

**O DISCURSO AMOROSO NA ESTRADA
E NO SERTÃO: MILTON NASCIMENTO
E GUIMARÃES ROSA**



Márcia Cristina Maesso

Doutora em Psicologia Clínica (Universidade de São Paulo), Professora
do Departamento de Psicologia Clínica (Universidade de Brasília).

E-mail: maessomc@gmail.com

Kelly Fabíola Viana dos Santos

Doutora em Literatura e Outras Artes, Professora do Atendimento
Especializado em Altas Habilidades/ Superdotação da SEEDF, Pós-
-Doutoranda em Psicanálise Clínica (Universidade de Brasília).

E-mail: kvyanna@gmail.com



DOI: 10.56372/desleitura.s.v14i14.212

Resumo: Este trabalho propõe uma análise comparativa entre o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e a canção “Travessia”, de Milton Nascimento, focando na metáfora da travessia como um estado liminar de transição, vulnerabilidade e transformação. A travessia, tanto no sertão de Rosa quanto na estrada de Nascimento, é interpretada como uma jornada de autodescoberta e enfrentamento do desconhecido. Através de uma abordagem que integra conceitos como liminaridade e *fading*, inspirado nas teorias de Roland Barthes (1981), o trabalho explora a abordagem do amor, do sofrimento e o processo de desconstrução do herói, onde a travessia não é apenas superação, mas também uma experiência de perda, luto e elaboração. A canção *Travessia*, com sua melodia fluida e a letra que evoca a transitoriedade, oferece uma expressão mais íntima e universal do processo de transição, enquanto o romance de Rosa, com sua dimensão épica, articula essa mesma travessia no contexto do sertão, um espaço de profundo autoconhecimento e resistência. Numa ótica psicanalítica, a ligação entre os dois textos se revela na forma como ambos elaboram o desejo, a perda e a constituição do sujeito frente à ausência do Outro.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*. Discurso amoroso. Travessia. Guimarães Rosa. Milton Nascimento.

Abstract: This paper proposes a comparative analysis between the novel *Grande sertão: veredas* by Guimarães Rosa and the song *Travessia* by Milton Nascimento, focusing on the metaphor of crossing as a liminal state of transition, vulnerability, and transformation. The crossing, both in Rosa’s sertão and in Nascimento’s road, is interpreted as a journey of self-discovery and facing the unknown. Through an approach that integrates the concepts of liminality and fading, inspired by Roland Barthes (1981) theorie, The work explores the treatment of love, suffering, and the process of deconstructing the hero, in which the traversal is not merely about overcoming, but also an experience of loss, mourning, and elaboration. The song “Travessia”, with its fluid melody and lyrics that evoke transience, offers a more intimate and universal expression of the transition process, while Rosa’s novel, with its epic dimension, articulates the same traversal within the context of the sertão — a space of deep self-knowledge and resistance. From a psychoanalytic perspective, the connection between the two texts lies in the way both elaborate on desire, loss, and the constitution of the subject in the face of the absence of the other.

Keywords: *Grande sertão: veredas*. Loving discourse. Crossing. Guimarães Rosa. Milton Nascimento.

INTRODUÇÃO

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes (1981) aborda o conceito de *fading* como um momento crucial e doloroso da experiência amorosa. O termo, derivado da linguagem cinematográfica, refere-se ao ato de “desvanecer-se” ou “esmaecer”, como a transição de uma imagem para outra. Barthes utiliza esse termo como uma das figuras do discurso amoroso, e a utiliza para descrever o instante em que o amante percebe uma perda de intensidade ou a desconexão emocional na relação amorosa. Segundo Barthes (1981, p. 107):

FADING. Experiência dolorosa segundo a qual o ser amado parece se afastar de todo contato, sem que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito apaixonado ou proferida em benefício seja do mundo, seja de um rival.

Se entendermos a travessia como um movimento entre o conhecido e o desconhecido, a figura *fading* se alinha a essa ideia, pois na travessia o amante é lançado em um espaço de incerteza e reflexão. Na experiência de *fading*, é como se o amante atravessasse um limiar emocional, saindo de uma relação intensa para um estado de melancolia, vazio ou até aceitação. Trata-se de um processo de luto, por meio do simbólico, em que o sujeito precisa elaborar a perda do vínculo amoroso, mesmo quando este não se rompe de forma definitiva, enfrentando a ausência do Outro e a reconfiguração do investimento libidinal. É um processo de reconfiguração interna, onde o sujeito precisa lidar com o fim ou a transformação do vínculo amoroso, reorganizando seu mundo interno para seguir adiante.

Assim como o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, a canção *Travessia*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, inscreve a travessia como uma metáfora existencial, que articula desejo, perda e transformação subjetiva. Em ambas as obras, a travessia não se limita ao deslocamento físico ou narrativo, mas constitui um percurso psíquico marcado por experiências de desamparo, luto e reconfiguração do sujeito diante da ausência do Outro. Nesse sentido, a noção de *fading*, apresentada por Roland Barthes em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, contribui para aprofundar a leitura dessas obras, pois, ao descrever a figura do esmaecimento progressivo do laço amoroso, oferece uma perspectiva intrigante para a compreensão de como o sentimento de perda e a consciência da transitoriedade permeiam essas narrativas.

A melodia de *Travessia*, com sua progressão lenta e melancólica, e o instrumental rico em nuances (como os acordes suaves do violão e a expressividade dos vocais de Milton Nascimento) reforçam a sensação de algo que está se esvaindo, como uma paisagem que desaparece no horizonte ao longo de uma jornada. A música, com sua dinâmica fluida, evoca o movimento do rio e a fluidez do tempo, aspectos que se conectam diretamente ao *fading* amoroso: um momento em que o sentimento não desaparece de maneira abrupta, mas esmaece gradualmente, deixando um rastro de melancolia e reflexão.

As notas finais de *Travessia* desempenham função especial no reforço dessa noção de *fading*. À medida que a canção se aproxima do fim, a suavidade crescente e o prolongamento dos acordes criam uma sensação de esvanecimento, como se a música estivesse lentamente desaparecendo. Esse declínio gradual sugere não apenas

a conclusão de uma jornada, mas também a continuidade de um sentimento que não se encerra totalmente, mas que permanece, de forma tênue, como uma memória ou um eco. Essa escolha musical acomoda perfeitamente o conceito de *fading* amoroso: o momento em que o afeto ou a presença de algo significativo não desaparece bruscamente, mas se dissolve aos poucos, deixando um vestígio melancólico e reflexivo.

Esse efeito melódico pode ser conectado ao romance *Grande sertão: veredas* (2019), uma vez que, como nos diz Barthes (1981, p. 107): “o fading das vozes é uma coisa boa; as vozes da narrativa vão, vêm, se apagam, se sobrepõem; não se sabe quem fala; aquilo fala, é só: a imagem desaparece, fica só a linguagem.” Enquanto as imagens desaparecem no horizonte, o som pode ser percebido como algo que se dissolve no ar, esmaecendo gradualmente até o silêncio. Assim como o fading visual de uma paisagem que se distancia, o som também tem um fading auditivo, marcado pela redução progressiva de sua intensidade e pela maneira como ele se mistura ao ambiente até desaparecer completamente. Desse mesmo modo, o movimento incessante da travessia carrega o peso das perdas e dos aprendizados ao longo do percurso.

Na música, isso poderia ser representado pelo desvanecer de notas ou acordes finais, que vão perdendo força e clareza, ecoando suavemente como memórias auditivas. Esse efeito pode ser alcançado por uma combinação de decrescendo (diminuição da intensidade) e reverberação, criando a sensação de um som que ainda está presente, mas já se funde ao silêncio, deixando apenas um rastro emocional, semelhante ao que as paisagens distantes fazem com o olhar. A canção e o romance, por-

tanto, convergem na maneira como exploram os dilemas humanos em relação ao amor, ao tempo e à busca por sentido, refletindo a travessia da vida como um processo marcado por esvaecimentos e transformações.

TRAVESSIA COMO EXPERIÊNCIA LIMIMAR/LIMIAR

A travessia no romance de Guimarães Rosa e na canção de Milton Nascimento/ Fernando Brant, pode ser compreendida como um estado liminar, qual seja um momento de transição em que o sujeito está entre dois mundos — o conhecido e o desconhecido, o passado e o futuro, a certeza e a dúvida. Esse conceito de liminaridade, emprestado da antropologia, remete à ideia de um espaço-tempo intermediário em que os parâmetros normativos são suspensos, possibilitando a transformação. Vejamos nos parágrafos seguintes como esse estado liminar se apresenta no romance e na canção.

No romance de Guimarães Rosa, a travessia física pelo sertão é um reflexo simbólico dessa experiência liminar. Riobaldo está constantemente entre o bem e o mal, o humano e o divino, o amor e o medo. Sua jornada não tem um ponto de chegada claramente definido, pois o sertão é, ele mesmo, um espaço de incertezas e ambiguidades. É nesse espaço, considerado aqui liminar, que Riobaldo se confronta com questões fundamentais: a existência do diabo, a ética de suas escolhas e o significado de sua relação com Diadorim.

Na canção, a ideia de liminaridade se manifesta na melodia e na letra. A melodia flui como um rio, evocando movimento, frequência sonora que nunca se fixa, está sempre na ordem do transitório. A letra, por sua vez, ex-

pressa a dor e a beleza de estar em um estado de mudança e de perda: “Minha casa não é minha / E nem é meu este lugar.” Essa constatação do não-lugar, que pode ser físico ou simbólico, representa o processo de atravessar as incertezas, enfrentando o desconhecido e elaborando o significado da ausência constantemente, ao longo do caminho, como podemos perceber nos versos seguintes: “Solto a voz nas estradas/ Já não quero parar/ Meu caminho é de pedra/Como posso sonhar?” A voz cria a presença fantasmagórica da ausência, afinal, ouve-se a voz, mas ela está ausente.

Enquanto no romance a travessia é narrada como uma jornada épica no sertão, na canção ela se torna uma expressão cultural da experiência humana de luto e transição. Ambos apresentam a experiência do sujeito em estado liminar: a sensação de estar entre o que foi e o que será, em um espaço de vulnerabilidade e potencial transformação. Essa conexão entre as duas obras revela que, seja no sertão ou na estrada, a travessia é marcada por um confronto com a dureza do caminho, simbolizada na canção pelas pedras, e com os processos de luto e reinvestimento. Trata-se, portanto, de uma experiência que se apresenta como liminar e, ao mesmo tempo, limiar, em que o sujeito se vê no entrelugar de uma passagem onde se desloca entre a perda e o reinvestimento.

Nesse ponto, vale a pena distinguir os termos “liminar” e “limiar”, utilizados neste texto, já que são frequentemente confundidos devido à proximidade fonética e ao fato de ambas as palavras se referirem a situações de transição ou início. Aqui, as utilizamos como formas distintas de abordar o deslocamento de sentido empreendido por meio da travessia, tanto pelo eu-poético da canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, quanto por

Riobaldo no romance de Rosa. Um deslocamento que ocorre em *fading*, onde o sujeito é lançado a um estado de não destruição (Barthes, 1981), mas de abandono.

O termo liminar refere-se a esse estado intermediário, de transição, que ocorre entre dois momentos ou condições. Pode ser aplicado a contextos psicológicos, neurológicos, metafísicos, ou até mesmo rituais. É o estado de “estar entre”, de não pertencer totalmente a um estado anterior nem ao estado posterior, mas ocupar um espaço de indefinição ou de potencial transformação. Por outro lado, o termo limiar está associado ao início ou ao ponto de entrada. É o ponto que demarca a fronteira entre o exterior e o interior, entre um estado e outro. Está relacionado a um marco, um limite ou um ponto de partida para algo novo.

No romance de Guimarães Rosa, a travessia do sertão vivida por Riobaldo é um estado essencialmente liminar. Ele está suspenso entre o conhecido e o desconhecido, entre o bem e o mal, entre o amor reprimido por Diadorim e os códigos de masculinidade de seu contexto. Essa experiência liminar é marcada pela constante indefinição: Riobaldo atravessa espaços físicos e simbólicos sem nunca se fixar completamente em nenhuma conclusão, seja sobre sua relação com o diabo ou sobre sua própria identidade.

Já na canção, a ideia de limiar pode ser identificada logo de início, com o verso: “Quando você foi embora/ Fez-se noite em meu viver”. Noite entendida como sugere Barthes (1981, p. 108) ao citar Juan de la Cruz: “a privação do gosto no apetite de todas as coisas.” A ausência é sentida como privação do desejo, e o sujeito não trata de manipular a ausência por algum artifício de espera, em vez disso, se lança do limiar em que foi lan-

çado pela ausência, ao estado de liminaridade do *fading*. Quando o Outro é tomado pelo *fading*, parece ter perdido todo o desejo. Ou seja, “Sou abandonado pelo outro, mas esse abandono se duplica com o abandono que ele próprio sofre.” (Barthes, 1981, p. 108).

Os versos que vêm em resposta à pergunta feita pelo eu poético “Como posso sonhar?”, chega em forma de reflexão: “Sonho feito de brisa / Vento, vem terminar”, sugerindo um estado de fragilidade e efemeridade, em que o eu poético reconhece a natureza transitória de seus desejos e esperanças. A “brisa”, como metáfora do sonho, evoca algo leve, passageiro e intangível, enquanto o “vento”, que vem “terminar”, reforça a ideia de que essa transição está fora do controle do eu poético, guiada por forças externas. A essa confusão, a essa situação de presença do mal em meio a uma situação, por si mesma caótica, Rosa chamava de “o diabo na rua, no meio do redemoinho.” Não se trata de uma desordem simples, é a desordem da memória — depois que a presença se torna ausência.

As ideias de liminar e limiar ajudam a iluminar a análise dessas duas obras ao destacarem o caráter transitório e transformador da travessia. Seja no sertão de Rosa ou na estrada de Milton Nascimento, o sujeito atravessa um limiar e adentra um estado liminar, onde as certezas se desvanecem, enquanto a reinscrição se torna possível. Nessa travessia amorosa o sujeito é confrontado com a perda, com a dúvida, com o deslocamento do sentido. A partir de uma perspectiva psicanalítica, esse processo pode ser compreendido como o movimento em que o sujeito, diante da ausência do Outro e da falta do Outro, é levado a reorganizar seu investimento libidinal, reconfigurar suas fantasias, e encontrar uma nova forma

de habitar o mundo: “Vou fechar o meu pranto/Vou querer me matar”.

Segundo Freud, o luto representa justamente essa travessia simbólica: um tempo necessário para desligar-se do objeto perdido e, após o trabalho de luto, reinvestir em outro objeto (Luto e melancolia, 1917). Para Lacan: “O rito introduz uma mediação em relação ao que o luto abre como buraco. Mais exatamente, a sua operação consiste em fazer coincidir com o buraco aberto pelo luto o buraco maior, o ponto x, a falta simbólica”. (1959/1989, p. 100-102). Aqui o sujeito se vê confrontado com a fragilidade da linguagem e com a necessidade de reinscrição simbólica. A travessia torna-se, assim, figura daquilo que na psicanálise se reconhece como trabalho de luto e elaboração, em que o desejo, ao perder seu objeto, busca novas formas de investimento e significação no campo da vida psíquica.

O rito, simbolizado pelo verso “vou fechar o meu pranto”, contrasta com o verso seguinte — “vou querer me matar” —, que se apresenta como imagem de resistência ao processo de desligar-se do Outro. Conforme Lacan, “viver supõe o existir recoberto pelo outro” (Lacan, 1998, p. 658), o que evidencia a dificuldade de elaborar o esquecimento requerido pelo sujeito diante da insuficiência da linguagem em seu processo de simbolização e trabalho de luto. Nessa perspectiva, não esquecer significa sustentar a presença da ausência, mantendo viva a ligação com o objeto perdido. Contudo, tal postura exige o compromisso com o artifício infantil de tentar manipular a espera por meio de um substituto que oblitere o esquecimento, adiando indefinidamente o enfrentamento da perda.

Na canção, a opção do eu poético é de negar a ausência por meio da linguagem: “Solto a voz na estrada”. E não se deixa levar pelo artifício de manipulação da espera, por meio de um substituto. Em vez disso, afirma: “Vou seguindo pela vida/Me esquecendo de você”. Qualquer jogo que intente substituir a falta pela espera introduz de novo a falta, de maneira irremediável. Agindo assim, o sujeito se inscreve no campo do quase, e a falta do objeto perdura. Afinal, o amor se apoia na pulsão, mas não se apoia na espera. Já a ausência bem suportada, é o esquecimento: “Vou querer amar de novo/E se não der, não vou sofrer”. O que ele faz, enquanto espera pelo momento de amar de novo, é soltar a voz na estrada.

TRAVESSIA COMO DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI

Outra leitura que propomos para alinhar o texto de Barthes e a noção de travessia, tanto na canção quanto no romance, é a desconstrução da figura do herói. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo inicia como um jagunço à margem da sociedade, aspirando ao poder e à liderança. Ao longo de sua jornada, ele se torna mais forte, mas também se depara com a fragilidade de suas convicções e a complexidade de suas escolhas. A travessia de Riobaldo desconstrói o arquétipo do herói épico: ele não é infalível nem completamente virtuoso. Seu amor por Diadorim desafia as convenções de gênero e de masculinidade, e sua dúvida sobre a existência do diabo revela sua humanidade, marcada por incertezas.

Na canção *Travessia*, o eu poético também rejeita o heroísmo clássico. Ele não busca grandes conquistas, seu desafio é lidar com a perda e o deslocamento emo-

cional. O que ele faz, porém, é não se deixar paralisar pela ausência: ele atravessa. E nessa travessia, faz algo enquanto espera, ou seja, canta, caminha, desloca-se, inscreve seu sofrimento na linguagem. Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Roland Barthes (1981, p. 95) afirma que “a espera é um encantamento: recebi ordens de não me mexer”. Ainda assim, o eu poético se move no desejo de amar de novo. Esse movimento não é por bravura ou glória, mas pela necessidade de sustentar-se diante do vazio do Outro. Essa espera ativa, que se dá no corpo e na linguagem, desconstrói a figura tradicional do herói como aquele que domina e conquista. Aqui, a coragem reside na fragilidade exposta, na aceitação da perda e na capacidade de continuar em movimento, mesmo sem garantias: “E se não der/Não vou sofrer”. O herói, neste contexto, não é aquele que vence, mas que elabora; não é o que triunfa sobre o sofrimento, mas o que atravessa.

Ao realizarmos essa análise comparativa do romance e da canção, percebemos que ambos oferecem uma visão humanizada e complexa da travessia: em vez de exaltar a figura do herói como alguém que conquista e supera, destacam as ambiguidades e contradições de quem se aventura pela vida. Riobaldo, assim como o eu poético de *Travessia*, está menos interessado em chegar a um destino final e mais comprometido em compreender a jornada em si, com suas dores, belezas e transformações: “O mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.” Sua travessia não é feita de gestos heroicos no sentido clássico, mas no signo da dúvida, de hesitações e angústias existenciais. Ao narrar sua história, ele revisita afetos, reelabora perdas e busca,

por meio da palavra, alguma forma de sentido para o que viveu. A narração, nesse caso, torna-se não apenas relato, mas processo de subjetivação: Riobaldo fala para existir, reconstrói-se na linguagem, sustentando-se diante da ausência — de Diadorim, de Deus, enfim, de uma verdade estável sobre si mesmo.

Portanto, a desconstrução do herói é outro aspecto que conecta as duas obras. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo não se encaixa no arquétipo tradicional do herói. Ele não é invencível nem completamente virtuoso; pelo contrário, suas dúvidas, fraquezas e dilemas morais tornam-no profundamente humano. O amor por Diadorim, longe de ser uma conquista heroica, é uma experiência que o desestabiliza e o coloca em contato com sua vulnerabilidade. Sua travessia, marcada pelo *fading* do que ele considerava certezas em relação às figuras do diabo, do poder e do próprio amor, é mais uma desconstrução do que uma glorificação de sua jornada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Romance e Canção — Travessia Compartilhada

Tanto *Grande sertão: veredas* quanto *Travessia* sugerem que a verdadeira jornada é interna e que a travessia não é apenas um caminho físico, mas um processo de transformação emocional, espiritual e existencial. Ambos desconstróem os ideais de heroísmo e final feliz, substituindo-os por um olhar mais realista e compassivo sobre a condição humana. A canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, com sua melodia fluida e suas nuances emocionais, faz-se contraponto adequado para o

sertão de Guimarães Rosa: um espaço onde os limites se dissolvem e o sujeito se vê convocado a lidar com a instabilidade dos afetos e a oscilação do sentido. Ambas as obras se articulam em torno de um estado de transição, onde a ausência e o vazio deixados pelo Outro lançaram o sujeito. Nesse contexto é que destacamos as noções de limiar e liminar: o limiar, enquanto fronteira simbólica entre um antes e um depois, marca o instante em que o sujeito se vê prestes a atravessar algo irreversível; já o liminar, tomado em seu sentido antropológico e psicanalítico, remete à experiência de suspensão entre estados psíquicos prementes de elaboração.

Em *Grande sertão: veredas*, o amor entre Riobaldo e Diadorim é profundamente marcado pela angústia, pelo segredo e pela impossibilidade. Esse amor interdito transcende o desejo romântico e se torna um motor de transformação para o protagonista. A cada passo de sua travessia pelo sertão, Riobaldo é levado a confrontar seus próprios limites, seus medos e sua visão do mundo, enquanto lida com a complexidade e a dor de amar algo que não pode ser completamente compreendido ou realizado. A relação não é explicitamente declarada, mas opera em um estado de *fading* constante, conforme proposto por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*. O desvanecer aqui se manifesta como o esmaecimento de fronteiras: entre o que é possível e impossível, entre a amizade e o desejo, e entre o bem e o mal. Essa gradação contínua intensifica o sofrimento de Riobaldo e o impulsiona a seguir sua travessia, tanto física quanto existencial.

Na canção, o amor aparece de forma semelhante: como uma força que provoca aflição, mas que também impulsiona o movimento. Porém, de forma diversa em

comparação ao romance, na canção o *fading* expressa um amor que se desfaz gradualmente, deixando rastros de dor e saudade que impulsionam sua jornada: “Solto a voz nas estradas/Já não posso parar”. Aqui, o *fading* opera na melodia e na interpretação, com a progressão suave e melancólica dos acordes refletindo o sentimento de algo que escapa, mas que ainda move o protagonista a continuar buscando. A voz de Milton Nascimento, marcada por nuances emocionais, reforça esse processo de esmaecimento do amor que, no processo de ser esquecido, é transformado em força motriz para a travessia. Já no romance, Riobaldo resiste contra a ausência de Diadorim, recusando-se ao esquecimento. Então, termina por sucumbir diante da presença fantasmagórica que esse relacionamento ausente foi se tornando em sua memória:

Desapoderei. Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que pensei, o pobre de mim. Eu queria me abraçar com uma serrania? Mas, nessa parte, de muito mal me lembro, pelo revés em minha saúde. Ao que eu ia, de repente, me vinha um assombramento de espírito, muita vez tonteei, de ter de me segurar, de cair; e, depois, durante muitos espaços, eu restava esquecido de tudo, de quem eu era, de meu nome (Rosa, 2019 p. 430-431).

Nesse trecho do romance, Riobaldo descreve um momento de profundo sofrimento e busca incessante, tentando refazer um caminho perdido e recuperar o ir-reparável: a presença de Diadorim. As Veredas-Mortas simbolizam não apenas o espaço físico, mas também um estado psicológico de perda e vazio. Ele busca algo que

já não pode ser recuperado, e essa busca o deixa à beira do colapso, como indicado pelo “assombramento de espírito” e a “tonteira”. O que se apresenta aqui não é não é apenas a dor da perda, mas a impossibilidade de elaborá-la, pois o objeto perdido, Diadorim, não se ausenta plenamente. Ele persiste como presença fantasmagórica da ausência, retornando à memória de forma invasiva, disforme, insubstituível. Riobaldo está alienado de si mesmo, perdido em sua identidade, o que é reforçado quando menciona que esquece “de tudo, de quem era, de meu nome.”

A ausência, quando ocupa esse lugar de presença contínua, torna-se ainda mais difícil de suportar, pois não permite que o sujeito a simbolize e a reinscreva no trabalho psíquico do luto. Riobaldo, ao revisitar as Veredas-Mortas, tenta reconstituir um vínculo que jamais pôde ser vivido plenamente, como se, ao refazer os passos, pudesse reverter o apagamento simbólico de Diadorim. No entanto, essa travessia o conduz a um colapso do eu, uma crise de identidade e de linguagem, pois ele se depara com um impossível: dar forma ao que nunca se constituiu como presença estável. Nesse ponto, a narrativa se curva sobre o vazio do amor impossível, e o herói, já desconstruído, se desfaz na repetição melancólica do caminho — um sujeito que não apenas caminha, mas vaga, entre a memória e a perda, entre o nome e o esquecimento.

Os versos de Milton Nascimento: “Minha casa não é minha / E nem é meu este lugar”, refletem esse mesmo sentimento de desamparo e desposseção. A casa, tradicionalmente símbolo de segurança e pertencimento, aqui é negada ao eu poético, tal como o sertão é negado a Riobaldo. Ambos os personagens se encontram em um

estado de liminaridade, no qual o lugar e o próprio “eu” parecem dissolver-se. A sensação de estar em uma travessia interminável, sem porto seguro, liga as duas narrativas: o sertão e a estrada, o amor perdido e a desconexão do presente, tornam-se metáforas de uma busca sem garantia de reencontro ou resolução.

Diante dessa ausência de ancoragem simbólica, quer seja na casa, no sertão, no amor ou no próprio nome, a memória emerge como uma tentativa de organizar a desordem emocional. Para ambos os sujeitos, falar da experiência não se trata de reviver o passado, mas de um gesto psíquico de resistência: ao rememorar, tenta-se dar forma ao que se perdeu, reconstituir narrativamente o que foi afetivamente desfeito. Esse trabalho de memória pode ser entendido como uma forma de elaboração: ao transformar a vivência em narrativa, o sujeito tenta reinscrever o trauma no campo simbólico, dando à dor uma estrutura representável. Tanto Riobaldo quanto o eu poético de Travessia lançam mão da memória como modo de sustentar a travessia e evitar a fragmentação do eu. Nesse processo, a memória atua como estratégia de sobrevivência psíquica, uma tentativa de costurar os pedaços do vivido e restaurar alguma coesão diante da perda, da errância e da ausência do Outro.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Obras completas*. Vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LACAN, Jaques. *Observação sobre o Relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura da personalidade*. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. *A ética da psicanálise (1959-1960)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997. (O seminário, 7).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NASCIMENTO, Milton. Travessia. *Travessia*, 1967.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 137-166.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.