o julgador: “Zeca jantou aqui, cordial no sorriso, fala de seda, escondendo as garras. Estamos perdidos, eu e Nora. Debochado e suserano, ele nos oprime sem dó.” (RIBEIRO, 1988, p. 410).

A estratégia de Ribeiro (1988) para a morte do Zeca é de justificá-la mesmo antes do seu acontecimento, colocando no capítulo *Cabaço*, capítulo anterior à sua morte, um acontecimento que provoca no leitor horror ao personagem Zeca:

– Senti quando ele agarrou Vazinha. Ouvi que ela quis escapar. Até pensei em ir lá dentro, gritar, pra quê? Por quê? O que ela queria era pau: sua alma, sua palma. Não demorou muito, disse Nora, Vazinha saiu. Saltou da janela para o quintal e lá se foi, com as duas mãos na virilha, descabaçada. Violentada. (RIBEIRO, 1988, p. 419).

Nesses termos, acreditamos que isso é para que o leitor afaste o sentimento de condenação e de julgamentos pelo ato incestuoso, acontecido entre Nora e Ageu, uma vez que o leitor pode vir a se prender à ideia de justiça pela morte do Zeca na narrativa ou de merecimento. Ou seja, esse episódio é inserido na narrativa por Ribeiro (1988) como uma ilustração ao “jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito.” (CANDIDO, 2011, p. 66).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação, “Associação entre prazer gastronômico e prazer sexual em *Migo*, de Darcy Ribeiro: comida, transgressão e erotismo”, mostramos que a comida se refere a algo costumeiro e sadio, capaz de estabelecer identidade e um elo entre as pessoas. Explicitamos que a associação do sexo com a comida é registrada desde sociedades antigas, como a egípcia, desde os interditos à sociedade contemporânea. Pontuamos o número raso de trabalhos na literatura que mostre pelo véis da comida a manifestação de Eros.

A opção em utilizar textos que mostram a proibição do incesto, da comida, foi para exemplificar que a relação entre comida e sexo é antiga, sendo até mesmo para povos antigos assuntos tratados de modo especial, como prazeres importantes ao homem.

Na primeira parte da dissertação, explicitamos que críticos, e o próprio autor, apontam a narrativa *Migo* como um romance de mineiridade, tendo o autor utilizado de espaços geográficos, elementos típicos da culinária mineira, como a pinga (cachaça) e da memória de Minas Gerais para trazer aos leitores alguns lugares desse estado.

A estratégia de utilizar comidas mineiras na obra tornou-se mais que um elemento de mineiridade e muito mais que um recurso estético, aparecendo essa análise no último capítulo desta pesquisa.

No segundo capítulo, observamos os aspectos oriundos da experiência do autor como antropólogo em suas narrativas ficcionais, o que nos proporcionou um diálogo com o pai da psicanálise, Freud, e o antropólogo Lévi Strauss, ao visualizarmos a liberdade sexual atribuída à linguagem erótica e/ou obscena dos personagens do romance *Migo*, além de transitarmos por outras narrativas literárias.

A proibição do incesto, os tabus relacionados à comida e o sexo possibilitaram a compreensão das proximidades entre esses prazeres, que se assemelham também em suas interdições. A liberdade da fala nos enunciados dos personagens do romance *Migo* mostra o autor de *Migo* como um tradutor de culturas, que foi capaz de, em uma narrativa ficcional, transitar entre selvagem e civilizado, abordando a problemática do incesto que, no romance em questão, só foi possível entre o personagem Ageu e a personagem Nora por meio da comida, entre cafés, almoços, e jantares.

Desse modo, a análise da narrativa *Migo* se restringiu a aspectos, tais como: o lugar da comida na arte literária, a estrutura do romance e seus códigos, a linguagem erótica e obscena, com foco na comida, na mesa, no afeto que pode nascer do ato de sentar-se à mesa e, por fim, nos prazeres do ato de comer e do sexo.

Para uma melhor compreensão, em *Migo* evidenciamos a comida como canal propício para a mudança de sentimentos entre personagens proibidos. É que a mesa com seu café, jantar ou almoço proporcionou uma comensalidade entre o personagem Ageu e a Nora.

Sendo a comida na narrativa um traço cultural, através da culinária (reforçando a mineiridade da obra, seu aspecto cultural e social); um elemento crucial para o desfecho do romance, estando presente no início de *Migo* com o café, nos momentos de tensão, após o flagra de Zeca no relacionamento de Ageu e Nora no capítulo quarto, e no capítulo final, fechando com Nora servindo o café; um elemento de transgressão, desde sua origem – na passagem do

cru para o cozido – e na narrativa, a ser o motivo da admiração do Ageu pela Nora, ao ponto de sentir-se apaixonado; e, por fim, seu caráter da comensalidade.

Contudo, concluímos que o ato de comer ou sentar-se à mesa está em uma esfera de afeto. Tivemos na narrativa a relação da comida com o afeto; além da relação da comida com a cultura, estabelecida a partir da criação do fogo, elemento que possibilitou a transformação do alimento em comida, marcando a passagem do aspecto selvagem para o civilizado, fenômeno cultural o qual podemos inferir como o primeiro momento que nos mostra a ligação da comida com a cultura.

Em síntese, o estudo aqui apresentado sobre a comida e a sexualidade do homem não esgota a reflexão. Mas, fomenta a ampliação de estudos científicos literários que possibilitem uma compreensão maior sobre os prazeres da psique do homem, comida e sexo, uma vez que a leitura da comida na narrativa *Migo*, de Darcy Ribeiro, possibilitou a abertura de novas leituras com esse novo véis na Literatura.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem caráter*. Chapecó: EFSS, 2019.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: Editora L&MP, 8. Ed., 1987.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 7. Ed. São Paulo: Difel, 1987.
- BOMENY, Helena. *Darcy Ribeiro: sociologia de um indisciplinado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BILAC, Olavo. *Perfeição*. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/teoria-literaria-sobre-soneto/2902589>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 12. Ed. 2011.
- CARNEIRO, Henrique. *Uma História de alimentação*. São Paulo. Editora Lida, 7. Ed., 2005.
- CASA NOVA, Vera. *Fricções, traço, olho e Letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- CHAVES, Amelina. *O eclético Darcy Ribeiro*. Belo Horizonte: Cotiara, 1999.
- COELHO, Haydée Ribeiro. *Darcy Ribeiro: Encontro com escritores mineiros*. Belo Horizonte: Centro de estudos literário da UFMG, 1997.
- COELHO, Haydée Ribeiro. FRANÇA, Júnia Lessa. *América Latina no Suplemento Literário de Minas Gerais: 1967-1975- (Crítica Literária)*. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2. Ed., 1986.
- DIXON. *Literary criticism*. Londres: London newspaper, 1985.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, Política, Identidades, Ensaio*. Belo horizonte: Fale/ UFMG, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FORSTER, Edward. *Aspectos do Romance*. 4. ed. BRASS STALLY, Oliver (org.). São Paulo: Globo, 2005.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização, 1856-1939*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *Totem E Tabu*. Tradução de Òrizon Carneiro Muniz, 1974, Rio de Janeiro.

FREUD, Sigmund. *A Teoria da Sexualidade*, Rio de Janeiro: IMAGO, 1972.

GRAMMONT, Guiomar. *Sudário*. 3. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria Do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as formas da grande época*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Contexto Da Obra Literária: Anunciação, Escritor, Sociedade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

MARCUSE, Herbert. *Eros E Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora S.A. 8. ed., 2001.

MEDEIROS, Afonso. *O Imaginário Do Corpo: Entre o Erótico e o Obsceno*. Goiânia: FUNAPE, 2008.

MONTELLO, Josué. *Opinião*. Belo Horizonte: O tempo, 1997.

MIYOSHI, Alex. *O Selvagem e o Civilizado; Nas Artes, fotografia e Literatura do Brasil*. São Paulo: UNICAMP, 2010.

NASCIMENTO, Lyslei; JUAREZ, Laura; JEHA, Julio, *Crime e Transgressão na Literatura e nas artes*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

NIEMEYER, Oscar. *Darcy Ribeiro*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/05/opiniaio/9.html>. Acesso em: 20 maio 2020.

OLIVEIRA, Michele Silva Amaral de. *Darcy Ribeiro*. São Paulo: 2007. Disponível em: http://www.unirio.br/cch/neephi/index.asp?site=darcy_ribeiro. Acesso em: 20 maio 2020.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PIÑON. *Tempo das Frutas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

PLATÃO. *O Banquete*. Versão eletrônica. Disponível em: www.virtualbooks.com.br/, 2000/2003.

PORTELLA, Eduardo. *Opinião*. São Paulo: Jornal do Brasil, 1995.

QUAMID, El; TOLEDANO, Joseph. *Erotismo e sexualidade no antigo Egito*. Tradução de Suzel Santos e Carlos Nougé. Barcelona: 2007.

QUEIROZ, Maria José de. *A Literatura e o Gozo Impuro da Comida*: Editora Topboock, 1994.

QUEIRÓS, Eça. *O Crime do Padre Amaro*. 25. Ed. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2000.

QUEIRÓS, Eça. *A cidade E as Serras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.

QUEIRÓS, Eça. *A Tragédia da Rua das Flores*. S/D, Versão Eletrônica. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/xncce>.

RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Pablo Rocca (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RAMALHO, Walderez Simões Costa. *A historiografia da mineiridade, trajetórias e significados na história republicana do Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9Y7HW9/1/dissertao.pdf>

RIBEIRO, Darcy. *Migo*: romance. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1988a.

RIBEIRO. *O Brasil com problemas*. 2. Ed. Rio de Janeiro: UNB, 1997.

RIBEIRO. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO. *Vida minha vida*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, UNB, 2010c.

RIBEIRO. *Eros e Tanatos: a Poesia de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Record/ Afiliada, 1988b.

RIBEIRO. *O Mulo*: romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RIBEIRO. *Utopia Selvagem*: romance. 4. Ed. Belo Horizonte: Leitura, 2007b.

RIBEIRO. *Maíra*: romance. 20. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2007a.

RIBEIRO. *Os Brasileiros: Teoria do Brasil*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Vozes Ltda, 1981.

RIBEIRO. *Meus Índios, minha gente*. Rio de Janeiro: Batel, UNB, 2010b.

RIBEIRO. *Falando dos Índios*. Rio de Janeiro: UNB, 2010a.

RIBEIRO. *Las américas y la civilización: Los pueblos nuevos*. Buenos Aires, Centro editor da América Latina/ S. A, 1969.

RIBEIRO. *América Latina: A Pátria Grande*. Rio de Janeiro: UNB, 2012.

RIBEIRO. *Utopia Selvagem: saudades da inocência perdida: uma fábula*. Belo Horizonte: Leitura, 2007c.

RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*. São Paulo: Siciliano, 1990.

RODA da vida. Darcy Ribeiro. *Jornal do Brasil*, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AAFzOemlAbg>. Acesso em: 15 jun. 2019.

ROSENFELD, Anatol. *A personagem do romance*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6. ed. v.2. Rio de Janeiro: Olímpio, 1960.

SANTANA, Caio. *Um Brasil de 154 línguas*. São Paulo: Jornal da USP. Disponível em <https://jornal.usp.br/cultura/um-brasil-de-154-linguas/>. Acesso em: 23 jun. 2020.

SPIELMANN, José. *Opinião*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1994.

STEIN, Robert. *Incesto e amor Humano: a traição da alma na psicoterapia*. São Paulo: Símbolo, 1978.

STRAUSS, Lévi Claude, *O pensamento Selvagem*. Tradução Tânia Pelegrini. 12. Ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

STRAUSS, Lévi Claude. *As estruturas elementares do Parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

STRAUSS, Lévi Claude. *Do mel às Cinza*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1992.

STRAUSS, Lévi Claude. *O Cru e o Cozido; Tradução de Mariano Ferreira*. Petrópolis, Vozes, 1987.

STRAUSS, Lévi Claude. *Origem dos Modos a Mesa*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. Filadélfia, 1857.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários & Retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TAMARU, Harumi Ângela. *Descrição e Movimento; Imagens descritivas no cinema e na literatura*. São Paulo: Scortecci, 2006.

TAVARES, Amada Gama. *Patrimônio cultural e turismo: a cachaça como instrumento de valorização e desenvolvimento*. Rio Grande do Norte: ANPUTUR, UFRN, 2014. Disponível em: <https://www.anptur.org.br/anais/anais/files/11/6.pdf>