



# miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 10, número 2, maio-ago. 2021

## MEMÓRIA E DESTERRO EM *RIACHO DOCE*: UMA LEITURA PSICANALÍTICA



## MEMORY AND HOMELESSNESS IN *RIACHO DOCE*: A PSYCHOANALYTICAL APPROACH

Gabriel Loureiro Pereira da Mota RAMOS  
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

José Roberto de LUNA FILHO  
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES  
RECEBIDO EM 22/01/2021 • APROVADO EM 30/04/2021  
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v10i2.3144>

---

### Resumo

---

Este artigo apresenta uma leitura psicanalítica de *Riacho Doce* (1939), romance escrito por José Lins do Rego. Centrando nosso interesse crítico no personagem de Edna, buscamos demonstrar como seu desejo, estruturado por um desterro metafísico, formula a própria condição moderna, responsável por afetar as personagens do romance, sobretudo a de Edna, em cujos problemas e conflitos a narrativa se centra. Assumindo, como ponto de vista crítico, a compreensão psicanalítica das subjetividades modernas, que são, de acordo com Lukács (2009), por assim dizer amaldiçoadas pela ânsia impossível por desejos autênticos, cuja ausência define a estrutura mesma da modernidade, argumentamos que esta condição se dá a ver na melancolia de Edna. É, portanto, a transformação de memória, melancolia e desterro em um dispositivo literário que confere modernidade estética ao romance, percebida sobretudo nos desejos fragmentados dos personagens, em que é possível

reconhecer os elementos constitutivos da individualidade moderna, tal como pensada, dentre outros, por Freud (2010, 2019, 2020) e Birman (2019, 2020).

---

## Abstract

---

The present article aims to present a psychoanalytical reading of *Riacho Doce*, a novel written by José Lins do Rego. By focusing our critical interest in the character of Edna, we attempt to show how her desire, structured as it is by a metaphysical homelessness, formulates the very modern condition which affects the subjectivities of the novel, above all that of Edna, on whose conflicts and problems the narrative is centered. By assuming, as our theoretical framework, the psychoanalytical understanding of the modern subjectivities, which are, according to Lukács (2009), cursed as it were by an impossible desire for authentic values, whose absence in modernity defines its very historical patterns, we argue that this condition expresses itself in Edna's melancholy. It is, thus, the assimilation of memory, melancholy and homelessness into a literary device that gives the novel its aesthetic modernity, in the fragmented desires of the characters, in which it is possible to see the very elements that constitute the modern individuality, as theorized, among others, by Freud (2020, 2019) and Birman (2019, 2020).

---

## Entradas para indexação

---

**Palavras-chave:** *Riacho Doce*; José Lins do Rego; Psicanálise; Memória; Desterro.

**Keywords:** *Riacho Doce*; José Lins do Rego; Psychoanalysis; Memory; Homelessness.

---

## Texto integral

---

### Introdução

Durante o século XX, o Romance de 30 parecia bem descrito e definido; seus grandes e pequenos autores, já bem posicionados na estante da história, com raras exceções, já não suscitavam grandes debates. Havendo sido estabelecida, por João Luiz Lafetá (2000), na década de 1970, a distinção entre o modernismo estético e o político, as chaves interpretativas estavam como se fossem dadas, bastando-se dizer a que lado pertencia o autor que se pretendia estudar. Isso muda, porém, com a publicação de *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno (2006). Neste livro, o crítico passa sob revista vários documentos e romances esquecidos, com o fim de demonstrar que a distinção entre a semana de arte moderna de 1922 e os romances do decênio de 1930 não era tão simples e que, dentro do próprio "movimento" literário, havia muitas nuances.

O crítico afirma que, a despeito da polarização feita por parte da crítica entre romance social e romance intimista, os dois tipos não se separavam de maneira absoluta, sobretudo porque escritores como Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz criaram uma poética capaz de ultrapassar tais dicotomias simplistas. Ao tomarem o elemento regional como material poético para a exploração profunda da subjetividade humana, ambos embaralhavam uma crítica incapaz de fugir à polarização. No entanto, a despeito de Graciliano e Rachel terem recebido um tratamento justo por parte da crítica, que reconhecia a complexidade de seus escritos, de menor fortuna é José Lins do Rego, que acabou lido como um autêntico

continuador da tradição documentalista do romance brasileiro, como o classificou Flora Süssekind (1984). Além de ser lido como um simples documentalista, apenas seis romances do autor causam verdadeiro interesse para a crítica: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936) (ou seja, os que compõem o famoso ciclo da cana-de-açúcar) e *Fogo morto* (1943); os seus outros seis romances permanecem em certo ostracismo, considerados obras menores. Álvaro Lins (2015), por exemplo, quando faz um balanço geral da obra do escritor paraibano, considera que, excetuando-se os romances já citados e *Água-mãe* (1941), o resto da obra tem pouco valor.

É nosso objetivo, aqui, demonstrar que podemos encontrar, em *Riacho Doce* (1939), uma forma literária que, ultrapassando o registro documental pela memória, oferece uma investigação profunda sobre os desvãos do espírito humano moderno. Retomamos, nesse sentido, uma observação que Graciliano Ramos (2005) já fizera em uma de suas críticas sobre os romances de seu amigo “Zelins”: o inexplicável desejo de fuga que os acomete, desejo esse que sugere o sentimento de estrangeirismo presente em seus personagens. Para tanto, analisaremos como o romance transforma a memória e o desterro em dispositivos literários.

### Memória e desterro

O primeiro capítulo de *Riacho Doce* inicia com uma lembrança. Dentro do navio que abandonava as gélidas terras nórdicas rumo às terras abraçadas pelo sol tropical, Edna recorda, com um toque de melancolia, sua vida anterior à fuga. Isto não é um detalhe: o passado da personagem é invocado pela transição de paisagens iniciada na viagem; passado esse que não seria rememorado de outra forma senão nesse momento. Isso porque a memória, no romance, não é memória morta, com ares de arquivos empoeirados, mas inscrição viva em uma subjetividade. A memória de Edna, construção e reprodução de sua vida até então, se resume aos momentos significativos que, a um só tempo, causam e redefinem os acontecimentos vindouros. Nesse sentido, e este é o argumento que aqui defenderemos, José Lins do Rego utiliza a memória como dispositivo literário que apreende a experiência de transitoriedade das subjetividades modernas, o que conduz o leitor às sensações de desterro e melancolia.

Tendo em vista que o romance baseia-se na escrita de uma memória, importa menos o que de fato sucedeu à personagem que os elementos presentes em sua rememoração, ainda que tais traços mnemônicos se apresentem de modo amplo e enigmático. Enigmáticos porque são mais sentidos que sabidos, isto é, não são passíveis de racionalização pela personagem; amplos justamente porque a personagem não pode precisar quais sejam os elementos significativos. Essa característica formal do romance, que se funda na representação do ato da lembrança, demanda uma leitura atenta a recursos e acontecimentos ficcionais específicos e relativos aos traços mnemônicos, de maneira que uma leitura apenas referencialista não é capaz de perceber essas nuances de significados potenciais da obra. Em outras palavras, as paisagens e problemáticas suscitadas no romance não podem ser lidas de maneira documental e referencialista, como se a narrativa estivesse tomando uma posição com caráter de estudo, mas sim como fatores que marcam profundamente uma subjetividade.

O estudo que Mário de Andrade dedicou ao romance é, neste sentido, bastante esclarecedor, como contraponto à abordagem que aqui empreendemos. Embora argumente que o romance é, como gênero, transposição artística da realidade, sem a ela reduzir-se, o peso que atribui à cor local na leitura de *Riacho doce* confere a sua leitura uma tonalidade marcadamente sociológica. Por isso, o escritor paulista faz da exploração de petróleo o cerne da problemática narrativa, sem atentar à importância central que os elementos mnemônicos possuem na forma literária:

Em *Riacho Doce* Lins do Rego nos dá a sua visão possante dos desequilíbrios sociais e dos dramas humanos individuais e coletivos, provocados pelo problema do petróleo em Alagoas. Tudo decorre deste trágico problema de nossa vida contemporânea. (ANDRADE, 1987, p. 15).

Na perspectiva de Mário de Andrade, toda a matéria ficcional derivaria de um elemento que é identificável em termos sociais e históricos, o que aliás contradiz sua defesa anterior do romance enquanto transposição artística da realidade, tendo em vista que estabelece uma relação puramente referencial entre o romance e seu contexto histórico imediato de produção. Sem negar a possibilidade de encontrar elementos empíricos que remetam a um momento histórico específico, interessamos pôr em relevo os movimentos subjetivos das personagens, a maneira pela qual a forma literária deixa-se contaminar pelos desejos das personagens e suas impossibilidades de satisfação. Se o conflito entre o elemento tradicional e o moderno é bastante visível nas figuras de mãe Aninha e da vó Elba, mais instigante é perceber como modernidade e tradição traduzem-se em certa forma de habitar o mundo, em determinados ritmos do desejo, que se incorporam à fatura estética do romance, compondo-lhe a substância. Por isso, a cor local da região onde se passa a segunda e terceira partes do romance não se coloca como um problema crítico de primeira instância e, caso o seja, ela deve ser indagada no nível da composição psicológica das personagens, fundamento primeiro da matéria romanesca. Ou seja, as “cores locais” do romance de José Lins do Rego não são nem fundamento nem excesso.

Isso porque a relação entre os sujeitos e a terra/cultura se dá, no romance, através de um vínculo que não é absoluto. Ao mesmo tempo em que há personagens plenamente adaptados, outros, como Edna e Nô, percebem que há entre eles e seu povo um resíduo. Esse resíduo é uma inadequação, ou antes uma impossibilidade de ser pleno: inscrição particular numa manifestação coletiva, impossibilidade de identificação plena com seus pretensos semelhantes. É justamente essa inadequação, certo estranhamento em relação ao já conhecido, como que uma falta fundamental, que acomete as memórias da personagem já de início.

A família e a escola eram percebidas pela Edna menina como lugares estranhos, em que ela mesma se sentia estranha. Ela descreve, em suas memórias, a escola como um presídio. O que muda a sua percepção da escola são os cabelos longos e negros da nova professora, Ester. Acostumada aos cabelos loiros e sem vida, tão comuns em seu vilarejo na Suécia, aqueles cabelos, tão comuns para os povos de geografias cálidas, como que carrega ele mesmo os desconhecidos ares dos trópicos. A cor do cabelo, primeiro elemento que impressiona a menina, é acompanhado pelo

calor da personalidade da professora, pelo afeto em uma instituição fria. A professora, esse elemento externo, que depois sabemos ser de origem judia e espanhola, faz-se morada para Edna, pois a estrangeira dá forma ao sentimento da menina: era diferente dos demais, com eles não se podia comunicar plenamente. A cor negra também ressoa nos cabelos artificiais da boneca de Norma, companheira de sala de Edna; a boneca, trazida de terra distante pelo pai da menina, fascina enormemente a pobre garota sueca pelo que traz envolto de diferença em relação a seu meio.

A professora Ester ocupa, portanto, um lugar de afeto importantíssimo para Edna, pois é o que traz quietude para seu ser, dá-lhe um ideal de vida distinto, anuncia-lhe a possibilidade de ser diferente. Isto, porém, não se dá de modo negativo, pois os vínculos opressivos com a família, sobretudo da parte da avó Elba, reforçam o investimento psíquico da menina na figura da professora. Por isso, quando acaba o ano letivo e a professora deve voltar para Estocolmo, a menina experiencia a “primeira dor profunda de sua vida” (REGO, 1987, p. 26). Foi sua primeira grande dor porque, até então acostumada à falta, que impedia seu amor pela terra, descobre na posse a possibilidade da perda. E a perda, quando se crê possuir algo, é muito sofrível. Nesse episódio, a figura opressiva da avó aparece, quando tenta reprimir o choro da neta e tornar insignificante seu sofrimento: o que só reforça a hostilidade do meio com a menina. A avó, por fazer as vezes de pastora e líder espiritual do vilarejo protestante, acaba encarnando e ilustrando o vínculo violento que se cria entre a jovem e sua cidade natal.

Em *Psicologia das massas e análise do Eu*, Freud (2020) redefine a leitura da diferença entre psicologia individual e social, rompendo com a comum divisão entre ambas. Ambas as psicologias andam juntas, pois é pelo compartilhamento de uma mesma estrutura psíquica entre os indivíduos que os fenômenos de massa se tornam possíveis. Na modernidade, as massas não podem mais ser vistas como as culturas fechadas da Grécia antiga, em que a verdade habitava cada homem, sendo este uma peça do cosmo. Na modernidade, como nos diz o primeiro Lukács (2009), a verdade foi abolida; os valores totalizantes e autênticos de outrora ficaram, para o homem moderno, apenas como uma nostalgia inalcançável, que ele relega à arte, único meio de operar a síntese de subjetividades singulares. Isso quer dizer que as culturas modernas se fundam na diferença, na irredutibilidade das individualidades; em outras palavras, as sociedades modernas são uma multidão de indivíduos. Sem valores culturais absolutos de referência, fundamentais para um sujeito que se estrutura de modo fragmentado, o sujeito moderno se vê obrigado a um infundável processo de reinterpretação de si e dos outros, em busca de verdades contingentes e passageiras.

É nesse sentido que, em seu *Mal-estar na civilização*, Freud (2020) caracteriza o vínculo entre indivíduos por uma atividade simbólica denominada identificação. Isso porque as identidades modernas, por unir indivíduos de desejos muitos distintos entre si, por criar uma imagem ideal para tais sujeitos com desamparos e demandas singulares, não é senão uma atividade de fantasia. Dizer que as identidades são fantasias não implica dizer que sejam falsas ou que não marquem de verdade nossas experiências, pois, no fim das contas, nosso acesso ao mundo é simbólico. Implica dizer, na verdade, que os vínculos não são *essenciais*. Isto é, os vínculos não se dão de maneira apriorísticas, são construções históricas e

antropológicas, atendem a demandas subjetivas e se podem dar de distintas maneiras (como aqueles que se identificam como brancos, mas podem entendê-lo como algo superior, inferior ou contingente). O mal-estar na sociedade se dá justamente porque os vínculos não são absolutos, de modo que, por vezes, a sociedade impõe padrões homogêneos a uma sociedade profundamente heterogênea.

Como uma espécie de maldição da individualidade moderna, Edna não consegue perceber em seu povo seu ideal de Eu. Ou seja, não consegue ver uma imagem de futuro a ser alcançada naquele povoado, pois todas as personalidades lhe parecem grosseiras e sem graça. Eis que Ester aparece e ocupa esse lugar. O lugar da identificação e da identidade é o do amor por uma forma de existência, por um valor que intermedeia as relações com as coisas. Esse modo de se relacionar, cuja homogeneidade na modernidade não se dá em substância e sim em processo, é o que estagna e domestica um mundo de mudanças turbulentas e constantes, em que tudo parece desconhecido. Por isso, Marshal Berman (2007) define a modernidade como um modo de estar com e na linguagem: qualquer tentativa realizada por indivíduos modernos de apreenderem o mundo e de se sentirem em casa nele. Tal relação é paradoxal, pois o sujeito está a todo momento tentando ser algo por não ser nada.

A forma de ser que Edna encontra no vilarejo não lhe inspira amor, por isso não consegue amar a si. O amor só é dirigido à professora Ester, que lhe traz uma forma distinta e atrativa de ser, até então desconhecida para ela. Traz-lhe os mistérios do desconhecido, a aventura da modernidade cosmopolita. Mas essa aventura tem certa polaridade: por um lado, o sujeito, por ser nada, é tudo; por outro, por poder ser tudo, é nada. Daí o movimento pendular entre o narcisismo e a melancolia, tão próximos, pois partes de um mesmo processo, como já o identificava Julia Kristeva (1987). Ester funda em Edna o movimento pendular do ter e do perder. Essa identificação fica ainda mais forte quando a menina percebe em Ester o mesmo sentimento de inadequação aos seus: a professora também fugira de sua terra natal por não se conseguir conciliar com a família. A menina se vê ocupando um lugar privilegiado na vida de sua heroína, pois é vista por ela como uma igual. Depende de Ester e dela faz sua morada absoluta: “Acordara de noite, assustada, pensando que tivesse perdido Ester. Mas estendera a mão no escuro e tocara no corpo da mestra. Estava ali, não se iria embora nunca” (REGO, 1987, p. 43).

Ester apresenta a Edna um novo mundo, que se traduz também na música. As composições de Chopin passam a ter um papel fundamental no romance, pois dão forma e referência, ainda que não racionalizáveis, à experiência de vida da garota: a um só tempo representam o novo mundo, de Ester, e a melancolia que marca a experiência do presente, em terra hostil. E mesmo a relação com Ester parece insinuar a Edna a sua possibilidade de perda, isto é, sua contingência. Pois, para além dos momentos em que a professora parte da cidade, a menina começa a perceber a transitoriedade nas coisas, como quando, no capítulo segundo da primeira parte, padece pela vaca Mãezinha, pois a lhe aguarda, quando não possa mais dar leite; também é a ciência da transitoriedade que lhe faz padecer pelo peixe pescado no lago, que abandonou o conforto de seu lar, a fim de conhecer um mundo que ignorava, e perdeu sua vida.

A existência de Edna passa a ser marcada pelos movimentos ondulares da melodia de Chopin. Quando no concerto a que Ester lhe levou, ficaram-lhe na memória duas coisas: o ciúme que sentiu de Roberto, sujeito que substituíra o lugar que a menina considerava ser seu, e a contenda entre a professora e esse amigo sobre a música do compositor polonês: enquanto Ester buscava em sua música a paixão do músico pelo seu povo, Roberto percebia que ele “falava baixo da dor de uma recordação, a alma chorando devagar, mas, de repente, havia um sopro de raiva, uma palpitação de revolta” (REGO, 1987, p. 48). E a menina concordava com Roberto: seu rival entendera melhor que ela mesma o que lhe encantava naquela música, indo além daquilo que na música era capaz de lembrar Ester.

Esse movimento da música embala o próprio movimento da personagem ao longo de todo o romance. Da tristeza passiva do ciúme ao ataque de raiva que lhe acomete ao descobrir que Ester já entregara seu corpo ao rival, Roberto, e que a conduz ao suicídio, é a ondulação de Chopin que anuncia as notas de emoção que compõem as notas da existência da jovem Edna. A música é marcada por notas melancólicas que preenchem o vazio, que se repetem em um ritmo, sem serem reproduções exatas, e cujo fim é marcado por uma ressonância no ar e na memória. A música acaba e nunca finda. A música é superior à simplicidade da vida de Edna, e a conduz com ares místicos de religião. Notas que se sentem, não se explicam, assim como o inexplicável sentimento de desterro que acomete a personagem desde o início do romance, qual marca maligna do destino.

Quando convalesce, após a tentativa de suicídio, experimenta um curto período de quietude; período em que, inclusive, vê todos os seres de sua casa como pessoas excelentes. Depois, porém, Ester, a falta fundamental que fantasia, volta à sua mente. E é a carta da professora, agora casada com Roberto, residente na Argentina, que acentua sua vontade de fugir: casa-se com um homem que não ama, muda de ares, torna-se mulher, em busca daquela satisfação que Ester encontrou: “No fundo, Edna não amava o marido. O que ela queria era fugir, retirar-se do meio em que vivia” (REGO, 1987, p. 70). Mas não demora até que a melodia mude e a melancolia se instaure novamente. Os médicos recomendam, como cura, o sintoma, isto é, uma viagem, que apenas concretiza a vontade de fuga da personagem.

Eis que surge a oferta de emprego a Carlos, solução como que milagrosa às ambições do marido e às demandas psicológicas da mulher. Embora a princípio animada, como não poderia ser diferente, Edna já começa a ter vislumbres das incertezas que acometem a aventura. A viagem, sobretudo quando estão a bordo, encarna o movimento da transitoriedade. Entre o luto pelo objeto perdido e o amor pelo vindouro, existe o doloroso e constante processo de mudança. A mudança é dolorosa porque resistimos à perda, mas também porque o novo objeto já é recebido com a marca de sua ruína. A transição entre as terras atinge Carlos, inseguro de sua carreira, mas atinge ainda mais Edna, a um só tempo preocupada com a incapacidade de lidar com o desconhecido, o estranhamento da nova terra, e a culpa por ter forçado o marido a embarcar com ela nessa mudança.

Eis a importância que adquire a figura do frei alemão, que passará o resto da vida no Brasil. A princípio, o religioso conforta Edna, por sua paixão pela aventura. Mas depois é com profundo tremor que recebe as confissões desse religioso, que entrega a nostalgia de sua terra (e lembra a Edna um sentimento que ela nunca

conseguiu ter com sua terra, mas que gostaria de ter) e a tristeza que marca sua necessidade de mudar. O padre é um prenúncio da impossibilidade de ser feliz.

Dáí por que, nas páginas que narram os primeiros dias na nova terra, uma ambiguidade fundamental parece formular-se. A terra, por um lado, aparecerá para Edna como a própria felicidade concretizada, numa relação primitiva e quase que imediata com o sol e o mar. Por outro, mostrar-se-á insuficiente, mero prelúdio à introdução de Nô, com quem Edna viverá ao paroxismo a estrutura de seu desejo. Vejamos, pois, os movimentos que cadenciam e ritmam a narrativa.

O primeiro ponto de relevo que podemos assinalar, quando Edna chega ao Brasil, é sua relação com a terra: com efeito, se este era o problema quase metafísico que se insinuava pelo contraste oferecido por Ester à frieza e à mediocridade de sua terra, os trópicos passam a oferecer-lhe a experiência por que tanto ansiara. A primeira noite, embora marcada pelas angústias e medos de quem finalmente chega ao lugar desconhecido, dá lugar ao primeiro dia de puro fascínio, em que os signos do sol, do mar e da terra demarcam um território singular:

Viera com a ânsia de afogar as suas angústias, as suas complicações, no mistério de uma terra que não fosse igual à sua. Era aquilo. De repente lhe viera a saciedade o enjôo de tudo. Seria a mulher mais desgraçada de todas. [...] A mulher do doutor Silva, no alpendre, recebeu-a alegre, mas o que ela viu foi a luz, a luz mais intensa, mais clara que os seus olhos já tinham visto. Os coqueiros mexiam ao vento as suas palmas. O céu azul, e de longe o rumor surdo do mar, o mundo de encher de vista. Não sabia o que era, a terra vinha chegando para ela, vinha-lhe dando qualquer coisa de íntimo, de suas profundezas. (REGO, 1987, p. 102).

Não se trata apenas de assinalar a banal presença da beleza tropical. Antes, a atenção deve ser posta no fascínio com que o dia se oferece a Edna. A intensa luz é a pura presença de algo que demanda uma compreensão sem palavras, por isso mesmo sentida intimamente. Se aqui o narrador parece recorrer a uma prosopopeia corrente e ordinária, veremos que há, ao contrário, um princípio rigoroso ao qual a descrição da terra obedece: a terra que "vinha chegando para ela" se apresenta quase como se fosse um sujeito, algo dotado de intencionalidade e vontade com quem Edna mantém vínculo profundo, de quem ela recebe "qualquer coisa de íntimo, de suas profundezas".

O embalo com que o narrador descreve esses primeiros dias deve, pois, fornecer um princípio de inteligibilidade, que acreditamos encontrar na relação entre Edna e a terra por que antes ansiara. A estratégia formal parece residir na transformação da natureza em um quase-sujeito, para cuja apresentação a prosopopeia aparece como recurso necessário. É neste sentido que a relação de Edna com a terra ganha conotações eróticas, antes mesmo de Nô figurar na narrativa:

A terra foi-lhe entrando pelos olhos, pela boca, pelo corpo todo. A luz sobre as coisas era-lhe sempre uma novidade. [...] *Via o sol imenso nascendo, cobrindo as águas como um macho sequioso. Apontava no horizonte com uma luxúria de luz. Incendiava as nuvens, para depois botar a cabeça de fora e espalhar-se nas águas,*

subir no céu, ficar dono de tudo. Edna ficava de maiô, quase nua, deitada na areia úmida. Vinham as ondas mansas cobrir as suas pernas. Deixava que elas se fossem chegando, subindo pelo corpo. A água era como se fosse morna. E deixava-se possuir pelo amante que lhe beijava os pés, as coisas, os seios. (REGO, 1987, pp. 104-105, grifo nosso).

As imagens e sua conotação erótica são claras. Se nas cenas com Ester a tensão sensual e amorosa era intensificada pela incompreensão da adolescente, o que se refletia no foco narrativo que lhe adotava a perspectiva, aqui a explícita presença dos signos eróticos aplicados à terra quase lhe confere a dignidade de uma pessoa. E é bem disso que se trata, quando presenciamos o êxtase que toma Edna: "o mar estava ali lambendo o seu corpo, e Edna se dava a ele como nunca se entregara a ninguém" (REGO, 1987, p. 105).

Neste misto de erotismo e enraizamento, até o casamento parece recobrir forças e dar vida a amor tão dúbio. Mas a intensidade dos trópicos não é capaz de estancar uma lacuna original, e, se nestas páginas vislumbramos uma momentânea felicidade, o ritmo da narrativa já lhe anuncia o término, apontando para a precariedade das relações entre Edna e o marido. Lembremos que, desde a sua primeira aparição, Carlos nunca foi para ela objeto de amor verdadeiro. Edna tinha-lhe carinho, reconhecia-lhe as qualidades, mas nunca o desejou, por ele nunca sentiu o fascínio que irradiava de Ester. Em Estocolmo, a única figura que estancava parcialmente sua melancolia era Saul, a quem se unia pelo culto à música. Este elemento de culto, aliás, é essencial, e nos fornece uma chave para compreendermos o que Carlos significa para Edna.

Apesar da densidade com que, no fim do romance, o narrador descreve Carlos, seus predicados são todos assimilados à mediocridade: sua vida parece resumir-se a dois motivos centrais, o de agradar à esposa que ama e o de concretizar ambição de riqueza. Ora, os dois objetivos são completamente factíveis, e por isso mesmo contrastam com o perfil moral de sua mulher. A melancolia constante de Edna, apenas dissimulada nos primeiros tempos de vida tropical, é o perfeito contrário da insatisfação momentânea de Carlos, que possui uma causa inteligível e identificável. Ao contrário da mulher, Carlos é, no sentido vulgar do termo, um estrangeiro, de quem retiraram a pátria e que, contudo, lá a possui, com endereço e localização geográfica. Edna, por isso, é nó e causa da tragédia que se arma, pois seu desejo é sempre de alguma outra coisa, moldado ele mesmo por signos que nunca constituíram a realidade medíocre de seu marido: os cabelos negros de Ester, a música profundamente triste de um outro mundo, de uma pátria que, esta sim, falta e é falta.

É, por isso, importante distinguir *processo* de *substância*. Estivemos, até agora, descrevendo as distintas formas com que as personagens dão ouvidos, ou não, a seus desejos. Importa muito mais o processo através do qual Edna e os demais personagens se ligam aos objetos que os objetos em si mesmos. Depositar importância na forma consiste em reconhecer a memória como dispositivo literário no interior do romance, e significa recusar, a um só tempo, uma leitura de identidade como *ilusão* e uma leitura de identidade como *determinação*, isto é, como algo já dado, substancial. As ligações com o mundo, realizadas por Edna, fazem parte de um movimento incessante de uma subjetividade que se percebe dotada de uma falta

fundamental. Mas cada ligação possui algo de uma demanda inconsciente, de irrepresentável e desejante, que exige elaboração constante (BIRMAN, 2020); e, portanto, é a um só tempo contingente e marcante na história da construção de seu ser, que não é uma essência. O movimento ondular, expandindo-se, como as ondas, progressiva e ascendentemente, encontra ressonância no que Freud (2010) caracterizou como a economia das pulsões, sendo estas demandas além da capacidade de representação que se inserem no entremeio do organismo e da vida psíquica; por sua característica de enigma insolúvel, são demandas pessoais e intransferíveis de elaboração simbólica. Edna é atormentada precisamente pela impossibilidade de reconhecer suas demandas e aceitar sua insatisfação constitutiva.

Somos assim levados ao contraste irremediável entre os dois, Edna e Nô, apresentado numa sutil transição, que marca aliás o fim do idílio entre Edna e a terra, para anunciar a vinda de Nô. Aludimos à noite em que, convidada por Dona Helena, o casal sueco vai a uma festa. Lá, a experiência erótica com o mar ganha os contornos densos da dança e dos desejos masculinos pelo corpo de Edna:

Sentiu as pernas de seus pares nas suas, o corpo de gente morena pegado a ela. Aquilo tinha qualquer coisa do mar e do sol que a possuíam na praia. Dançou muito. Viu olhos lúbricos entrando pelos seus sentidos. Foi admirada, procurada várias vezes para dançar. Beberam uísque. (REGO, 1987, p. 108).

A dança introduz algo até aqui ausente: o desejo de outros homens por Edna. Com efeito, a relação com Saul não possuía nenhum tom erótico, e o seu idílio com o mar, se imantado de sensualidade para Edna, não oferecia a Carlos o perigo de um rival. Os desejos anônimos dos jovens com quem dança introduzem, assim, um elemento a mais, responsável por complexificar o desejo da protagonista. Se o acentuamos, é porque, aí, articulam-se elementos insuspeitos, responsáveis, contudo, por dar o ritmo profundo da narrativa: a música e sua ambivalência são, como veremos, anúncio da precariedade da pátria supostamente encontrada, desestabilizada precisamente pelos desejos de outros homens. É o que verificamos no final desta seção, que vale citar na íntegra:

Voltou para casa de corpo mole, batida de enfado. Mas no outro dia de manhã estava na praia. Espichou-se na areia, entregando-se como nunca ao calor do sol e aos beijos das ondas. *Foi dele sem se mover, atolada na areia molhada, sentindo a música da noite no seu sangue, na sua alma. Tinha entrado na sua alma, fora até onde se escondera Chopin, o Chopin daquela tristeza carinhosa, o Schumann de Ester - bom e doloroso. O sol estava nos seus olhos, as ondas subiam de perna acima, e a música permanecia dentro dela, aquela música que conduzira os seus passos, que fizera os homens se aproximarem, se debruçarem sobre ela. Nem o barulho do mar, nem o gemido do vento nos coqueiros lhe podiam encher os ouvidos. Toda a Edna era da noite anterior, do calor que lhe dera o uísque no seu corpo.* (REGO, 1987, pp. 108-109, grifo nosso).

Note-se como as lembranças da noite, acompanhadas dos ritmos musicais, mesclam-se aos elementos da terra, em uma espécie de intensificação recíproca. Sobretudo, o êxtase do mar a quem se entrega articula-se às profundezas íntimas em que estão alojados Chopin e o Schumann de Ester. Mas é um paradoxo que nos chama a atenção: pois apesar deste enlace, a música e os desejos dos homens parecem sobrepujar-se à terra, cuja presença chega quase a esquecer - "nem o gemido do vento nos coqueiros lhe podiam encher os ouvidos". E, no entanto, a imagem com que se encerra o episódio é a de seu ímpeto de nadar sem rumo, parando apenas pela advertência de um pescador. A perspectiva final aponta, enfim, para o contraste a que fizemos alusão, entre Carlos e Edna: "O Riacho doce aparecia com as suas palhoças, as casas brancas a igreja. Lá mais pra longe, a torre da sonda de petróleo, onde Carlos furava a terra como um verme". A caracterização brusca de Carlos contrasta com o momento de prazer fornecido pela lembrança da noite anterior, e por ele vamos vendo a felicidade, que se anunciara tão firme, corroer-se aos poucos, como eco longínquo da aproximação do velho Nicolau.

A que fim conduz, então, o primeiro idílio? Se, como argumentamos, o desterro de Edna é antes de tudo metafísico, porque desde sempre original, qual o resultado deste enlace amoroso com a terra? Ora, ele está dado de antemão: a terra, embora ganhe de Edna a dignidade de uma alma, não pode ela mesma ser um sujeito, incapaz como é de ser algo além de um produto do desejo da personagem. Por isso, à diferença das pessoas medíocres para as quais a terra ganha sua alma num ciclo que nunca muda, o mundo se apresenta a Edna sempre mutável, o que encadeia um processo incessante de reformulação de si mesma, sintoma do desterro que marca o sujeito na modernidade (BIRMAN, 2019). Para Edna, os prazeres que davam mar e sol acabariam no momento em que se desse conta de sua natureza essencial: quase-sujeitos, não são capazes de fornecer-lhe os valores autênticos por que anseia e que conheceu, primeiro, pela música de Ester. E é precisamente a música que aponta, com sua ambiguidade fundamental, para a angústia que a marca e a constitui:

Quando estou deitada e escuto o coco, dá-me uma tristeza terrível. Não durmo, não consigo dormir com a monotonia daquele gemer. E não sei por que, Sigrid, aquela música rude e bronca me arrasta para os pensamentos que eu tinha quando Ester tocava Schumann ou Chopin. Sinto-me com a angústia que me deixava a música de Ester, como se o piano estivesse outra vez me chamando para ele. (REGO, 1987, p. 118).

A precariedade da alegria atual mostra sua face na analogia que, agora pela voz da própria Edna, observamos entre a melancolia e a música. O coco, a música rude do povo que vive em lugar tão fascinante, enlaça-se ao Chopin e ao Schumann de Ester, à música que lhe abriu as portas de uma angústia sem fim. Essa ânsia por algo que não tem nome, expressa admiravelmente no paradoxo temporal da música, não se deixa dissimular pelos prazeres primeiros que Edna sentiu com o mar:

Vivo assim, Sigrid, cercada por esta terra e este povo. O mar, sinto-o meu, como se fosse meu, pois só eu me meto nele para gozar as suas águas. O mar é um mundo, e um mundo verde, bom, carinhoso.

Até hoje ainda não o vi raivoso, em tempestade, sacudindo as ondas em montanhas. Não te posso dizer que sou feliz. Isto não. *Há em mim uma carência que ainda não consegui suprir. O meu corpo se contenta bem com a natureza que me cerca, me entontece. Mas para te falar com a franqueza devida, continua em mim um vazio que não sei te explicar.* (REGO, 1987, p. 121, grifo nosso).

Se após a festa o samba lhe sugeriu o calor dos desejos, aqui o coco aponta para a lacuna que a funda. A terra e o povo com quem busca identificar-se não lhe oferecem senão um momentâneo prazer, e sua precariedade se mostra por completo com a chegada das chuvas. Trancada em casa com Carlos, Edna se vê só diante da ausência que buscara dissimular com o mar e o povo da terra: "agora nem o céu, nem o mar, nem a terra tinham mais encantos para ela. E outra vez o vazio, a sensação de mil anos vividos, de gerações e gerações passadas pelo seu corpo e pela sua alma" (REGO, 1987, p. 126).

A sensação do vazio é anúncio da introdução de um terceiro termo, Nô. Os signos da terra e do povo sofrem um abalo com o episódio do boto, primeira ameaça que irrompe, desestabilizando a precária relação de Edna com a beleza do mar. De fato, o que o boto parece sugerir, mais do que um incidente banal, é o carácter subjetivo da construção da terra, a sua origem fantasmática no desejo de Edna. O estranho cetáceo encarna a própria sensação de infamiliaridade (FREUD, 2019) que acomete a personagem sempre que ela vai mais a fundo em seus desejos. Como argumentamos, a estratégia descritiva adotada pelo narrador, para nos introduzir aos primeiros dias de Edna no Brasil, aponta para o estatuto de quase-sujeito da terra e do povo. Por isso, o idílio se mostrou tão superficial: assim tinha de ser, pois o objeto do desejo de Edna não é uma coisa, uma terra ou um povo a que possa pertencer. Antes, sua ânsia é por uma outra subjetividade, por uma inscrição singular e própria, por aquilo que a música encena tão detalhadamente, ao compor o fino paradoxo de uma promessa em suspensão. Ester lhe foi assim marcante precisamente por conjugar, nos seus cabelos negros, os signos de uma outra terra a um elemento que, este sim, é de outro mundo: sua subjetividade, sua voz como algo de essencialmente diverso da mediania que possui a Suécia aos olhos de Edna.

A figura de Nô, por isso, faz par à condição de desterro metafísico que marca Edna. Em ambos, há descompasso, que os define por contraste às terras de que são membros deslocados. Mas não se trata de simetria óbvia. Em Edna, a impossibilidade de identificar-se com os seus, a ânsia e o quase nojo que possui diante das formas estáveis e duradouras das tradições, sugeridos na mesma cara de foca que marcam os homens suecos, para Edna, transforma-se em dor congênita. Sua relação com a Suécia é marcada por ruídos explícitos, seus atos sempre claras transgressões à ordem tradicional, pela qual se regulam os desejos nivelados.

Nô, ao contrário, parece ser-lhe o perfeito oposto. Homem respeitado e querido pelos seus, aos quais volta sempre, sugere uma espécie de autossuficiência milagrosa. Além disso, suas viagens não constituem motivo de angústia à fechada sociedade do Riacho Doce. O orgulho que os moradores sentem revelam a inocência das viagens empreendidas. Mas eis que, apesar da vida plena de aventuras e seduções, Nô é marcado por uma impossibilidade, caracterizada pelo seu corpo fechado pelas rezas da avó Aninha: incapaz de sentir, Nô seduz sem ser seduzido, faz

chorar sem, ele mesmo, derramar única lágrima. Imagem singular, a do cantor que evoca, pelo dom de sua voz, o mundo de emoções para ele mesmo impossíveis.

Precisamente, aí, anuncia-se a simetria buscada, pois esta condição, supostamente vantajosa, foi-lhe imposta pela figura de Dona Aninha, *pendant* tropical da avó sueca. Fechando-lhe o corpo em menino, Aninha guarda o neto para si, corta-lhe simbolicamente aquilo que, contudo, é a substância mesma da subjetividade: a abertura para os amores autênticos e singulares, para o exercício pleno dos seus desejos, para a possibilidade de ter e perder. Pode por isso Nô navegar por todo o mundo, continuará faticamente preso à avó e a suas terras. O perigo de um desejo sem nome é, assim, neutralizado pela ausência mesma do desejo. Infamiliar situação, Nô deseja poder desejar, abrir o corpo fechado pela figura da avó para uma singularidade que o possa seduzir e dar-lhe o dom da errância. É o encontro com Edna, pois, que demarca esta possibilidade, urdindo os elementos fundamentais à crise do romance.

A primeira relação com a terra, tão precária porque apenas um quase-sujeito, constructo imaginário de Edna, ganha a intensa força de seu amor com Nô. Ela abre-lhe o corpo, nele introduz o anseio do desejo, e dele recebe os prazeres buscados. Mas o ritmo trágico do romance, marcando compasso com a alma de Edna, faz de toda felicidade algo precário e fugidio. Se antes Nô não oferecia perigos ao tempo cíclico e fechado do Riacho Doce, a errância despertada por seu amor põe em cheque as estruturas que estabilizavam o mundo de mãe Aninha. O fato foi posto em relevo por Coelho (2019), que vê aí o contraste entre a tradição e o moderno, compreendido pela categoria do novo:

Aninha amava o neto [...], ele é o trunfo para disputa do futuro, ele é todo o Riacho Doce e, por isso, ao tocá-lo, atingi-lo em sua mudança – que implodia a proteção da avó –, do seu estatuto da dúvida, Edna passa a representar a ameaça maior na batalha silenciosa travada pela tradição. (COELHO, 2019, p. 131).

Embora nossa leitura concorde em vários aspectos, Coelho (2019) vê o conflito entre o novo e a tradição de modo por vezes esquemático. Por isso, demarca o conflito da própria Edna como um entre-lugar, que tem o Brasil e a Suécia como seus pólos. Nossa leitura, ao contrário, dá relevo ao caráter metafísico do desterro, que se configura como elemento central da condição moderna dos sujeitos, no nível de seus desejos. Por isso, quando Nô e Edna se unem, seu amor é a encenação mesma desta impossibilidade, paradoxalmente concretizada numa felicidade temporal que se quer crer eterna e duradoura. Eis o ponto: se o desejo iniciado pelo desterro metafísico é sempre desejo de infinito, só uma outra subjetividade o pode oferecer, mas o fará sob o registro paradoxal de algo cuja posse é impossível. O desejo é, pois, nunca apenas do corpo. É desejo pela voz e pela infinitude que ela desvela. O moderno é apenas porta de entrada para um problema metafísico, que marca a tragédia de Edna, de Ester a Nô.

Assim, é na bela cena do último amor de Edna e Nô que vemos a figuração deste paradoxo. Depois de ceder diante de mãe Aninha, incapaz de afirmar seu amor por Edna e assumir os riscos, entre os dois amantes introduz-se o espaço da ausência, preenchido pelo elemento comum a um e outro - o mar:

O mar roncava e os arrecifes descobertos espelhavam. Tudo aquilo era seu, era dona de tudo, do silêncio, da solidão. Só lhe faltava Nô. [...] Estava ali o mar de seus amores, as águas verdes, a areia branca de sua cama. E nada dela aparecer, de correr por ali, de nadar entrando de mar adentro nos passeios de jangada. (REGO, 1987, pp. 183-190).

Quando se reencontram, é para viverem a experiência limite de si mesmos:

Depois nadaram, foram para bem longe. Ele gritando, sacudindo água, abraçando-se com Edna. Boiando os dois com o sol no rosto, os dois nus, expostos à vida como Deus os fizera. Feliz era o mar, com o seu verde, as suas espumas, as suas ondas. Deles era o céu azul, com as nuvens brancas, os coqueiros, o vento que soprava trazendo de longe cardumes de peixe. Tinham amado e queriam amar mais. A vida era aquilo. (REGO, 1987, p. 193).

Eis uma bela imagem para pensarmos o desterro metafísico: não sendo terra localizável, as raízes só se fincam lá onde as subjetividades podem, no breve instante que lhes é dado viver, encontrar-se uma à outra. A natureza, antes construção tão frágil de Edna, presentifica agora a terra de seu desejo, conjunto de imagens que sulcam a memória e nela cristalizam os momentos, tão rápidos e tão raros, em que o êxtase se faz possível. Daí a simplicidade, quase banal, da frase que encerra o parágrafo, não obstante densa de sentido.

Proporcional ao intenso prazer é a decepção que toma Edna, quando vê Nô reduzido à crença e ao medo. São os passos finais que conduzem ao fim da narrativa, responsáveis por articular rigorosamente as duas pontas do livro, a figura de Ester à de Nô. A incredulidade inicial da sueca é prelúdio à sua decisão final: "Viu assim o seu amor pior do que morto, pior que defunto. [...] E Nô ali abrindo a boca, falando, cantando - e era como se nunca tivesse existido para ela. Só podia ser uma coisa de Deus. A voz da avó Elba atravessara os mares." (REGO, 1987, p. 309).

Quando Nô perde a capacidade de amá-la, é como se ele mesmo desaparecesse, não fosse mais do que sombra, confundido no anonimato dos pescadores, igualados pela comum miséria. A tragédia, que então encontra seu desenlace, diz menos respeito ao problema da exploração de petróleo - aliás, de um carácter secundaríssimo -, do que ao drama do desejo de Edna. Como sempre fez depois das violências de Carlos, Edna deita na areia, despe-se, ouvindo as palavras de Nô. A estrutura que antes havíamos comentado a respeito de Edna e da terra volta aqui, enriquecida pelos desenvolvimentos narrativos. Agora, a natureza encarna o próprio Nô, porque se torna capaz de encenar a intensidade mesma do desejo, levando-o ao paroxismo:

Estava nua. A claridade da madrugada vestia-a de um véu de noiva. O sol escondido ainda, e as ondas verdes, revoltas, esperando pelo calor, pela vida, pelo beijo de Deus. De pé, Edna se mostrou ao mundo novo. Era o seu corpo, era a sua forma humana, o seu coração bom, o seu amor eterno que ela queria que o mundo visse. Nô! Ele estaria nas águas, nas ondas, no sol que vinha vindo. [...] E Edna nadava, nadava para ele como se Nô estivesse de lá

chamando-a, chamando-a para a vida. Nadou, nadou. (REGO, 1987, p. 221).

As duas palavras finais mantêm a simplicidade densa do romance. O paradoxo do desterro metafísico, estrutura e forma do desejo de Edna, dá-se a ver na imagem de uma errância sem fim, única capaz de encenar a constituição trágica da subjetividade moderna. O romance ganha, com isso, uma coerência que seus primeiros críticos não lhe quiseram reconhecer. As belas páginas de abertura anunciam a substância de uma personagem que, desde sempre, fora incapaz de enraizar-se, porque sua falta não era momentânea nem superficial, mas residia na origem mesmo do que era. A música de Ester e os seus negros cabelos eram imagens de uma pátria que não se localiza em mapa algum. É na forma literária mesma que tal ritmo se transpõe, na técnica do narrador que se deixa contaminar pela substância subjetiva da personagem principal, no movimento pendular por que se urdem os acontecimentos e, mais que isso, seu peso e seu significado em Edna. É, em suma, o desterro metafísico de que emerge o desejo trágico formador das subjetividades modernas, incapazes como são de enquadramento simples em estruturas de sentido, que dita a cadência da forma neste romance que, para além de um regionalismo documentalista, revela a substância moderna da literatura de José Lins do Rego.

---

## Referências

---

ANDRADE, M. Prefácio. In: REGO, J. L. do. *Riacho Doce*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIRMAN, J. *Cartografias do avesso: escrita, ficção e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BUENO, L. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da USP/Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

COELHO, E. D. O novo e a tradição em *Riacho Doce*: entre o pertencimento e a ruína. *Línguas e Letras*, Cascavel, PPGL/Unioeste, v. 19, n. 45, p. 120-135, jan-mar 2019.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 4-41.

FREUD, S. *O infamiliar* [Das Unheimliche]: seguido de O homem da areia. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, S. Psicologia das massas e análise do Eu. In: FREUD, S. *Cultura, Sociedade, Religião: o mal-estar na cultura e outros escritos*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.???

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: FREUD, S. *Cultura, Sociedade, Religião: o mal-estar na cultura e outros escritos*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 75-174

LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LINS, A.; MAIA, E. C. (org.). *Sete escritores do Nordeste*. Recife: Cepe, 2015.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

KRISTEVA, J. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.

RAMOS, G. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2005.

REGO, J. L. do. *Riacho doce*. In: REGO, J. L. do. *Ficção completa*. Vol. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

---

### Para citar este artigo

---

RAMOS, Gabriel Loureiro Pereira da Mota; LUNA FILHO, José Roberto de. Memória e desterro em *Riacho Doce*: uma leitura psicanalítica. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 2, p. 838-853, maio-ago. 2021.

---

### Os Autores

---

[Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos](#) - Graduando em Letras/Português pela Universidade Federal de Pernambuco. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2424-1194>.

[José Roberto de Luna Filho](#) - Mestrando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7045-7434>.