



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LITERATURA E PRÁTICAS CULTURAIS

---

**Rosicley Andrade Coimbra**

**DO ARCAICO AO MODERNO:  
TRADIÇÃO E (DES)CONTINUIDADE EM *LAVOURA ARCAICA*,  
DE RADUAN NASSAR**

Dourados

2011

Rosicley Andrade Coimbra

**DO ARCAICO AO MODERNO:  
TRADIÇÃO E (DES)CONTINUIDADE EM *LAVOURA ARCAICA*,  
DE RADUAN NASSAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Práticas Culturais

Orientador: Prof. Dr. Rogério Silva Pereira

Dourados

2011

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD**

B869.3 Coimbra, Rosicley Andrade.  
C679a Do arcaico ao moderno : tradição e (des) continuidade em lavoura arcaica, de Raduan Nassar / Rosicley Andrade Coimbra. – Dourados, MS : UFGD, 2011.  
128f.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Silva Pereira.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados.

1. Lavoura arcaica – Crítica. 2. Literatura brasileira.  
Nassar, Raduan. I. Título.

## **BANCA EXAMINADORA**

Rosicley Andrade Coimbra

### **DO ARCAICO AO MODERNO: TRADIÇÃO E (DES)CONTINUIDADE EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR**

---

Prof. Dr. Rogério Silva Pereira (FACALE/UFGD)  
Orientador

---

Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes (UNICAMP)  
1º. Titular

---

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (FACALE/UFGD)  
2º. Titular

---

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (FACALE/UFGD)  
Suplente

*À minha mãe e ao meu pai...  
pela “estranha mania de ter fé na vida”...  
Sempre!*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a meu orientador, Professor Rogério, cujas conversas sempre me ajudaram a continuar meu trabalho, com sugestões muito pertinentes e pela acuidade com que leu todos os meus escritos.

Agradeço ainda, à minha amiga Laura, que gentilmente me hospedou em sua casa, recebendo-me de braços abertos.

Aos colegas de curso e aos amigos que fiz, sobretudo, Debora, que se tornou uma amiga inestimável.

À Suzana, secretária da Coordenação do Mestrado, pelo profissionalismo e atenção dedicada a todos os alunos do curso, é pessoa que terei sempre em minha mais alta estima, sendo-lhe grato, sobretudo, pela amizade.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras pela seriedade.

Agradeço ainda àqueles a quem não mencionei o nome, mas que tiveram larga participação em minha pesquisa, sou-lhes imensamente grato pelo incentivo.

E finalmente, gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pela bolsa concedida, sem a qual meu trabalho estaria comprometido.

*– Já disse que não acredito na discussão dos meus problemas, estou convencido também de que é muito perigoso quebrar a intimidade, a larva só me parece sábia enquanto se guarda no seu núcleo, e não descubro de onde tira a sua força quando rompe a resistência do casulo; contorce-se com certeza, passa por metamorfoses, e tanto esforço só para expor ao mundo sua fragilidade.*

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*.

## RESUMO

A presente dissertação propõe uma abordagem da obra *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, partindo de alguns pressupostos norteadores, a saber: trata-se de um romance que não se distancia do contexto da década de 1970, sendo, portanto, possível encontrar nele os indícios de um trabalho estético que visa agir na esfera ética de maneira menos incisiva. Sob este aspecto, o trabalho de Raduan Nassar pode ser visto como uma crítica ao fazer literário de sua época, tencionando mostrar também outras facetas do conturbado contexto político brasileiro. Observamos que os discursos presentes na obra tangem diretamente ao mundo particular da família, buscando apontar as fraturas de uma ideologia que se mostrava desgastada pelo uso contínuo e repetitivo. Assim, este trabalho intenta ler nas entrelinhas do discurso literário de *Lavoura arcaica* os sinais de uma crítica não só ao momento pelo qual o país passava, mas também apontar como tal realidade, incerta, dava mostras de que a nova geração buscava outros discursos, baseados em sua própria vivência, rompendo assim com a tradição patriarcal, ausentando-se em definitivo da vida familiar, cuja presença paterna era constante e reguladora.

**Palavras-chave:** *Lavoura arcaica*; Tradição e (des)continuidade; Estudo crítico

## ABSTRACT

The present dissertation purposes an approach of work *Lavoura arcaica* (1975) by Raduan Nassar starting from some routing supposition, they are: this is a novel that doesn't keep any distance from the 70's context, being possible to find out some evidences of an esthetic work aiming at acting in ethic sphere through a indirect way. Upon this aspect Raduan Nassar's work can be seen as a criticism at literary make of his epoch, intending to show other facets of troubled policy Brazilian context too. We observe that the discourses present in this novel concerned to private familiar world, intending to point the fractures of an ideology that was under the weather by continuous and repetitive using. So this work intends to read between the lines of literary discourse of *Lavoura arcaica* the marks of a criticism to the policy context as well as to point how that reality was undoubtedly leading the new generation to looking for other discourses, based on its own existence, breaking to tradition and running away from familiar life whose father presence was constant and regulator.

**Key words:** *Lavoura arcaica*; Tradition and (des)continuity; Criticism study

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

<b>ALGUMAS PALAVRAS PARA FALAR DESTE <i>LABOR</i></b> .....	10
---	----

### CAPÍTULO I

<b>A LITERATURA BRASILEIRA NOS ANOS 70 E <i>LAVOURA ARCAICA</i></b> .....	18
---	----

1.1 Literatura e sociedade: texto e contexto.....	19
1.2 O contexto literário de <i>Lavoura arcaica</i> : repressão e censura.....	22
1.3 A crítica e o romance.....	32
1.4 Um caminho diferente?.....	38
1.5 Raduan Nassar e o projeto literário de um intelectual ensimesmado.....	44
1.6 Uma hipótese de trabalho para <i>Lavoura arcaica</i> .....	50

### CAPÍTULO II

<b>ADENTRANDO O MUNDO PARTICULAR DE <i>LAVOURA ARCAICA</i></b> .....	57
--	----

2.1 Na intimidade do quarto de pensão.....	58
2.2 Uma volta antecipada para casa?.....	69
2.3 A intimidade da família exposta.....	72

### CAPÍTULO III

<b>TRADIÇÃO E (DES)CONTINUIDADE FAMILIAR EM <i>LAVOURA ARCAICA</i></b> .....	83
--	----

3.1 Entre pai e filho: um encontro do arcaico com o moderno?.....	84
3.2 A festa: re-união ou des-união?.....	98
3.3 Tempo de agir e tempo de esperar: ironias e ambiguidades.....	107
3.4 Agregação, (des)agregação e individualidade.....	111

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	119
-----------------------------------	-----

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	125
--------------------------	-----

# INTRODUÇÃO

---

## ALGUMAS PALAVRAS PARA FALAR DESTE *LABOR*

*Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho.*

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

Passados mais de trinta e cinco anos desde seu lançamento (1975), *Lavoura arcaica*<sup>1</sup>, de Raduan Nassar, ainda permanece obra inquietante dentro da literatura brasileira. De um lado, vemos que a crítica se mostrou favorável, reconhecendo-lhe um valor extraordinário, mas deu sinais de insegurança e indecisão em definir-lhe um lugar dentro da própria tradição literária. Por sua vez, o público deu mostras de certa indiferença para com a obra, chegando a ignorá-la de alguma forma, o que acabou por restringi-la ao meio acadêmico e a um pequeno círculo de leitores. Assim, vemos *LA* ocupar uma posição que se apresenta cambiante dentro da historiografia literária. Às vezes ela é rotulada como avessa às tendências de sua época, atendo-se mais a uma busca de nacionalidade, isto é, tratando dos conflitos resultantes do encontro de duas diferentes culturas, a libanesa e a brasileira, de onde brotaria uma intensa procura por uma identidade. Outras vezes é apontada como fazendo parte dos romances de cunho intimista, cambiando a ação pela interiorização da narrativa, trabalhando com a tensão interna dos personagens em detrimento de elementos externos definidos. Ou ainda, é incluída junto a obras que primaram pelo experimentalismo com a linguagem, preocupando-se mais com questões estéticas do que com as de ordem social.

Entretanto, em certo sentido, *LA* evade-se de todas essas rotulações por meio da subversão do próprio gênero romanesco, o qual hibridiza ainda mais, confundindo as fronteiras entre prosa e poesia. Por outro lado, vemos que o romance foge às temáticas de sua época ao tratar de valores estritamente domésticos e tradicionais, furtando-se a uma abordagem direta do conturbado momento político pelo qual passava o país – os anos da Ditadura Militar (1964-1985). Podemos dizer que *LA* comporta-se como uma espécie de *enfant terrible* dentro da literatura brasileira. Sua posição poderia ser comparada a de seu próprio narrador, André, um personagem anárquico, questionador das relações familiares e da tradição patriarcal por meio de uma acentuada desobediência filial. Sob este ângulo, vemos que *LA* também é desobediente em relação a uma paternidade e filiação definidas, portando-se como um verdadeiro filho pródigo dentro da historiografia, criando assim uma espécie de descontinuidade literária.

Por outro prisma, podemos aventar desde já que tratar de uma obra como *LA* muito depende do olhar que se lança sobre ela. De um lado, podemos ter um olhar direto, incisivo, primando, sobretudo, pela objetividade e preocupação em localizá-la ou mesmo inseri-la dentro da historiografia. Mas por outro, podemos apresentar um olhar menos

---

<sup>1</sup> Doravante nos referiremos à obra *Lavoura arcaica* usando apenas a abreviação *LA*.

pragmático, procurando ver o que se esconde sob sua face híbrida, que facilmente transita da prosa à poesia e vice-versa, compondo assim uma atmosfera turva, inserida em um mundo familiar, ao mesmo tempo em que apresenta fortes matizes de um mundo mítico – fechado em si e auto-suficiente, arriscamos a dizer.

É justamente esta segunda opção que propomos para abordar o romance de Raduan Nassar. Partimos da ideia geral, de que toda obra literária é, em certa medida, reflexo ou espelhamento da realidade que a gerou, mas também pode ser tida como descontinuidade e negação. Se por um lado, existe a possibilidade de confirmar determinada ideologia, por outro se pode perfeitamente promover uma brusca ruptura com essa mesma ideologia. Assim, buscamos entrever nas entrelinhas de *LA* os resquícios e indícios de uma configuração estética de uma realidade cambiante e incerta, que no romance é apresentada por meio de uma narrativa fragmentada, mostrando ainda a existência de um indivíduo problemático encarnado num narrador que se mostra acentuadamente romanesco, falando somente de si mesmo, trazendo em seu discurso a marca da indecisão.

Nesse sentido, pensamos *LA* como um verdadeiro romance, o que nos obrigou a observá-la também como uma obra em concerto com sua contemporaneidade, mas trazendo em suas páginas as interfaces da vida cotidiana e de um mundo estritamente particular, o da família, dando fortes indícios de que este mundo estava passando por mudanças que modificariam sua tradicional estruturação, tendo sua continuidade comprometida. Sob esta perspectiva, *LA* estaria trilhando um caminho de descontinuidade dentro da literatura brasileira, afastando-se, em um primeiro momento, das representações urbanas – tendência visível na época. Todavia, numa ordem inteiramente inversa, podemos visualizar no romance de Raduan Nassar traços que indicariam a desagregação do mundo familiar, dando provas de que sua organicidade não mais se sustentaria diante dos influxos da modernidade e dos acontecimentos políticos.

Num primeiro instante, *LA* pode até confundir o leitor desavisado, levando este a tomá-lo como um romance alienado de seu tempo. Mas, contra essa ideia aventamos outra: a de que escrever um romance que destoasse dos lugares-comuns, fugindo das imagens recorrentes da literatura pós-64, já seria indicativo de uma crítica à mesmice e à comodidade. Em certo sentido, podemos afirmar ainda que a nova configuração política também interferiu na estrutura familiar tradicional, dando continuidade a um processo que culminou em uma espécie de desagregação do grupo. Guardada as devidas proporções, tal ideia nos encaminha a pensar *LA* como uma obra que segrega primeiro para depois então

desagregar. Podemos ainda, sem dúvida alguma, compará-la mais uma vez ao próprio personagem André. Sua fuga de casa sinaliza não só sua segregação do seio familiar, mas em certa medida a desagregação daquele mundo. Podemos acrescentar ainda que *LA* distaria dos leitores comuns de sua época, buscando outros em diferentes esferas da sociedade e – por que não? – em diferentes épocas, justamente por se comportar como um filho desobediente e arreado, que não mais conseguia se acomodar no mundo familiar nem em sua enfadonha rotina, preferindo o isolamento. Entretanto, seu distanciamento se deu também pelo fato de que seu autor, de plena posse do domínio estético, que podemos considerar como sendo perfeito, conseguiu criar, em um estilo estritamente particular, uma obra que se mostrou inteligente ao mesmo tempo em que prestava contas à realidade brasileira, conforme sublinhou Tânia Pellegrini (1999, p.106).

Assim, entendemos que a literatura surge como criação. Criar implica, em primeiro lugar, fugir aos estereótipos, romper com o já posto, fundando assim uma nova realidade, com uma significação muitas vezes desconcertante. Literatura significaria também forjar novos lugares, novos sujeitos e novos discursos, mas que estariam sempre em uma posição paralela – ou deveríamos dizer responsiva? – aos discursos já existentes, contrastando ou rivalizando longamente com estes. É isso o que entrevimos inicialmente em *LA*: lugares, pessoas e discursos que se mostram indeterminados, destoantes dos já em voga, mas que ao final terminam por derrubar as barreiras do convencionalismo e do lugar-comum e, numa espécie de efeito retardado, arrancando as máscaras impostas a todos – daí dizermos que o narrador procede a um desnudamento do mundo familiar.

Foi seguindo tal caminho que procuramos desenvolver e esquematizar este trabalho. O primeiro capítulo, “A literatura brasileira nos anos 70 e *Lavoura arcaica*”, se apresenta como uma espécie de introdução geral da crítica da época em questão. Mas antes, buscamos alguns pontos na crítica sociológica para conseguir compreender melhor essa relação entre literatura e sociedade. Procuramos perceber elementos que nos ajudassem a pensar *LA* em consonância com seu contexto, tratando, sobretudo, de procurar na questão política da década de 1970 fatores que refletiram, influenciaram ou interferiram na sua produção literária. Partindo de observações de alguns aspectos relevantes dessa época, como a censura e a repressão, ambas consequências direta dos anos de Ditadura Militar, notamos que os rumos da literatura brasileira mudavam visivelmente, tanto no que diz respeito à sua forma quanto em sua temática. Nesses termos, o *engajamento* passou a ser um dos principais traços nas obras de alguns escritores, que buscavam a todo custo o

apoio da literatura como maneira de denunciar as incoerências do novo sistema de governo.

Entretanto, *LA* não se mostra como um romance engajado politicamente – pelo menos de forma explícita. Mesmo assim, tentamos observá-lo não só dentro da literatura brasileira da década de 1970, mas também como estando atento ao próprio contexto político-social em que se inseria. Para isso, retomamos parte de sua fortuna crítica e de igual maneira buscamos sublinhar pontos outros que se mostraram relevantes para que o compreendêssemos sob essa perspectiva. Nesse aspecto, a figura de Raduan Nassar é resgatada como um escritor intelectual, deixando entrever em suas raras entrevistas traços de um projeto literário que objetivava ser crítico ao mesmo tempo em que tencionava produzir uma obra literária com qualidade estética, distando dos lugares-comuns dos romances-reportagem ou da prosa panfletária dos anos 1970. Sob esse aspecto, mesmo após seu abandono da literatura, ainda podemos vê-lo como um verdadeiro *contemporâneo*, no sentido definido pelo filósofo Giorgio Agamben (2009), ou seja, como um indivíduo em total contradição com seu tempo, com olhos desviados da luz excessiva do presente, procurando enxergar nesta um facho de trevas. Percebendo assim, com agudeza e perspicácia, os problemas e as crises que estavam em formação, vendo ainda os prenúncios de que as estruturas familiares estavam se modificando e nada estava sendo feito para compreender ou mesmo amenizar tal fato.

E assim, intentamos apontar uma hipótese de trabalho para o romance *LA*. Baseamo-nos na afirmação de que o intelectual Raduan Nassar escreve um romance em total diálogo com o contexto de sua época, mas, ao invés de seguir o lugar-comum, assumindo a faceta do escritor engajado politicamente, ele busca, por meio de uma temática em desuso, fazer uma crítica justamente àqueles que protestavam, mas que ainda estavam enraizados àquelas instituições que pretendiam contestar, negando-se a questioná-las ou compreendê-las em profundidade – no caso, apontamos o Estado e a família. O Estado, com seu autoritarismo, juntamente com a repressão e a censura, acabou por se transformar em *leitmotiv* das produções literárias e as críticas feitas a ele se mostravam, em certa medida, ineficazes – uma vez que se repetia o já conhecido. De igual maneira, a família de moldes tradicionais também ficava preservada diante da nova juventude que se insurgia contra a tradição. A figura imponente do pai ainda se mantinha a cabeceira da mesa, ditando e controlando a vida e a vontade de todos aqueles que ali viviam.

Em posição totalmente inversa, percebemos que em *LA*, André, o narrador-personagem, começa por questionar justamente essa autoridade paterna, que seria responsável pela manutenção da tradição e pelo controle dos membros da família. Assim, ao dotar seu protagonista de autoridade para falar fora do mundo familiar, sem a presença física do pai, Nassar, de certa forma, deixa entrever uma dura crítica à família, que ainda mantinha os olhos fechados para a condição da nova realidade. É possível afirmar que a atual configuração patriarcal estava cindindo ao peso dessa nova realidade e da modernidade que começava a penetrar em seu mundo fechado, mas no entanto, não havia se dado conta disso. E dessa forma, vemos que os dramas quotidianos concernentes a um mundo particular, isto é, restritos ao lar, são mostrados justamente para serem discutidos num local onde todas as vozes possam ser contrapostas. Um local que podemos considerar como estritamente aberto e compartilhado: a literatura, espaço democrático por excelência.

Assim, de posse dessas ideias, iniciamos o segundo capítulo, “Adentrando o mundo particular de *Lavoura arcaica*”, investigando a intimidade da família, buscando aí os indícios de uma exposição de sua privatividade e dos discursos calcificados que a mantêm. Nossa entrada nesse mundo não será pela via de acesso convencional, isto é, pela porta da frente da casa, mas sim por via diversa. Adentraremos a este mundo familiar através da narração de André, uma vez que o encontraremos em um quarto de pensão e a vivência da família será para ali trazida por meio de suas memórias.

A fuga de André, além de marcar uma transgressão da ordem doméstica e familiar, oferece, por outro lado, indícios de uma busca por uma intimidade/individualidade. Nesse sentido, aquele quarto de pensão torna-se um espaço propício para tal. No entanto, tão logo chega Pedro, o irmão mais velho, toda essa intimidade/individualidade esboçada é derrubada pela imagem da família que, de alguma forma, chega junto com ele. Segue-se então que aquele espaço duramente conquistado, porém tênue nas suas fronteiras, não poderá mais ser considerado como fazendo parte da intimidade do narrador, pois será conspurcado pela *presença* da família que teima em retornar.

Ao fugir de casa e se instalar em um quarto de pensão, André faz bem mais que provocar um sismo a abalar as tradicionais estruturas familiares, ele acaba por criar também um espaço que se mostra inteiramente diverso do mundo de onde se evadira. Trata-se de um espaço que não podemos considerar como estritamente público, mas que nos leva a observá-lo como sendo *compartilhado*, caracterizado, sobretudo, pela circulação dos vários discursos que ali ocorre. Tal afirmação nos encaminha a concluir que André nos

torna testemunhas de dramas familiares, que estariam restritos somente à esfera do lar, explicitando-os por meio de estratégias textuais. Assim, a partir do instante em que esses dramas ganham amplitude e intensidade, acabam por extrapolar as fronteiras do mundo familiar, tornando-se conhecido por todos nós. E será a partir desse espaço que o personagem procurará mostrar alguns pontos que considera como problemático na postura do próprio pai.

Dessa forma, vemos que aquele quarto de pensão é dado então ao conhecimento de todos por meio da narrativa romanesca. E, de igual maneira, toda a vida da família é para ali trazida por meio da memória de André. E assim, o narrador procede a uma espécie de desnudamento da vida familiar, deixando à mostra toda a intimidade da casa, bem como expondo o avesso da figura paterna e a fragilidade de seus discursos.

Por fim, no terceiro capítulo, “Tradição e (des)continuidade familiar em *Lavoura arcaica*”, voltaremos para casa junto com André. Desta vez adentraremos o mundo particular de LA “pela varanda da frente” (NASSAR, 1989, p.150), buscando testemunhar o reencontro entre pai e filho, entrevendo aí uma espécie de encontro entre o arcaico e o moderno. Momento que destacamos como sendo de extrema tensão, no qual discursos são contrapostos e testados. Nesse sentido, a volta (forçada) de André para casa pode ser visualizada como uma segunda etapa da ação inicial de fugir. Essa volta pode ser pensada como tentativa da estratégia narrativa de desagregar o mundo familiar, que teria na figura do pai sua organicidade e força. Assim, este último capítulo procurará, sobretudo, abordar a posição de André em relação ao pai, partindo da ideia de que também por meio de sua fuga, ele rompe com a continuidade do movimento cíclico da lavoura, ao mesmo tempo em que instaura uma nova ordem, fundada na individualidade, distando da ordem gregária e patriarcal. Veremos então que dois discursos se contrapõem: de um lado, o pai, sob a égide da tradição, e do outro, André, obedecendo a seus desejos e vontades e, sobretudo, aos influxos do mundo moderno.

De igual maneira, outros itens se mostraram pertinentes em nosso estudo e inevitáveis de serem ignorados. Um exemplo está nas festas que acontecem no romance. Buscamos comparar ambas as festas descritas, evidenciando pontos que nos encaminham a identificar rupturas com a configuração da tradicional estrutura familiar. E por último, tomamos a atitude de André para afirmar que sua partida e retorno concluem um processo de cisão dentro do mundo familiar que já estava em andamento há muito tempo. Podemos afirmar ainda que tal processo, em certa medida, torna mais acentuado o individualismo de

André, mimetizando assim uma nova consciência, calcada na própria experiência do indivíduo que franqueia as fronteiras bem definidas pela tradição patriarcal.

Ressaltamos que nosso trabalho não tem a pretensão de esgotar as discussões acerca de *LA*. O que pretendemos é esboçar uma via diversa para abordar o romance, uma vez que o mesmo se mostra composto de múltiplas camadas, o que nos faz tê-lo como um verdadeiro palimpsesto. E nesse aspecto, o que buscamos foi apenas mostrar alguns de seus estratos, sem pretender em nenhum momento esgotar suas possibilidades. Podemos concluir dizendo que se trata de mais um olhar sobre a obra – um olhar que se quis e se quer diferente.

## CAPÍTULO I

---

### A LITERATURA BRASILEIRA NOS ANOS 70 E *LAVOURA ARCAICA*

*– Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo.*

*... a realidade não é a mesma para todos ...*

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

## 1.1 Literatura e sociedade: texto e contexto

Para tratar das relações estabelecidas entre literatura e sociedade é indispensável recorrer aos estudos de *crítica sociológica*, posto que os mesmos têm por fundamento analisar determinada obra não só em diálogo com seu contexto, mas também como este último interferiu ou agiu na primeira. Em outras palavras, podemos dizer que é uma busca alicerçada no desejo de saber como determinado contexto foi *representado* literariamente.

Assim, em uma acepção mais ampla, a crítica sociológica se pautaria pela observação do fenômeno literário dentro de um contexto maior, que seria a sociedade e a cultura. E sob essa perspectiva, entender que, além do contexto, a literatura também seria criada “numa determinada língua, dentro de um determinado país e numa determinada época, onde se pensa de uma certa maneira”, carregando em si as marcas desse contexto (SILVA, 2009, p.177). Dessa forma, fazer uma abordagem sociológica seria observar não só a sociedade, mas, sobretudo, a época em que tal obra surgiu.

Segundo Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, haveria duas posições dentro dos estudos de natureza sociológica, ambas trazendo sempre como pano de fundo a obra e seu condicionamento social. Num primeiro momento, procura-se mostrar que o valor de uma obra literária, assim como seu significado, está ligado ao fato desta exprimir ou não determinadas facetas da realidade, constituindo este seu principal aspecto. Em outro momento, oposto ao primeiro, a matéria da obra se apresenta como secundária, sendo relevante nesse caso somente as “operações formais postas em jogo” na obra, “conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo sociais, considerado inoperante como elemento de compreensão” (CANDIDO, 2000, p.4).

Entretanto, ainda conforme Candido, o caráter de integridade que a obra possui obriga o pesquisador a usar as duas posições acima referidas em associação, numa visão conjunta em que “texto” e “contexto” se fundem “numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2000, p.4). Nesse sentido, tanto o ponto de vista externo quanto o interno são combinados numa estrutura que, “virtualmente independente”, acaba por se combinar em momentos decisivos e necessários do processo de interpretação. Assim, ao unir texto e contexto, Candido busca sublinhar que, durante esse processo interpretativo da obra, o fator *externo*, representado pelo social, se apresenta não como causa, mas como um elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, o que o torna um elemento *interno* da mesma (CANDIDO, 2000, p.4).

É dessa forma que a análise sociológica pretende ir a fundo procurando “elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer [...] que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra” (CANDIDO, 2000, p.05). Essa dialética levaria em consideração os aspectos *externos* não como sendo realmente externos à obra, mas como agentes atuantes na sua própria configuração, ligados ao valor estético da mesma. Assim, ao invés de tê-los como elementos centrífugos, que rodopiam à margem da obra, poderia ser dito que eles seriam elementos centrípetos, convergindo para o centro, ou seja, para a obra e sua estrutura. Assim, sublinha Candido, o *externo* se torna *interno*, de maneira que “o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros” (CANDIDO, 2000, p.7).

O trabalho de Candido pode ser apontado ainda como o resultado de uma busca de integração entre a literatura e a realidade por meio de uma dialética entre o texto e seu contexto. Isso se presta principalmente na reflexão sobre as relações entre romance e vida social. Nesse caso, sabe-se que uma das características salientes do gênero romanesco é o fato de ele abordar sempre uma experiência humana, de um indivíduo solitário ou “problemático”, para falar com Lukács (2000), obrigando o narrador automaticamente a dar detalhes dessa experiência humana dentro do contexto social que o circunda. Nessa linha, é preciso reconhecer, por outro lado, que este indivíduo está inserido num contexto que, por sua vez, também age sobre ele. É através dessa possibilidade de estar em contato com a realidade presente, sofrendo seus influxos e, ao mesmo tempo, podendo ou tentando agir sobre ela, que se pode ter no romance um objeto seguro de investigação sobre a sociedade. O gênero romance se apresenta como um vasto campo, cruzado por vozes e discursos dissonantes que, organizados literariamente, podem refletir ou mesmo refratar as intenções do próprio autor. Mas, acima de tudo, ele é um gênero que está em constante diálogo com seu contexto e em nenhum momento se furta a essa característica.

Contudo, a hipótese esboçada acima não pode ser tomada como única via, principalmente quando do tratamento de uma obra literária com seu contexto. O próprio Candido, em momento anterior, já havia chamado a atenção para o fato de não se utilizar do contexto para interpretar o texto, ou se apoiar neste último para explicar o primeiro. Segundo o crítico, ambos trabalhariam em conjunto num processo dialético, conforme buscamos expor anteriormente. Na Introdução da *Formação da literatura brasileira*, o autor afirmou que:

Uma obra [literária] é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade social ou individual, mas à *maneira por que o faz* (CANDIDO, 1969, p.27, grifo nosso).

Grifamos as últimas palavras do crítico justamente para enfatizar que dentro de um estudo de natureza sociológica o que terá maior relevância não será o contexto, mas a “maneira” como este foi configurado. Nesse aspecto, alguns elementos de ordem social se apresentam ao autor que os configura através de uma filtragem, baseada, sobretudo, em sua concepção estética. E assim, tais elementos são trazidos para a fatura da obra, passando a fazer parte de sua estrutura interna (CANDIDO, 2000, p.15). Desse modo, não se trata de saber se a obra literária exprimiu ou não determinado dado da realidade, atingindo assim sua mais perfeita *mimesis* – se é que isso seria possível! Importa sim, observar como o autor o fez e de que maneira seu trabalho com a escrita enriqueceu as possibilidades de leitura de sua obra. A questão pairaria sobre o “como” e o “por quê” da obra apresentar aqueles matizes e não outros; em se indagar porque determinadas construções ou escolhas persistem em detrimento de outras, ou mesmo, porque algumas interfaces se sobressaem a outras. O trabalho do crítico estaria apoiado mais em perguntas dessa natureza, do que em verificar o grau de *representação da realidade* na obra. Será procedendo dessa maneira que poderemos – quem sabe? – verificar o que disse Candido em outro momento.

Se quisermos ver na obra o reflexo dos fatores iniciais, achando que ela vale na medida em que os representa, estaremos errados. *O que interessa é averiguar até que ponto interferiram na elaboração do conteúdo humano da obra [...].* Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em *distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito* (CANDIDO, 1969, p.28, grifos nossos).

Olhando pelo prisma proposto por Candido, veremos que uma abordagem sociológica se pautaria em observar, sobretudo, a forma como um autor plasmou determinados elementos da realidade, transfigurando-os em uma outra, dotando-a de autonomia a partir do momento que a emancipa da realidade que a gerou. E o primeiro passo para tal verificação seria no plano da articulação da linguagem, procurando os elementos que interferiram na economia do livro, a fim de perceber como o aspecto *externo* se encontra representado no *interno* e como se dá a dialética entre eles. Será por esse ângulo que observaremos a maneira como determinada obra apresenta dados do

contexto e como este está fundido no texto. Em última instância, tratará de investigar como o aspecto externo foi configurado dentro da obra, passando a fazer parte dela, figurando como mais um elemento interno.

## **1.2 O contexto literário de *Lavoura arcaica*: repressão e censura**

Após algumas discussões acerca da crítica sociológica no tópico precedente, convém iniciarmos este com a seguinte indagação: O que acontecia no Brasil e em sua literatura em 1975, época em que *LA* é lançada? Veremos em primeiro lugar que são vários os aspectos que desempenharam papel fundamental na nova configuração da realidade social do país e que fatalmente se refletiram em sua produção literária. Podemos iniciar fazendo um retrospecto até o ano de 1964, quando se dá o Golpe Militar, que abole e restringe a liberdade de imprensa. Em 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº. 5, o AI-5 como ficou conhecido, o Estado aumenta ainda mais seu poder autocrático através da militarização do aparelho administrativo. Por esse meio, todas as produções culturais precisavam passar pelo crivo da censura. Nesses termos, nada era levado a público sem o aval dos censores, que tanto podiam restringir determinados trechos de uma dada obra quanto proibi-la em definitivo. Como forma de escape, canções, peças de teatro e obras literárias passaram a buscar novos expedientes para driblar as proibições, ao mesmo tempo em que protestavam contra isso. Dessa forma, conforme constata Tânia Pellegrini, toda e qualquer produção que conseguisse liberação, “já conteria, inscrita em sua forma, elementos que visavam burlar a percepção do censor, tais como alusões, elipses, signos e alegorias, numa espécie de código cifrado que só aos iniciados seria dado deslindar” (PELLEGRINI, 2008, p.39).

Esse primeiro acontecimento marca uma ruptura com o passado modernista, que tratou, sobretudo na década de 1930, da exploração do homem pelo homem, passando então “a refletir sobre o modo como funciona o *poder* em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos”, conforme sublinhou Silviano Santiago (SANTIAGO, 1989, p.12). Esse desvio de temática deu origem a um novo período na história da literatura brasileira, que poderia ser chamado de pós-modernista, podendo inclusive ser estudado também dentro do que se convencionou chamar de “pós-moderno”, salienta mais uma vez Santiago (SANTIAGO, 1989, p.12).

No entanto, podemos observar uma outra faceta da repressão: mais silenciosa, mas não menos devastadora. A política militarista impôs uma espécie de toque de recolher a seus cidadãos, que foi estendido, sobretudo ao escritor e ao artista em geral, só que com maior violência, às vezes física, às vezes moral. Conforme outra afirmação de Santiago, a censura e a repressão não afetaram somente em termos quantitativos a produção cultural brasileira. Afetou, principalmente, a figura do homem-artista, que sofreu moralmente os rigores e paroxismos da censura, que, juntamente com a repressão, em alguns casos, conseguiam “tornar um homem são doente, um ser psicologicamente sadio em uma mente paranóica” (SANTIAGO, 1982, p.49-50). Assim, o que se presenciou foi a instalação de um verdadeiro “império da censura” ou “do medo”. Situação esta que reduziu a pessoa a um “estado de pânico e paralisia” tornando-a “literalmente impossibilitada de qualquer ação no campo da cultura”, sublinhou Flora Süssekind (SÜSSEKIND, 1985, p.16-7).

Outro ponto controverso, mas também determinante nos rumos da literatura brasileira foi a criação da Política Nacional de Cultura, em 1975, dando início assim ao chamado *boom*<sup>2</sup> literário. Através desse plano, o governo passou a ser uma espécie de mecenas, interessado em “incentivar” as produções culturais: livros, cinema, rádio e televisão tornaram-se assuntos do Estado. Contudo, em meio a tantos investimentos, havia outras intenções, que podemos chamar de subjacentes e que tratavam de ter o controle sobre a produção intelectual, visando mantê-la sob olhares vigilantes. Por este meio, a censura institucionalizada objetivava coibir aqueles que se opunham ao projeto governamental, que por sua vez se mostrava totalmente contraditório, pois, “ao mesmo tempo em que proibia com a censura, incentivava com subvenções, reforçando a necessidade de organização em moldes empresariais, em que a profissionalização e o mercado são pontos cruciais” (PELLEGRINI, 2008, p.40). Todavia, tal atitude do governo tinha como objetivo principal incluir a produção cultural na esfera do capitalismo, tornando-a mera mercadoria.

Os pontos destacados acima, mesmo que de maneira genérica, podem ser considerados como determinantes para os rumos da literatura brasileira na década de 1970. Mas não foram os únicos. Podemos considerá-los, guardadas as proporções, como divisores de águas dentro da tradição literária, uma vez que o mesmo período viu surgir

---

<sup>2</sup> Conforme constata Tânia Pellegrini, o chamado *Boom de 75* “aparece como extremamente contraditório, pois, na medida em que cresceu o mercado editorial, decresceu o público leitor real (não o virtual, criado a partir do maior número de escolarizados nos diversos níveis)” (PELLEGRINI, 1996, p.126). Por outro lado, conforme afirma Flora Süssekind, essa foi a época em que as restrições se tornaram mais rigorosas (SÜSSEKIND, 1985, p.20).

novos escritores e obras dentro de um regime autoritário, abrindo caminho para que a produção literária adquirisse uma nova face: a do *protesto*. Como dito anteriormente, foi uma conformação que marcou uma ruptura com o passado modernista, com a prosa de Graciliano Ramos, dentre outros, com seu romance regionalista, trazendo a crueza da vida sertaneja estampadas em suas páginas, denunciando o abandono do nordeste e a exploração do homem pelo homem. Ou ainda, a prosa de Guimarães Rosa que, ao explorar as virtualidades da língua de forma exaustiva, conquistou um estilo único, no qual o particular – entendido como o regional – adquiriu um valor universal, fugindo dos rótulos pitorescos ou estereotipados. Podemos adiantar aqui que a prosa pós-64 tornou-se basicamente urbana, afastando-se cada vez mais do campo.

A partir de então, uma parte da crítica passou a traçar dois caminhos dentro da produção literária do período de governo militar: de um lado o ressurgir do “realismo mágico” e, do outro, o surgimento do realismo jornalístico. O primeiro está atrelado à própria condição da literatura latino-americana, que vivera alguns anos antes o seu *boom*, espécie de movimento continental que tem em Gabriel Garcia Marquez seu ícone mais evidente, e que deu notoriedade e destaque às produções sul americanas. O “realismo mágico” procurava imprimir a um discurso metafórico, dentro do qual imperava uma lógica onírica, uma crítica mascarada a situações e fatos, que dificilmente estariam incólumes de serem censurados. Já o segundo caminho, apresentava uma espécie de notícia crua da vida real, procurando desficcionalizar o texto literário, aproximando-o de uma informação, como se fosse uma reportagem. O então chamado “romance-reportagem” trabalhava em mão-dupla: ao mesmo tempo em que procurava atestar a veracidade dos fatos, tratando-os como se fosse uma notícia verídica, por outro lado, intentava por meio de um tratamento literário mínimo do texto, driblar a censura, uma vez que poderia justificar-se alegando que se tratava de mera ficção. Assim, o trabalho do romancista (ou devemos dizer jornalista?) girava em torno da notícia ou, mais especificamente, da informação.

Mas, pergunta-se aqui, seriam somente essas as opções de se fazer literatura no Brasil dos anos de Golpe Militar? As duas categorizações citadas acima dão conta de abranger a totalidade da produção literária dessa época? Na verdade tais questionamentos acabaram por se tornar lugar-comum. De fato, houve quem procurasse outras opções estéticas, por meio de novas alternativas de fazer literatura. Com isso, aparentemente, passava-se ao largo de um confronto explícito com questões políticas, uma vez que a própria censura acabou se convertendo em carta marcada, ou mais um personagem dentro

da literatura brasileira, “talvez não tão poderoso quanto se imaginava”, conforme constatação de Sússekind (SÜSSEKIND, 1985, p.12).

Em ensaio panorâmico sobre a “nova narrativa latino-americana”, Antonio Candido destaca algumas vertentes do romance brasileiro pós-Golpe Militar, ao mesmo tempo em que dá ênfase, sobretudo, a produções nomeadas por ele como “realismo feroz” (CANDIDO, 1989, p.211). Aponta ainda alguns nomes que se sobressaíram como precursores de mudanças na produção literária contemporânea. Mas alude também a outros nomes, chamados por ele de “não-ficcionistas”. Sobre os últimos Candido afirma tratar-se de autores que produziram obras de grande valor estilístico e literário e que apresentam uma “escrita tradicional, com ausência de recursos espetaculares, aceitação dos limites da palavra escrita, renúncia à mistura de recursos e artes, indiferença às provocações estilísticas e estruturais<sup>3</sup>” (CANDIDO, 1989, p.214). Tal aspecto nos leva a afirmar que se tratava de uma outra tendência, obscurecida, de certa forma, pela dicotomia realismo mágico e realismo jornalístico, aludida acima.

Ainda de acordo com Candido, a tônica da literatura brasileira dessa época também foi dada pelas contribuições de linha inovadora. Tais linhas refletiam, de maneira crispada, no experimentalismo de técnicas e na concepção narrativa, os anos de vanguarda estética e amargura política. E ainda, davam ênfase a uma “legitimação da pluralidade”, que já não tratava mais de uma coexistência pacífica de diversas modalidades de romance ou conto, mas sim de um desdobramento desses gêneros ficcionais, que deixam de ser gêneros ao incorporar outras técnicas e linguagens nunca antes imaginadas (CANDIDO, 1989, p.209). Esses novos gêneros ficcionais passam a incorporar uma infinidade de técnicas e linguagens que extrapolaram suas fronteiras. É o período em que surgem romances que mais parecem reportagens e contos que se confundem com poemas ou crônicas. Mas esses recursos, na maioria das vezes, acabam por evidenciar uma realidade indecisa, rumo a uma apressada modernização do país, quando os grandes letrados de grandes empresas estrangeiras (entenda-se aqui o *american way of life*), começam a fazer parte dos enredos. Dentro dessa outra perspectiva, o nome de Rubem Fonseca desponta como precursor de uma nova estética do conto, sobretudo na coletânea *Feliz ano novo*<sup>4</sup>, de 1975, que joga o leitor num mundo degradado, em que marginais cobram dos mais abastados por uma

---

<sup>3</sup> Candido destaca nomes como Darcy Ribeiro, Paulo Emílio Salles Gomes e Pedro Nava, mas podemos acrescentar a escrita bem elaborada e madura da já então conhecida escritora Lygia Fagundes Telles, sobretudo em *As meninas*, de 1973, cujo trabalho com a narrativa ainda hoje chama atenção.

<sup>4</sup> Lembrando que *Feliz ano novo*, publicado em 1975, foi proibido e recolhido por determinação do Ministério da Justiça, que o acusou de imoral. Sua publicação só foi liberada no final dos anos 1980.

eventual dívida, o que termina por criar uma dualidade ricos/pobres, em que os últimos acusam os primeiros por sua condição, revelando aí “uma crueza sem compaixão em relação ao homem, até então inédita na ficção brasileira”, dirá Pellegrini (PELLEGRINI, 2008, p.184).

Juntamente com Fonseca, outro nome que se destaca é o de Ignácio de Loyola Brandão, com uma escrita “esquizofrênica”, apresentando um processo de reformulação da linguagem e da narrativa, refletindo a presença de estruturas sociais engendradas pelo capitalismo avançado (PELLEGRINI, 1996, p.174). O ápice de seu trabalho se dá com o romance *Zero*, também de 1975<sup>5</sup>, obra de grande impacto na literatura da época, justamente por suas inovações técnicas utilizadas em sua configuração. Nesse aspecto, *Zero* se mostra um texto feito de recortes e montagens, em que as várias formas de linguagem, presentes no cotidiano urbano, ressoam nele como se fosse uma grande Babel. E ainda, sua trajetória espiralada vai se afunilando aos poucos e o espaço se torna cada vez mais constritivo, um labirinto sem saída, “no interior do qual se debatem personagens tornados disformes e abúlicos. É o círculo inamovível de zero que se fecha, inexorável”, dirá ainda Pellegrini (PELLEGRINI, 1996, p.132).

Na contramão disso, é preciso falar daquilo que Candido chamou de ruptura do “pacto realista” (CANDIDO, 1989, p.211), injetando uma situação insólita em produções recheadas de episódios absurdos. Nomes como o de Murilo Rubião e J. J. Veiga são mencionados. Mas vale frisar que estes dois escritores produziram em períodos anteriores ao Golpe Militar, que, como se sabe, aconteceu em 1964. Temos assim uma espécie de retorno ao “realismo mágico” em uma época de repressão e censura. Candido sublinha que a voga da ficção hispano-americana pode ser um dos motivos para a adoção dos contos do absurdo de Rubião. Mas seria somente por isso? Podemos aventar a hipótese de que a presença do insólito na literatura poderia servir a diversos propósitos e um deles seria justamente a denúncia cifrada. Como explicar então a situação descrita pelo dramaturgo Augusto Boal, ao ser preso? Diz ele que, a prisão “era o tipo de coisa que podia acontecer com qualquer brasileiro”: “ser preso no meio da rua, ser conduzido a uma delegacia ou quartel, esperar, esperar, esperar, sem que se saiba muito bem por quê, sem que sua família seja avisada, sem que possa chamar um advogado” (BOAL *apud* ALMEIDA & WEIS, 1998, p.386-7). Realmente, “a situação era insólita”, conforme diz o dramaturgo. Situação

---

<sup>5</sup> Na verdade, *Zero* ficou pronto em 1971, mas, devido à censura, foi publicado primeiramente na Itália e só posteriormente no Brasil.

esta que nos faz lembrar, e muito, o romance *O processo*, de Franz Kafka, em que o personagem é preso, julgado e condenado sem ao menos saber por quem e por quais motivos.

Retomando o texto de Candido, percebemos que o crítico não explora em profundidade as questões levantadas, terminando por esboçar apenas alguns percursos e tendências que a literatura brasileira estava trilhando, destacando, sobretudo que,

na literatura brasileira atual [1979] há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair de suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional! [como é o caso de Pedro Nava, cuja produção é essencialmente memorialística] Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer (CANDIDO, 1989, p.215).

Nessa espécie de prognóstico feito pelo crítico, percebemos que, a despeito da literatura engajada dos romances-reportagem, da prosa panfletária e dos contos do realismo mágico, havia outra corrente, de não-ficcionistas, despreocupados com questões de ordem formal, mantendo forte vínculo com a tradição. Por outro lado, Candido deixa transparecer certa insatisfação em relação às obras com forte apelo político, preocupadas somente com a denúncia, lançando mão de diversos expedientes, assimilando outros recursos, principalmente o jornalístico, assim como outras artes e meios, como o cinema e a televisão, passando ao largo das questões de ordem estética.

Por sua vez Silviano Santiago também salientará a presença de dois tipos de obras que tiveram êxito durante o referido período. Primeiramente, destacará que o realismo mágico é uma vertente da própria modernidade, que só ganhou maior significado devido à censura, que levou o trabalho de Rubião “a ser compreendido de maneira mais *concreta* pelos contemporâneos [somente] nos anos 70” (SANTIAGO, 1982, p.52-3). A censura, nesse sentido, teve grande peso na recepção de tais textos, preparando o campo e a mente dos leitores para produção estranha e parabólica, recheada de episódios insólitos e absurdos. Quanto ao romance-reportagem, Santiago enfatizará que é a forma que apresenta um “laço mais estreito com a censura e menos afetivo com a literatura, visto que a sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção” (SANTIAGO, 1982, p.53). Novamente a questão do valor literário é retomada por Santiago, sublinhando sempre a questão da denúncia sócio-política, que

transformou tal gênero, o da denúncia, no mais acessível, mas também no mais perseguido. E assim, tamanha preocupação com a *transposição* do real terminou por dotar a literatura de uma função parajornalística (SANTIAGO, 1982, p.53-4).

Em tempo, Flora Süssekind também apontará duas trilhas que, segundo ela, reapresentam algumas das questões centrais da literatura dos anos 1970. Segundo a autora, havia de um lado “o naturalismo evidente dos romances-reportagem ou disfarçados das parábolas e narrativas fantásticas” e do outro a chamada “literatura do eu”, cujo tema girava em torno “dos depoimentos, das memórias e da poesia biográfico-geracional” (SÜSSEKIND, 1985, p.42). No entanto, dirá a autora, o que se observa nessas produções é uma espécie de não-preocupação com o literário, posto haver uma obsessão com o retrato jornalístico com tanta intensidade, que os romances eram configurados como se fosse uma reportagem que, se censurada nos jornais, teria maior liberdade e destaque se publicados com traços romanescos, transformando-se em uma ficção ao mesmo tempo em que se pretendia verdadeiros. Sob esse aspecto, a literatura da época cede lugar à chamada “literatura verdade”, na qual a realidade era tida sempre como referência, “mesmo que indireta ou camuflada, numa linguagem cheia de alusões e subterfúgios, que a crítica identificou como recurso para ‘driblar a censura’”, segundo afirmação de Pellegrini (PELLEGRINI, 2008, p.42). Assim, os diversos suportes do romance nessa época serão influenciados, sobretudo, pelo meio jornalístico: a reportagem como gênero, seus temas (policiais e urbanos), sua brevidade e concisão, dentre outras possibilidades, serão tomados como ponto de partida para a configuração do novo romance brasileiro. Porém, a preocupação com a denúncia explícita impedia um tratamento literário mais elaborado de tais textos. O fazer literário era deixado à parte e o interesse maior girava em torno da informação<sup>6</sup> no formato de um texto que parecia neutro e no qual chamava mais a atenção o fato que a maneira de narrá-lo (SÜSSEKIND, 1985, p.59). Essa postura poderia ser definida como uma espécie de “recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental”<sup>7</sup> (SÜSSEKIND, 1985, p.61). É assim que as notícias,

---

<sup>6</sup> Não há como não nos referirmos aqui às palavras de Walter Benjamin acerca das narrativas tradicionais (como contos orais, etc.). Segundo ele, tais narrativas perderam a função utilitária que tinham de dar conselhos, sugestões ou ensinamentos morais. Em seu lugar, viu-se consolidar a informação: “[...] os fatos já nos chegam acompanhados de explicações [...] quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (BENJAMIN, 1994, p.203-4).

<sup>7</sup> Em certa medida, essa opinião de Flora Süssekind reflete uma outra, de Antonio Candido, quando de sua afirmação de que os melhores trabalhos ficcionais foram elaborados por não-ficcionistas, ou seja, o mérito literário coube a estes e não àqueles que estavam mais no campo da denúncia, negligenciando de certa forma o fazer literário.

retiradas das páginas policiais recebiam um tratamento romanesco, quebrando as fronteiras entre jornalismo e ficção, e o que se lia a partir de então eram considerados como “notícias”, “informações”, e não ficção (SÜSSEKIND, 1984, p.175). O uso do meio jornalístico, aliado à literatura, produziu um gênero híbrido, no qual a busca pela verossimilhança lançava mão de expedientes tipicamente literários para tratar de fatos tirados das notas policiais. Tal configuração se mostrava adequada de um trabalho no qual imperavam o imediatismo, os *flashes* e os flagrantes. Eram expedientes que se destacavam justamente por conferirem uma maior ênfase às situações de extrema violência, que haviam se tornado, de certa forma, a face especular do cotidiano. No entanto, essa obsessiva busca de uma representação da “realidade” terminou por deixar o trabalho estético em um plano inferior, o que gerou textos datados<sup>8</sup> e com uma qualidade estética questionável.

É dentro dessa perspectiva que Malcolm Silverman sublinhará que os romances-reportagem apresentam uma significância reconhecida somente num ponto específico no tempo, tornando-se *passé* para muitos, “restando somente a casca externa ficcional, cujas qualidades literárias nunca pretenderam ser grande coisa, além de um veículo para uma finalidade jornalística” (SILVERMAN, 1995, p.27). Destarte, o valor dessas obras converteu-se em valor sociológico, documental como a maioria das obras “naturalistas”.

Dessa forma, mesmo com a afirmação de muitos críticos, que consideram a época do Regime Militar como um período de estancamento da produção literária brasileira, gerando expressões como “vazio cultural” ou “geléia geral”, a década de 1970 pode ser vista sim como uma época de profícua criação literária. De um lado, encontramos obras que colhiam suas temáticas na realidade violenta do Regime Militar, apresentando-se como vertente literária engajada politicamente, procurando *informar* acerca desse momento conturbado pelo qual passava o país. O expoente dessa tendência é a forma híbrida do romance-reportagem, cujo exemplo pode ser dado aqui pelo romance *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1975), de José Louzeiro. De outro lado, há a presença de uma nova estética do conto, com destaque para *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca e João Antônio, que publicou a coletânea de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço* em 1963, portanto, antes do Golpe Militar, mas que ganha notoriedade somente nos anos 1970.

---

<sup>8</sup> Conforme sublinhou Walter Benjamin, “a informação só tem valor no momento em que é nova” (BENJAMIN, 1994, p.203-4).

Mas há ainda algumas obras que carregavam consigo espécie de estandarte da ruptura, manifestando-se como verdadeiros “focos de resistência” estética, em que havia, sobretudo, uma preocupação com o experimentalismo literário. A censura, vista pelos dois lados, tentou impedir a publicação de obras, como as citadas acima, mas “falhou” em não perceber outras, com cores mais suaves, fugindo do conturbado cotidiano do Regime Militar, mas que estavam, em certa medida, comprometida com esta realidade também. A preocupação com as obras consideradas subversivas desviou a atenção da censura de outras que tinham um forte apelo estético em detrimento de uma denúncia desvelada. O protesto nessas obras jazia justamente em sua própria estrutura, era, em certa medida, uma denúncia ao próprio abandono da literatura e do fazer poético. Tais obras, consideradas a princípio marginais justamente por não estarem inseridas em nenhuma escola ou moda, são “sempre mencionadas na bibliografia especializada como baluartes da ‘alta literatura’ do período, elogiadas pela crítica, mas olhadas de soslaio ou simplesmente ignoradas pelo público” (PELLEGRINI, 2008, p.42).

Entretanto, estas obras não podem ser consideradas como alheias ao contexto da época, uma vez que a “literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (PAZ, 2006, p.126). Sob esse aspecto, uma obra literária nasceria como resposta a sua realidade e tal resposta poderia se dar em duas frentes: uma que compartilhasse ou reafirmasse uma ideologia vigente, e uma que contestasse tal ideologia, questionando-a, sinalizando aí uma ruptura. Visto assim, o escritor aparece como aquele que desvelaria contradições ou como aquele que ratificaria uma ideologia, constatação que nos lembra o “autor como produtor” tratado por Walter Benjamin. De um lado, encontraríamos o “escritor burguês”, produzindo obras destinadas à diversão, trabalhando a serviço de “certos interesses de classes”. Do outro, teríamos o “escritor progressista”, cuja atuação “se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado” (BENJAMIN, 1994, p.120). Assim, enquanto um confirmaria uma posição dominante o outro agiria a favor dos dominados.

Tais apontamentos nos fazem recorrer uma vez mais à crítica sociológica de Antonio Candido, que propõe uma “possível” subdivisão das obras em dois grupos: *arte de agregação* e *arte de segregação*. Enquanto a primeira visa ser acessível, buscando inspiração na coletividade, incorporando-se “a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade”, a segunda busca renovar-se, criando para isso “novos recursos expressivos” e assim, “dirigir-se a um

número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade” (CANDIDO, 2000, p.23). Visto sob o prisma de Candido, podemos afirmar que a literatura pós-64, sobretudo a do protesto, ao transformar o Governo Militar, a repressão e a censura em *leitmotive* para a criação literária, estava na verdade *agregando* valores, isto é, apoiando-se no que já estava consolidado e instituído, de certa forma, reproduzindo-os. Eram obras que estavam amparadas pelo lugar-comum, uma vez que os elementos em jogo já eram velhos conhecidos dos leitores. Por outro lado, ao produzir uma obra de *segregação* o autor estaria distando dos atuais receptores, buscando outros prados, procurando atingir outras esferas da sociedade e com isso ser mais incisivo, isto é, falar para as pessoas certas.

Essas ideias, elencadas neste tópico, somam-se aos demais argumentos já destacados no precedente e nos auxiliam na reflexão acerca do contexto literário da década de 1970. Podemos aventar que em meio à efervescência das obras do referido período, que somente *agregavam*, estão também constituídos obras que *segregavam*, procurando para isto novos recursos expressivos. Essa espécie de resistência se daria tanto ao contexto sócio-histórico quanto ao contexto de mercado, que passou a impor uma lógica quantitativa em detrimento da qualidade literária. Nesse sentido, a literatura brasileira, com o “incentivo” do Estado autoritário, ganhou um caráter mercadológico, marcando definitivamente sua entrada no capitalismo tardio. Desse modo, os “focos de resistência” se dariam em clara oposição a essa lógica do mercado capitalista, que penetrava de vez no mercado editorial, ditando regras e temáticas.

Como consequência, observa-se que, à intrínseca “função crítica” da arte, se contrapõe outra, que age como “instrumento de dominação”. É trabalhando com essas duas perspectivas antagônicas que Pellegrini destacará que a primeira pode tornar-se uma “arte cada vez mais subversiva, no sentido que explicita as verdadeiras contradições sociais”, ao passo que a outra seria imposta pelas classes dominantes, tendo como único objetivo um reforço da ideologia vigente<sup>9</sup>. Já o “foco de resistência” se manifestaria em textos que procurassem exteriorizar “elementos não neutralizadores das reais contradições da nossa sociedade e do momento histórico em questão”, mas que desvendariam a arbitrariedade do sistema linguístico e estético instituído, tentando esboçar aí linhas de uma outra ordem (PELLEGRINI, 1996, p.18). De acordo com essa ideia, as obras que não se enquadravam

---

<sup>9</sup> Conforme atesta Tânia Pellegrini em outro momento, o Estado utilizou a censura de modo “bipolar”, impedindo um tipo de orientação de conteúdo ideológico de esquerda, mas por outro lado, incentivou “aquele que pregava a Pátria, Deus, a moral, as tradições e os bons costumes” (PELLEGRINI, 2008, p.40).

na temática de protesto estariam trilhando uma via diversa, no qual a literatura estava em primeiro lugar, mas não uma forma de literatura que se mostrasse anacrônica, pelo contrário, seria uma literatura na qual também estaria configurada uma crítica, posto que a “literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características”, conforme sublinha Todorov (TODOROV, 2010, p.22). Esse outro caminho estaria em constante diálogo com seu contexto, não por via direta, mas se utilizando de expedientes que se distanciavam dos já em voga.

Assim, por meio dessa breve retomada da produção crítica acerca da literatura pós-64, procuramos delinear alguns caminhos e evidenciar traços pertinentes para se observar, sobretudo, no romance, que se mostrou o mais propício dos gêneros para tratar das questões sociais no Brasil dos anos de Golpe Militar. Entretanto, o próprio gênero ganhou uma configuração distinta, como o romance-reportagem, espécie de híbrido entre literatura e jornalismo, como vimos. Por outro lado, outras facetas também ganharam destaque, como os experimentalismos, não só com a linguagem, mas com a própria técnica narrativa. E é em meio a toda essa efervescência que intentamos pensar *LA* de forma crítica. Como visualizar no trabalho de Raduan Nassar um traço crítico, no qual sua preocupação estética se alia à sua posição intelectual acerca do contexto da época? No decorrer deste capítulo, tentaremos responder a essa pergunta, destacando antes alguns pontos já abordados pela fortuna crítica da obra.

### **1.3 A crítica e o romance**

Apesar de *LA* trazer uma temática que aniquila a ação em detrimento de uma interiorização do discurso – daí alguns críticos como Malcolm Silverman incluí-lo na categoria dos “romances intimistas” –, pode-se dizer que o mesmo ainda apresenta uma outra faceta do país. Trata-se de um Brasil imerso numa ordem patriarcal, essencialmente ruralista, no qual ainda impera certo atraso em relação aos avanços prometidos pelo chamado “Milagre econômico”. Mas tal fato não impediu que a crítica fizesse algumas leituras alegóricas da obra, comparando-a à situação política do país, como o fez Octávio Ianni, ao afirmar, em texto de 1975, publicado logo após o lançamento do livro, que se trata de uma

alegoria da sociedade brasileira do presente. Mostra como se organizam e se articulam a disciplina do trabalho e o equilíbrio do poder; mostra como

se rompem, por dentro, de modo inexorável, a disciplina do trabalho e o equilíbrio do poder (IANNI *apud* RODRIGUES, 2006, p.150).

Há também comparações que entreviram no romance “um símbolo do Brasil fecundo, entrando na idade madura”, sendo, por isso, também considerado como um “subproduto direto da censura imposta pelo AI-5”, como é o caso de Paul Dixon ao ver em Ana, a irmã rebelde e sensual, uma alegoria do Brasil cheio de virtualidade para o desenvolvimento (DIXON *apud* SILVERMAN, 1995, p.141). São perspectivas plenamente válidas, mas que de certa forma estão contaminadas ou condicionadas pelo próprio contexto de leitura, uma vez que este reflete uma tendência da própria época em se atribuir a toda e qualquer obra a faceta de engajamento político. O que novamente remete alegoricamente à situação de um país envolto num clima de repressão e autoritarismo. Com efeito, ao tratar *LA* como uma alegoria, tais leituras não detalham como Raduan Nassar efetivamente configurou tal alegoria dentro do romance.

O fato de *LA* retomar uma ambientação que estava entrando em desuso – o mundo rural – nos faz visualizá-lo, guardada as proporções, como uma resposta, não ligada diretamente às questões políticas, mas à questões nas quais a política estava envolvida: lembremos mais uma vez das promessas do “Milagre econômico”, ou os projetos de modernização do Brasil, que tornaram a classe média mais abastada, gerando, por outro lado, muito mais pobreza, aumentando vertiginosamente a marginalidade. Pensar o próprio título do romance, “Lavoura arcaica” é, de certa forma, relacioná-lo com as promessas milagrosas do governo. Enquanto se almejava uma equiparação aos países de Primeiro Mundo, o Brasil ainda era um país estritamente rural, ligado, sobretudo, à *lavoura*, considerada como uma das primeiras atividades humanas, responsável pela manutenção das necessidades biológicas (ARENDETT, 2010, p.8). Dessa forma, o título do romance já traria em si uma resposta ao momento histórico, mas não uma resposta passiva, pelo contrário, pode-se ver nele uma resposta que rivaliza com a ideologia de um país que se cria em franco desenvolvimento, mas que em sua essência ainda era ruralista e patriarcal. A alegoria de um país arcaico pode ser justificada aí no fato de que ainda éramos um país que estava preso às tradições patriarcais e à *lavoura*, incapazes ou incompatíveis com uma emancipação de acordo com os moldes capitalistas.

Assim, debruçar-se sobre uma obra como *LA* é emaranhar-se numa rede de possibilidades, sobretudo, se considerarmos essa obra como uma espécie de palimpsesto, complexamente estratificada, trazendo disfarçada, sob um véu de cólera e lirismo,

múltiplas camadas que se sobrepõem e se (con)fundem. Tal constatação acaba por desnortear o pesquisador e mais ainda o leitor, inserindo-os num verdadeiro labirinto a cada nova leitura, apontando sempre novas direções, oferecendo assim uma miríade de caminhos e pontos a serem abordados em profundidade, conforme se adentra os referidos estratos.

A seguir, elencamos alguns trabalhos da fortuna crítica de *LA*. Começamos por um que busca analisar o romance partindo de sua linguagem para então compreender o sujeito a partir de uma visada psicanalítica. Trata-se do trabalho de Sabrina Sedlmayer em *Ao lado esquerdo do pai*, no qual a autora parte de um estudo comparativo dos vários intertextos presentes na obra. Contudo, Sedlmayer não investiga a transformação sofrida por tais textos dentro de *LA*. Seu enfoque procura investigar “o sujeito na lavra das palavras”, isto é, “a questão do sujeito engendrado na linguagem e constituído exclusivamente por esta”, tema corrente, segundo Sedlmayer, abordado tanto pela literatura quanto pela crítica contemporânea (SEDLMAYER, 1997, p.60). Nesse estudo, a questão da linguagem como estruturadora do sujeito é retomada, para em seguida apontar a escritura como reveladora do inconsciente: “o sujeito falante não teria outro recurso senão o de ser condicionado pela letra e marcado pelo significante” (SEDLMAYER, 1997, p.65). Ao focar tal hipótese, Sedlmayer procurará demonstrar que *LA*, “além de demonstrar, ficcionalmente, que é pela linguagem que certa ‘herança arcaica’ será assimilada, mostra também que é pela linguagem que se dará a ruptura com a natureza e com o corpo da mãe” (SEDLMAYER, 1997, p.65).

A autora procura ver ainda no discurso, a presença de um sujeito que, ao assimilar a linguagem, passa a questioná-la, por via da volúpia e do excesso, desvelando diferenças assentadas pela tradição e suspendendo signos arcaicos de uma possível fundação (SEDLMAYER, 1997, p.66). Nesse ponto da pesquisa, a autora retoma o mito edipiano para exemplificar os conflitos entre pai e filho, sobretudo, a presença da violência, originada pelo apagamento das diferenças, reflexões estas trazidas de René Girard, do seu livro *A violência e o sagrado* (GIRARD, 1990, p.91). Dessa forma, Sedlmayer afirma que o sujeito na obra não é contabilizável, não possuindo um corpo nem sendo possível contá-lo por meio de uma massa corpórea, constituindo-se como uma descontinuidade de dados, uma perda, um lapso, inexistindo em substância (SEDLMAYER, 1997, p.70). Daí a autora concluir que *LA* “filia-se [...] a um tronco de textos portadores de uma escrita que não pretende preencher os interstícios próprios da linguagem” (SEDLMAYER, 1997, p.71).

Seu mérito estaria nesses vazios deixados justamente pela linguagem, que fariam a obra comportar-se como um *iceberg*, “um bloco de gelo, errante, solitário, a vagar, em sua alteridade, no litoral literário” (SEDLMAYER, 1997, p.90). Contudo, o trabalho de Sedlmayer fica somente no foco psicanalítico, não adentrando a esfera dos discursos, do choque entre as falas destoantes de André e do pai. E ainda, a solução criada pela designação de *iceberg* não consegue dar um lugar para *LA* na literatura brasileira, pois tal filiação se mostra semovente e incerta como a própria imagem do *iceberg*.

Outro caminho foi indicado por Renata Pimentel Teixeira, em *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. Nesse estudo, o enfoque recai na questão do choque entre as culturas libanesa e brasileira, destacando, sobretudo, a interpenetração das duas culturas, compondo assim um mosaico da saga (?) de uma família. Segundo a autora,

Raduan inscreve a sua prosa e o seu universo criativo em um espaço sem ancestrais na nossa literatura: um sopro de sua origem mediterrânea, miscigenada culturalmente às referências de uma lavoura em solo brasileiro. Talvez pelos ares da mistura, pelo que conserva em sua fonte mítica, religiosa, em sua devoção consciente ao tempo, linear e incondicional, tenha sido batizada de arcaica (TEIXEIRA, 2002, p.24).

Teixeira procura uma justificativa para o adjetivo “arcaico” no fato de a obra ser uma “lavoura” com ares de “mistura”, no qual tempos diversos, como o mítico e o linear (ou histórico), se coadunam, dando origem a essa miscigenação de culturas. Mas tal justificativa para o título do romance é um pouco insubstancial, posto tomar a palavra “lavoura” em um sentido demasiado literal, e por apontar no “arcaico” uma eventual (“talvez”, diz ela) “fonte mítica, religiosa”. E mais, o fato de chamar a história da família de “saga” ou se referir a um choque das culturas brasileira e libanesa dá margem a contestações. Primeiro por não ser bem uma saga<sup>10</sup> o que observamos em *LA*, mas sim os dramas de uma família, cuja origem pode ser apenas inferida como sendo libanesa. O fato é que já não se trata de um grupo passando pelo estágio de aculturação, pelo contrário, já estão todos assentados na nova terra, não sendo possível depreender no texto nenhum ranço de nostalgia da terra natal.

E ainda, em busca de uma justificativa para a miscigenação cultural ou de um sentido para a obra, faz Teixeira flertar com a filosofia e também com a psicanálise. É sublinhando a presença do “rizoma” e da “esquizo-análise”, de Deleuze e Guattari, que a

---

<sup>10</sup> A *saga* é caracterizada por uma riqueza de episódios e situações dentro de uma narrativa, geralmente épica. Em *LA*, os episódios são reduzidos, uma vez que quase toda a narrativa é destituída de ação, concentrando-se basicamente em estados anímicos do narrador-personagem André.

autora concluirá que a presença do primeiro faz da obra um verdadeiro labirinto, “no qual cada campo liga-se a qualquer outro, sem definição de centro, periferia ou saída” (TEIXEIRA, 2002, p. 83). Na outra extremidade, a “esquizo-análise” sublinha o fato de que “ler um texto nunca é um exercício puramente à procura dos significados, mas sim uma utilização produtiva da máquina literária, uma montagem de máquinas desejanças, um exercício no sentido de libertar o poder revolucionário do texto” (TEIXEIRA, 2002, p. 93). André seria aquele que falaria de seu mundo de “desterritorialização”, comportando-se como um verdadeiro “esquizo”. Este ponto do trabalho de Teixeira procura apontar caminho diverso, indo além dos tentáculos “psicanalizantes”, buscando uma via no qual a vontade de André é quem dita o rumo da narrativa.

Já André Luis Rodrigues, em *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*, fará trabalho um pouco mais amplo, procurando destacar na obra várias facetas de análises, buscando evidenciar o labirinto discursivo que é *LA*. O que temos são leituras heterogêneas, como a própria obra. Partindo de uma investigação dos vários discursos que perpassam *LA*: o do avô, o do pai e o de André. Rodrigues traça um percurso que aponta para a interpenetração de vários gêneros literários: do romance, passando pelo lírico, atingindo o ápice no trágico. Para enfim constatar que,

*Lavoura Arcaica* não é um romance tradicional, alheio ao seu tempo. Trata-se de uma obra que, sem deixar de ser prosa, é lírica e trágica *ao mesmo tempo*, como é *ao mesmo tempo* una e fragmentária, circular e espiral, mítica e histórica, o que me parece mais moderno que muita literatura que assim se autoproclama (RODRIGUES, 2006, p.154, grifos do autor).

No trabalho de Rodrigues, o híbrido ou a miscigenação estaria presente na própria fatura da obra, que se comporta como um gênero que não é uno, mas todos *ao mesmo tempo* – espécie de Legião, porque são muitos. Também é prova de que Raduan Nassar se mostrou avesso às fórmulas e aos modismos, procurando tecer uma narrativa fragmentada, dentro da qual caberiam vários gêneros, cada um tendo um papel a desempenhar, deixando entrever sua faceta conforme a conveniência exigisse. A fragmentaridade da narrativa seria índice da própria “cisão do sujeito, [da] fragmentação do homem e de suas experiências de vida”, apontando no romance a tentativa de uma reunião da unidade perdida ou pelo menos “a interminável busca dessa unidade” (RODRIGUES, 2006, p.166). Na verdade, essa “fragmentação do homem” já havia sido esboçada por Lukács em sua *Teoria do romance*, e trata, sobretudo, da perda da unidade humana: quando homem e mundo encontram-se

distanciados um do outro e em permanente conflito. Tal unidade só seria possível na épica, quando o assunto tratado estava ligado a uma nação, não a um indivíduo como no romance. O que Rodrigues faz é justamente exemplificar o que fora afirmado por Lukács acerca do romance apresentar um indivíduo em uma busca, que pode ser aventada como sendo por sua unidade perdida.

Como é possível notar, todos esses trabalhos nos dão uma prévia das multifacetadas perspectivas de *LA*. Seu caráter estratificado, lembrando um verdadeiro palimpsesto, pouco se deixa apreender. Uma pretensão classificadora sempre deixa vaziar algo das frestas de um discurso lírico e trágico, desmedido e apaixonado. Sem mencionar o fato de encontrarmos nos seus interstícios, resquícios de um trabalho intertextual, fruto dos longos anos de estudo do autor dos textos bíblicos e corânicos, amalgamados num texto híbrido, paradoxalmente, fecundador.

Hugo Abati, ao fazer um levantamento da fortuna crítica da obra destacou o fato de que:

No romance, a crítica observou um cruzamento de diversas questões, nenhuma delas constituindo ‘o sentido’ do texto, mas conjugando um tecido de vários vetores de significação, dentre os quais se sobressaem o devir da tradição que se renova em crise, expressa o conflito de gerações, no choque dos valores, tendo como motes o incesto e o tabu, sob o enredo da parábola do filho pródigo, iconoclasticamente subvertida (ABATI, 2006, p.11).

Podemos perceber que os caminhos trilhados em *LA* são inúmeros e sempre desconhecidos. Há sempre um véu a encobrir aqueles que se aventuram a palmilhar suas veredas, que sempre se bifurcam jogando-os num labirinto com muitas saídas, mas todas ocultas. Não se deixar apreender por classificações e categorias pode ser tido como mais um dos muitos méritos de *LA*. Um trabalho que se quer livre, sem muros a cerceá-lo. Sua postura é como a do próprio André: fugir do excesso de ordem e da razão pródiga do pai, buscando na contingência do mundo elementos que, configurados, gerariam um texto de forte impacto dentro da literatura brasileira da época, estabelecendo-se como um espaço permanentemente aberto a múltiplas leituras. Tentar enquadrar *LA* numa categoria é como trazer André de volta para casa, é arriscar-se a desestruturar o clã já estabelecido, fraturando e estilizando sua ordenação.

Nenhum dos estudos acima mencionados traz a questão de um suposto engajamento político de Raduan Nassar. A preocupação do autor é sempre apontada como sendo puramente estética ou cultural, não ultrapassando a constituição do sujeito imbricado na

tessitura da obra. Mas cremos que é possível ir além e palmilhar esta *lavoura* em busca de frutos mais insuspeitos ainda, vendo que à esquerda do pai os ritos da paixão também estão entrelaçados com outros ritos. Pode-se aventar de início que se trata de um rito que busca a passagem para uma outra realidade, cuja preocupação está na literatura, não como mero instrumento de *denúncia*, mas também como um objeto de ação na esfera ética, uma vez que a realidade “é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária”, conforme assertiva de Lukács (LUKÁCS, 2000, p.72). É dessa maneira que podemos ver no trabalho de Raduan Nassar a preocupação estética sendo justificada pela ação que ela poderia exercer na esfera ética, que pode ser entendida, em princípio, como uma desobediência à própria forma.

#### **1.4 Um caminho diferente?**

Tornou-se lugar-comum a crítica apontar como um traço característico de *LA* o trabalho com a linguagem. A começar por Alfredo Bosi, ao sublinhar que se trata de “um romance intimista cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética” (BOSI, 2006, p.423). Flora Süssekind, por sua vez, mostrará a existência de um

aumento vertiginoso dos parênteses, de falas que se sucedem quase sem parágrafos, vazios e intervalos capazes de torná-las menos abafadas, de palavras que se multiplicam torrencialmente; numa bela tensão entre o não-dito (plural) e o vivido, o presente do texto (restrito), entre a imobilidade no contexto da ação e rapidez com que se sucedem os mais diversos acontecimentos e sensações no plano imaginário. E a possibilidade sempre presente de os dois planos se cruzarem com resultados inesperados (SÜSSEKIND, 1985, p.65).

Pelas palavras de Bosi e Süssekind é possível perceber a tendência em associar a criatividade de Nassar à maneira como manipula a linguagem dentro da narrativa, imprimindo aí um ritmo alucinante e desenfreado, tecendo uma trama na qual se observa um entrecruzamento das vozes do passado com as vozes (silenciadas) do presente, constituindo assim uma intersecção de dois tempos distintos: as emoções (e culpas) do presente se entrelaçando com suas origens, que por sua vez surgem como reminiscências de um passado familiar. Podemos adiantar aqui que há uma espécie de encontro entre o arcaico e o moderno.

Conforme observado em tópico anterior, algumas leituras críticas de *LA* ora se mostram interessadas em revelar as “fontes” intertextuais, ora enveredam para uma leitura

psicanalítica focando, sobretudo, os conflitos edipianos de André em relação ao pai, materializados nas entrelinhas do discurso. Havendo ainda trabalhos que abordam a questão da miscigenação e aculturação. Tais abordagens são válidas, uma vez que *LA* é sítio de muitas frentes.

Mas é possível pensar numa outra forma de inserção de *LA* dentro de seu contexto. Uma forma, por assim dizer, original, em que certo engajamento poderia sim ser entrevisto. De fato, conforme assevera Leyla Perrone-Moisés, a originalidade de Raduan Nassar estaria em sua

opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à “mensagem”. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mesmo mais eficaz e perene (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.69).

Podemos especular que Nassar estaria engajado em favor do especificamente literário. O direito de usar recursos literários, de se deter no significante, e de deixar de lado, ainda que por um momento, a dita mensagem engajada, cujo significado seria sempre o mesmo: a evasão rumo a um futuro sem ditadura. Nesses termos, Nassar dá-se o direito de discutir questões outras – assuntos tidos como secundários nos anos de combate à Ditadura, isto é, o estético e o próprio fazer literário. Dando-se ainda o direito de fazer questionamentos mais aprofundados acerca das relações de poder daquele momento, sem partir para um confronto corpo-a-corpo, para o lugar-comum do combate à repressão, para os expedientes alegóricos (a certa altura moeda corrente na cultura de então), ou para a obsessão pela referencialidade, dentre outros pontos.

Avançando nesse sentido, é preciso, contudo, tomar cuidado para não incluir Nassar na esfera dos beletristas, dos *hommes de lettres*, em que encarnaria a figura do esteta, cuja preocupação estaria somente na contemplação da obra de arte literária, visão esta essencialmente romântica e desgastada. Atribuir-lhe tal epíteto é ratificar a imagem de um escritor alienado e anacrônico, o que é preciso refutar. Podemos adiantar desde já que sua preocupação estaria assentada na literatura como forma de agir no humano, como um dos muitos meios de compreensão (subjéctiva) do homem e do mundo, ao mesmo tempo em que surge como resposta que rivaliza com todo um conjunto de discursos vivos.

O trabalho de Nassar pode ser visto, nos termos descritos acima, como procurando se inserir numa via diversa daquelas em voga em sua época, ao mesmo tempo em que cria

novos recursos expressivos para fazer crítica. Podemos dizer que o autor procurou trilhar um caminho no qual refutava um engajamento explícito, que não surtia os efeitos esperados, ao mesmo tempo em que não compactuava com o atual sistema político. Assim, seu trabalho vai de encontro às chamadas “patrulhas ideológicas”, termo cunhado por Cacá Diegues, no contexto dos anos 1970, para criticar exatamente aqueles setores de esquerda que acreditavam que a obra de arte só faria sentido se lutasse explicitamente contra a Ditadura e a censura.

Falando dessas patrulhas, Diegues discute amplamente o papel da criação cultural na relação com a censura. De fato, em entrevista polêmica, o cineasta fala do que se convencionou chamar de “vazio cultural”. Ali, desvia o foco da censura como “culpada” por esse vazio ao afirmar: “A censura é terrível, mas eu não usei nem vou usar a censura como pretexto para uma falta de obra, para uma falta de trabalho” (DIEGUES *apud* SÜSSEKIND, 1985, p.34).

Diegues dá a entender que a pobreza das respostas dadas à censura teria maior gravidade que a própria censura. Sobre esse episódio Flora Süssekind dirá que “a falta de criatividade nas respostas” seria “mais problemática do que a própria repressão” (SÜSSEKIND, 1985, p.35). A forma simplificada como a censura era tratada na literatura dava margem a questionamentos como os de Diegues. O objetivo de denunciar já estava tão desgastado que já não surtia efeito e o que se tinha, de certa maneira, era um grande contingente de obras com a mesma temática, sem qualquer trabalho criativo. A censura acabou por ser incorporada no imaginário popular de tal forma, que o que se observou foi sua banalização. A televisão havia se mostrado como um meio de informação mais eficaz que qualquer outra forma de protesto. Conforme afirmação de Flora Süssekind, a classe intelectual podia “bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. [Nesse sentido] Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho” (SÜSSEKIND, 1985, p.14).

Nesse ponto é preciso perscrutar a obra sob perspectiva diversa, ligada a fatores de ordem mais contextualizada e procurar nas entrelinhas do romance outras leituras, como a contestação a certo *status quo*. É preciso ainda verificar que essa contestação não está presente somente nas entrelinhas, mas também no discurso do próprio autor, apresentando-se explicitamente como um projeto literário. Não como um projeto de engajamento político que se vale desse ou daquele gênero literário para se inserir no contexto de luta geral contra a Ditadura Militar. Trata-se, em linhas gerais, de um projeto literário engajado em favor da

literatura, cuja principal preocupação se dava em torno do trabalho com a linguagem visando efeito maior – efeito que soaria falso se tentado na forma de um romance “comum”, com as mazelas do contexto político explicitamente estampado em suas páginas. Como vimos, a literatura não é somente engajamento ou *mimesis* perfeita da realidade. Ela está sim ligada ao mundo e à realidade, mas por laços muito mais amplos e difíceis de serem definidos. Sob essa ótica, um texto que quisesse *representar a realidade* e agir nela, não seria aquele que a refletisse de forma clara, mas o contrário, seria um texto em que o trabalho com a linguagem potencializaria as possíveis leituras, guardando sempre consigo um ar de indefinição e insolubilidade.

É nesse sentido que vemos a linguagem de *LA* extrapolar as fronteiras da prosa bem comportada, tangendo com o lirismo de contornos incertos da poesia. Ideia que nos aproxima de Octavio Paz, quando sublinha que a prosa seria simbolizada por uma linha reta, sinuosa, espiralada ou zigzagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa, objetiva. Ao passo que a poesia seria simbolizada com “um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2006, p.12-13). *LA*, com uma linguagem que vacila entre o lirismo e a prosa, se mostra como um universo auto-suficiente sempre que os limites da prosa são franqueados, dando lugar a momentos líricos. Dessa forma, a realidade extralinguística (o referente), é esvaziada e o significado das palavras fica em suspenso, não encontrando senão em si mesmo um novo significado.

Podemos ver *LA* como um círculo, cuja faceta mítica dará o impulso primeiro (o *arkhê*), imprimindo movimento rumo a uma abertura (“A partida”), ao mesmo tempo em que mostra um fechamento (“O retorno”). Já de início o leitor é introduzido num mundo distante e obscuro, no qual a solidão das palavras é apenas aparente, uma vez que cada uma delas comporta em si significados distintos – “Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra” – reverenciando o verso drummondiano. Mas, à medida que tateamos no escuro desse recinto, o lirismo das palavras nos desconcerta e nos desvia a atenção, sequestrando nossos esforços para compreender o texto como prosa. O início do romance é exemplar para fundamentar o que acabamos de afirmar.

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral,

onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero<sup>11</sup> [...] (NASSAR, 1989, p.9).

Por que lírico? Por que uma narrativa imersa em imagens e ações suavizadas por metáforas herméticas? Por que tal caminho numa época em que a regra era denunciar de forma explícita as inconsistências do Regime Militar? São questões que tentaremos responder mais à frente (Cf. Capítulo II). De qualquer modo vale uma comparação com uma obra também de 1975, *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca – cujo conto que nomeia o livro pode ilustrar perfeitamente o que estamos falando. Vejamos um excerto.

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no reveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros (FONSECA, 1989, p.13).

Como se nota, o excerto de “Feliz ano novo” contrasta com o de *LA*. O texto de Fonseca possui uma linguagem apurada, apontando para um torpe e degradante estágio da vida humana, com um estilo que absorve o antigo coloquialismo, por meio de uma limpeza linguística, revelando assim “uma crueza sem compaixão em relação ao homem” (PELLEGRINI, 2008, p.184). Diverso disso, *LA* apresentará uma faceta trágica e poética, não chocando o leitor no mesmo nível dos contos de *Feliz ano novo*. Pelo contrário, carregará em si matizes que nos remeterão às grandes tragédias gregas, no qual a purgação das tensões, a *catarse*, é sempre conseguida ao final da representação, o que garante uma adesão maior e mais acentuada do leitor ao texto. Rubem Fonseca, por seu turno, se utiliza de um vocabulário que pode ser aventado como uma forma de denunciar as falhas no “próprio sistema social” em pleno Regime Militar, apontando desde então para

a construção de um novo mundo urbano como objeto ficcional, pois, representando uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, permitia, de alguma maneira, a reflexão sobre ela e a emergência *mediada* de vozes abafadas culturalmente (PELLEGRINI, 2008, p.184-5, grifo da autora).

“Construção de um novo mundo urbano”, podemos utilizar essa expressão como uma das mais representativas para se referir ao rumo tomado pela ficção brasileira na década de 1970. A cidade torna-se a grande personagem das produções literárias. É a diminuição drástica do tratamento do idílio familiar, assim como dos temas ligados a terra,

---

<sup>11</sup> Este excerto é apenas ilustrativo das afirmações que fizemos, o mesmo será analisado em capítulo posterior.

à lavoura e a todo um telurismo romântico da cor local – temáticas que se tornaram cada vez mais raras na literatura contemporânea. As vozes presentes nos becos escuros, favelas e cortiços são trazidas desveladamente nas linhas dos romances e contos<sup>12</sup>, dessa época – situação que, de certa forma, perdura até hoje. São obras que buscam expor as mazelas de um sistema fraturado ética e politicamente, comprometendo-se em larga medida com a denúncia. E é na contramão disso tudo que podemos trazer *LA*, tratando-a não como alienada em relação a seu tempo, mas como artefato literário comprometido, primeiramente, com questões de ordem estética, mas que em seu aspecto *interno*, também apresenta questões de ordem social.

Diferindo dos “romances-reportagem”, cuja temática derivava, sobretudo, da realidade violenta oriunda dos anos de repressão militar, ou do “realismo mágico”, que apresentava episódios insólitos e absurdos, o romance de Nassar trilha caminhos menos percorridos, voltando-se para um mundo privado e de memórias, não da época de lutas, pelo contrário: tudo se restringe a uma propriedade familiar, ligada à terra e, aparentemente, ausente de qualquer realidade política. Seus personagens se mostram envolvidos unicamente em dramas individuais. Enquanto em outras obras, as demais temáticas traziam a esfera pública retratada em seus matizes mais duros, Nassar apresenta a esfera privada, concernente ao mundo de uma família ligada à tradição mediterrânea<sup>13</sup>, configurado num intertexto paródico da velha parábola evangélica do filho pródigo.

O romance é uma reflexão sobre a esfera da intimidade como forma de constituição do poder. A postura do narrador-personagem André nos dá elementos para pensar isso. Ao fugir da fazenda e se instalar em um quarto de pensão, longe da família, André acaba por criar um espaço propício à ação do seu próprio discurso – que é o discurso do próprio romance *LA*. Podemos dizer também que a figura do pai, responsável pela consignação da unidade familiar, perde sua autoridade, posto que ela só teria força enquanto estivesse circunscrita aos limites da propriedade da fazenda, de onde foge André. Lá, naquele quarto de pensão onde André estava sozinho, a figura paterna se enfraquece – e desaparece. No

---

<sup>12</sup> Segundo Antonio Candido, “há uma opinião mais ou menos geral de que o conto constitui o melhor da ficção brasileira mais nova, e com efeito alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas quer à invenção, quer à transformação das antigas” (CANDIDO, 1989, p.210). Karl Erik Schøllhammer também destaca o surgimento do conto curto como uma opção criativa para tratar da realidade social das grandes cidades nas décadas de 60 e 70 (SCHØLLHAMMER, 2009, p.22).

<sup>13</sup> Conforme afirma o autor, em entrevista a Edla Van Steen: “[...] fui buscar na infância a atmosfera mediterrânea que existe no livro, afinal. Pindorama era uma cidade predominantemente de imigrantes mediterrâneos, aliás, o Brasil todo, de algum modo, é mediterrâneo” (NASSAR, 2008, p.100).

quarto de pensão, André então desenha um discurso em que o pai está ausente. Ao tirar o pai do seu discurso, André consegue igualar-se a ele, e dessa forma consegue enfrentá-lo.

E assim, conforme dissemos em outro momento, a crítica político-social em *LA* não é aberta, tampouco incisiva, ela busca trilhar outros caminhos: seu percurso não é explícito, mas sim privado, como o próprio corpo familiar. André procura mostrar a configuração da família de onde fugira e de onde, aliás, emanava o discurso do pai. Discurso este que pode ser considerado como um regime de “produção da verdade” – usando expressão de Michel Foucault (FOUCAULT, 1979, p.14). Sob esse aspecto, a família se mostra como um dos muitos *loci* onde se produzem e se reproduzem os discursos, cuja função principal será reprimir e manter os membros daquele microcosmo sob controle.

### **1.5 Raduan Nassar e o projeto literário de um intelectual ensimesmado**

Como traçar o perfil intelectual de quem se furta à condição de escritor, negando à literatura a função de agente ativo na esfera pública? Pois é assim que podemos ver Raduan Nassar: denegando a importância da literatura como agente produtivo e ativo dentro da sociedade. Sua posição hoje é a de um pacato sitiante, criador de animais que, quando indagado acerca de sua atual posição literária, responde jocosamente: “[...] não há criação artística ou literária que valha uma criação de galinhas...” (NASSAR, 2008, p.94). Nessas duras e chistosas palavras percebe-se, de certa forma, um homem desiludido com a literatura. Mas o que o fez desistir assim da arte da criação literária?

Nas poucas entrevistas que concedeu, Raduan Nassar confessa que realmente “tinha um projeto literário, que [...] não trocava por nada” (NASSAR, 2008, p.100). Projeto este que o levou a abandonar a faculdade de Direito e a vida universitária, mas que ao final se desvaneceu, não sobrando nada daquela antiga garra. Já em outro momento dirá que, na verdade seu “projeto era escrever, [e] não ia além disso”. E que se deu “conta de repente de que gostava de palavras, de que queria *mexer* com palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também. Achava que isso bastava”, afirma o autor (NASSAR, 1996, p.24, grifo nosso).

Para alguns as afirmações de Nassar podem soar um pouco ingênuas, mas elas nos dão a exata medida do que é “fazer literatura” ou o que é o “fazer literário”: é simplesmente *mexer* com palavras. Nesse sentido, podemos afirmar que “mexer” é trabalhar sobre aquilo que já se calcificou e se tornou aceito por todos. É brigar com a ideologia da palavra institucionalizada, buscando driblar seu autoritarismo. Ideia que nos

remete, de certa maneira, às palavras de Roland Barthes, ao afirmar que a língua é “fascista”, pois não impede de dizer, pelo contrário, ela obriga a dizer, sendo que para *mexer* com ela é somente por meio de uma “trapaça salutar”, constituindo-se este o único meio de driblar esse autoritarismo. A essa trapaça Barthes chamou de *literatura* (BARTHES, 2007, p.14-6). Sob esse ponto de vista, podemos afirmar que “mexer” e “trapacear” seriam equivalentes do trabalho literário. Assim, o projeto de Raduan Nassar consistiria então em trapacear a língua, ouvindo-a fora de seu poder fascista, percebendo aí suas virtualidade e possibilidades, trabalhando com o signo: mexendo com sua “casca” (significante) e com sua “gema” (significado).

Entretanto, dirá o escritor logo em seguida, “a literatura perdeu certa ingenuidade [...], quando você lê um texto que não toca o coração, é que alguma coisa está indo pras cucuias” (NASSAR, 1996, p.28). Mas o que o levou a tirar essa conclusão – da perda da ingenuidade da literatura? Uma primeira hipótese pode ser aventada com base em outra afirmação do autor. Diz ele: “Literatura é coisa muito séria. Infelizmente são poucos os jovens que se atrevem a isso” (NASSAR, 1996, p.32). Podemos supor que é contra a ingenuidade de se fazer literatura e a adoração das teorias que Nassar se rebela ao escrever *LA* e é contra esta última que dirá ainda em tom de deboche: “com folha de teoria a gente faz uma bolinha e manda longe com um piparote” (NASSAR, 1996, p.32). A teoria surge aqui como uma camisa-de-força que arregimenta seguidores e tira a individualidade da voz do escritor: “sempre me mantive à distância de toda especulação teorizante ou programática, sobretudo por uma questão de assepsia [...] para preservar alguma individualidade da minha voz”, dirá ele (NASSAR, 1996, p.33). Uma ironia cortante e mordaz atravessa cada palavra do escritor nesse trecho, e também evidencia alguém em *desacordo* com seu presente, o que faz dele um excepcional *contemporâneo*, justamente por essa inatualidade e deslocamento, além de certo anacronismo, posto que, ser contemporâneo, para Giorgio Agamben, é justamente isto: ser “capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.58-9). E ainda,

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas (AGAMBEN, 2009, p.62).

O contemporâneo de Agamben não é alguém alienado por se furtar à luz constante do presente. Pelo contrário, ao se voltar para o escuro, ocupando uma posição de

observador, atento aos desníveis dessa luz, o contemporâneo busca enxergar, em suas dobras, resquícios dos paradoxos de um presente que lhe é fugidio. Se o excesso de luz tende a cegar quem a encara, o contemporâneo mantém um olhar oblíquo sobre ela, desviando-se de seu foco. Ao fazer isso ele consegue enxergar de onde vem essa luz e quem a está produzindo. Assim, o contemporâneo não olha diretamente na luz, mas sim em quem a produz e comanda. E é nessa posição que podemos ver Nassar: não olhando diretamente para a luz do presente político ou literário, mas sim para o ponto de onde vem essa luz e a partir daí escrever, ou melhor, fazer literatura.

Escrevendo em plena efervescência das teorias, sobretudo da “moda estruturalista”<sup>14</sup> em voga no Brasil, Nassar parece manter-se indiferente aos modismos, procurando guiar-se somente por suas convicções: desenvolver seu aprendizado da língua, processo ininterrupto, segundo ele; fazer leituras pertinentes de alguns autores, baseado em seus critérios; fazer uma leitura da vida que acontece fora dos livros; havendo ainda outro ponto, o mais radical: “não permitir que transformassem minha cabeça numa lata de lixo” (NASSAR, 1996, p.31). São palavras duras, mas que representam um ponto de vista decidido em relação ao presente literário no qual vivia: “Se tivesse de me pautar pela leitura de manifestos literários, eu jamais teria escrito uma linha”, diz mais uma vez irônico (NASSAR, 1996, p.33).

Portanto, se havia um projeto literário para o escritor Raduan Nassar era exatamente este: escrever sem preocupação com as teorias ou com uma crítica que se pautava na imagem do próprio crítico. Ele se aventurou a escrever um romance lírico numa época em que “já tinha sido decretada a morte do lirismo” (NASSAR, 1996, p.33). Visto assim, seu projeto consistia também em trabalhar em meio ao excesso de luz das teorias e perceber, nos interstícios destas, um fecho escuro e sobre esse escuro agir<sup>15</sup>. Escrever um romance numa época em que toda produção deveria tratar das questões políticas de forma escancarada seria repetir o lugar-comum, não sendo um verdadeiro “contemporâneo”.

---

<sup>14</sup> Lembremos aqui do polêmico artigo de José Guilherme Merquior, “O estruturalismo dos pobres”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 27 de janeiro de 1974, no qual acusava os modismos e pedantismos da crítica brasileira ao se alimentar do “mito do Modelo mecanicamente aplicável”. Mas esse texto de Merquior não foi o único, havendo uma espécie de espetacularização intelectual, em que os estruturalistas são acusados de prestarem serviços ao poder militar, fazendo trabalhos nos quais as abordagens sociológicas são deixadas à margem, favorecendo assim as chamadas “análises estruturais”, com sua linguagem pseudocientífica (SÜSSEKIND, 1985, p.30).

<sup>15</sup> A questão da censura pode ser trazida aqui novamente como forma de justificar a grande onda de romances *de denúncia*. Segundo Flora Süssekind, as opções literárias como o romance-reportagem, o conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados, estariam ancoradas numa resposta a censura, de forma direta, “como se o seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura”, esquecendo-se assim do diálogo que mantém com a tradição e seu público (SÜSSEKIND, 1985, p.10).

Também sob esse aspecto, podemos afirmar que Nassar faz algo similar àquilo que Foucault já havia sublinhado acerca do papel do intelectual: não se colocar à frente ou um pouco de lado, “para dizer a muda verdade de todos”, mas antes “lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso” (FOUCAULT, 1979, p.71). O trabalho de Nassar faz caminho mais sutil, buscando ir diretamente onde os discursos seriam produzidos (e reproduzidos) primeiramente, na família, por exemplo.

Assim, retomando as palavras de Agamben, podemos compreender um pouco mais a figura de André, principalmente quando afirma que a luz doméstica de sua infância era boa, mas era uma claridade que mais tarde passou a perturbá-lo (NASSAR, 1989, p.27-8). Ou quando diz ao pai que: “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade” (NASSAR, 1989, p.160). André também é um contemporâneo no sentido definido por Agamben. É aquele que em meio ao excesso de ordem e de claridade, vê desordem, contradição e, principalmente, escuridão. Ele fala em meio às trevas que se ocultam no meio da luz do presente. Mesmo imerso num mundo em que a ordem impera de maneira exemplar, ele consegue olhar obliquamente para os sermões do pai e neles encontrar inconsistências.

Em outro momento, a crítica literária parece receber duros golpes de Nassar. E o expediente de idolatrar essa ou aquela obra, também. “É tudo muito obsceno”, definirá o escritor (NASSAR, 1996, p.34). A obscenidade, segundo ele, estaria na mitificação de uma obra e também da figura do autor, o que pode ser entendido como uma canonização de ambos: “Obsceno é dar um tamanho às chamadas grandes individualidades que reduz o homem comum a um inseto [...]; é abrir mão do exercício crítico e mentir tanto” (NASSAR, 1996, p.34). E será contra essa mesma crítica que seu último trabalho literário será endereçado. Trata-se do conto “Mãozinhas de seda”, primeiramente escrito para os *Cadernos de Literatura Brasileira* (publicado em homenagem ao autor em 1996) e que acaba não sendo publicado ali. O conto seria posteriormente inserido no livro *Menina a caminho*, de 1997, juntamente com outros produzidos antes mesmo de *LA*. Nesse conto, imerso em fina ironia, o narrador repudia a vida intelectual, na qual “o negócio é fazer média”, acusando os “eruditos, pretensiosos, e bem providos de mãozinhas de seda” de estarem “entregues a um rendoso comércio de prestígio, um promiscuo troca-troca explícito, a maior suruba da paróquia, Maria Santíssima!” (NASSAR, 1997, p.81). Um conto de denúncia contra os vícios da crítica literária, tanto que Nassar, ironicamente, evita

publicar justamente no volume em que essa mesma crítica organizou para homenageá-lo. Era bater forte demais?

Em contrapartida, cabe a questão: seriam exageros as declarações acima, juntamente com as do narrador do conto? Absolutamente não. Na verdade podemos ver nelas uma clara posição do indivíduo contemporâneo de Agamben, mergulhando sua pena nas trevas e escrevendo, nesse caso, falando o que deveras está contraditório no presente. O incômodo de Nassar persiste e os males que o provocaram só fizeram crescer. Prova disso pode ser encontrada em texto recente de Flora Süssekind, publicado no jornal *O globo*, em 20/04/10, a propósito da morte do crítico Wilson Martins onde, dentre outros, reverbera as palavras de Nassar ditas acima. De acordo com a autora, há por parte da crítica hoje, uma espécie de

reprodução esvaziada de sentido, e desligada de vínculos efetivos com a experiência histórica, de comportamentos, práticas de escrita e *certo culto à autodivulgação e à vida literária* que parecem se expandir (em prêmios, concursos, revistas, blogs, antologias, bolsas de criação) em movimento inverso ao da restrição que se opera no campo da produção e da compreensão da literatura, ao da quase total desimportância de livros e mais livros que se acumulam sem maior potencial de instabilização, *sem provocar qualquer desconforto, sem fazer pensar*. Uma restrição que talvez indique uma incapacidade não só da crítica, mas do campo literário, de modo geral, de reinventar a sua sociabilidade, de produzir condições outras para a própria prática (SÜSSEKIND, 2010, grifos nossos).

A crítica de Süssekind também é implacável, lembrando as palavras do narrador do conto de Nassar, referindo-se ao “rendoso comércio de prestígio” (“certo culto à autodivulgação e à vida literária”, nas palavras de Süssekind). Sem mencionar o fato de que o título do artigo: “A crítica como papel de bala”, já é uma assertiva que aponta a futilidade e irrelevância da crítica literária, denotando, além disso, que as obras da atualidade tem tido seus rumos e prestígios preestabelecidos de forma arbitrária por esta crítica. Nessa linha, Süssekind dirá também que a literatura se apresenta estagnada, sem sociabilidade, sendo feita somente para atender e agradar aos críticos.

Podemos concluir que o excesso de teoria acabou por ser determinante na própria produção literária, dando a entender que produzir uma obra seria seguir uma receita ou uma fórmula matemática. Acerca disso, Nassar não deixa por menos e destila sua ironia ao dizer que “é com as boas teorias, ou nem tanto, que se faz a má literatura” (NASSAR, 1996, p.36). É a revolta contra a forma, ou melhor, contra as formas de controle ou contra o excesso de razão ou de racionalidade. O que nos remete novamente às palavras de André,

quando diz a Ana: “a razão é pródiga, [...] corta em qualquer direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina” (NASSAR, 1989, p.133), ou mesmo quando afirma serem ambos, ele e a irmã, “vítimas da ordem” (NASSAR, 1989, p.135). São palavras que, por sua vez, nos trazem de volta ao próprio escritor Raduan Nassar, quando diz: “A razão não é seletiva, ela traça de tudo. Acho mesmo que a razão é uma belíssima putana, mas vem daí o seu grande charme, se bem que seu charme venha mais da sua humildade, passando longe da arrogância de certos racionalistas” (NASSAR, 1996, p.38). Dessa forma, fazer literatura não envolveria fórmulas nem racionalismo puro, mas uma eleição de temas, junto a um repertório de palavras, aliado a outros componentes da escrita que, juntos, passariam “pela triagem dos nossos afetos” (NASSAR, 1996, p.37). Se houvesse uma “fórmula” para fazer literatura (em tese) seria essa, mas o resultado não estaria mais subordinado a essa fórmula – posto que, já usada, se mostra obsoleta –, mas sim ao próprio escritor.

Aqui podemos abrir um parêntese para indagar: e quanto ao restante, após o término da obra? Caberia ao leitor, não ao crítico, fazer a apreciação do texto. Nas palavras de Nassar, “nada pode contra a soberania do leitor, quando essa soberania, está claro, é conquistada, o que é raro. Pro leitor independente, que não tem vocação para a obediência, as autoridades no assunto perdem a existência” (NASSAR, 2008, p.103). Tais palavras indicam novamente um diálogo com o artigo de Flora Süssekind, no qual destaca que a crítica é vista como definidora dos rumos da literatura, de sua produção e aceitação, inexistindo uma outra, que possa de fato

definir outros espaços de atuação e trânsito, lugares não demarcados (retroativamente) pelo beletismo redivivo, nem pelas identidades estáveis do resenhista, do prefaciador, do professor judicativo, do ficcionista autômimético. Mas em movimentos de deslocamento nos quais a literatura e a crítica se vejam forçadas, como observa Agamben ao pensar sobre o contemporâneo, a mergulharem “a pena nas trevas do presente” (SÜSSEKIND, 2010).

Como visto, Flora Süssekind retoma o conceito de *contemporâneo*, proposto por Agamben, para observar que a crítica literária hoje não está fazendo o movimento de olhar para além das luzes do presente. O que se observa atualmente é uma espécie de territorialização do campo da crítica e da produção literária, que elegem alguns nomes, sem mérito algum, às vezes, e que são considerados não por sua excelência, mas pelo nome que

assina a orelha do livro, ou que faz o prefácio do mesmo. Daí o que poderia ser aventado como uma justificativa para Nassar ter abandonado a Literatura, com “L” maiúsculo:

Escrever era uma saída, resistência, atividade asseada, esse papo, entende? Vendo depois a manipulação da produção literária, o comércio de prestígio, as paixões em jogo e etc., me dei conta de que não passamos todos duns pobres-diabos, e que fazer literatura é só um jeito maroto de cair na vida (NASSAR, 2008, p.104-5).

“Manipulação da produção literária”, “comércio de prestígios” e “paixões em jogo”: três expressões que corroboram perfeitamente a afirmação citada no início desse tópico, quando Nassar afirma que, “não há criação artística ou literária que valha uma criação de galinhas”. Essa é a posição de um intelectual, que podemos chamar de ensimesmado, que preferiu silenciar diante do “troca-troca explícito” e do “rendoso comércio de prestígio” da crítica de um modo geral, acadêmica ou não. E quanto ao projeto? Bem, esse se encontra hoje em “fazer, fazer, fazer”, dentro de um “espaço em constante transformação [a fazenda?], o que não deixa de ser uma outra forma de escrever” (NASSAR, 1996, p.39), conclui o autor (e chacareiro) Raduan Nassar em sua última entrevista, deixando claro que, de qualquer forma, seu *labor* continua.

### **1.6 Uma hipótese de trabalho para *Lavoura arcaica***

Após o que foi exposto neste capítulo, indagamos: a quem atribuir uma suposta paternidade literária de *LA*? Ou ainda, uma eventual filiação? É inegável que muitos escritores, ainda hoje, apresentem em seus trabalhos alguns resquícios de um mundo familiar, ligado à terra ou à uma busca por suas raízes, como forma de recuperar uma identidade perdida. Podemos especular que talvez sejam estas as heranças de *LA*: a continuidade da busca ou a eterna ida para casa – afinal, todos nós não passamos de eternos filhos pródigos. Uma busca por categorizações e classificações, em sua grande maioria, só serve para emoldurar e prender a obra numa fôrma, onde permaneceria estagnada. E os estudos decorrentes daí pecariam pelo receio de nunca tentar ir além da mera classificação.

No campo da literatura brasileira contemporânea, pode-se dizer que, *LA* ainda é um filho sem pai e um pai sem filhos. Mesmo com autores como Milton Hatoum trazendo ainda resquícios da cultura libanesa, imprimindo uma busca por identidade ou reafirmação,

mesmo assim, o romance de Raduan Nassar persiste em se manter sem parentesco literário definido. E isso pode, sem dúvida, ser considerado como um dos maiores méritos da obra.

Mas exigir uma paternidade, ou mesmo uma filiação literária de uma obra como *LA* é, em certa medida, dar-lhe uma camisa-de-força, é exigir que o filho seja sempre a continuação do pai, ou melhor, que André seja uma continuidade de Iohána, o pai, o que de veras não acontece. É querer promover a repetição e cair num movimento espiralado, num retorno ao mundo mítico e acabado da epopeia, dentro do qual inexistiriam conflitos familiares. Mas *LA* é um romance e justamente por isso se porta como um gênero “problemático” (LUKÁCS, 2000, p.72), “inacabado” (BAKHTIN, 1990, p.397) ou mesmo “indefinido” (ROBERT, 2007, p.14). Enfim, o romance é um gênero aberto a tudo, inexistindo-lhe prescrições ou proibições que possam limitá-lo na escolha de um tema. Assim, o que há em *LA*, tanto na sua temática quanto na sua história, é dessemelhança e descontinuidade, ambas fortemente caracterizadas como uma brusca ruptura: é o filho não reconhecido, o “bastardo”, o “perdido”<sup>16</sup>, a ovelha negra da família que se insurge contra a ordem e a razão ordenadora do pai. Dentro de seu enredo fica claro que não são os laços sanguíneos que garantiriam a continuidade do legado da família. Pelo contrário, seriam as semelhanças, por isso a violência e a cólera nas palavras de André, uma vez que há uma tentativa de se apagar as diferenças por meio de uma desierarquização, de um abandono das individualidades, o que termina por desembocar num nivelamento das próprias personalidades. A gregaridade daquele mundo mítico impede o desenvolvimento destas individualidades, bem como das vontades e desejos e tudo termina por se dobrar diante dos desígnios da vontade patriarcal.

Ao fazer uma analogia entre família e estética, Flora Süssekind destaca que:

Filiação e paternidade definem-se em meio a um jogo familiar de semelhanças, onde do filho se exige que seja a atualização do semblante e das atitudes paternas. Filiação e paternidade definem-se numa unidade especular. Ao filho não cabe ser outro e sim a imagem refletida do pai. Quando são demasiadas as diferenças, quebra-se a possibilidade de reconhecimento mútuo, fratura-se o círculo familiar numa inquietante estranheza (SÜSSEKIND, 1984, p.21).

---

<sup>16</sup> Marthe Robert, ao pensar acerca do romance enquanto criação das memórias de um mundo infantil cindido, aponta duas fases nas quais o gênero romanesco poderia avultar: num primeiro instante, a criança poderia ver a si mesma como uma criança “Perdida”, e noutro como o filho “Bastardo”. Na primeira, os pais são considerados estranhos, ilegítimos, com a criança considerando-se como pertencente a outro estrato social e a outra família, fazendo parte de uma pretensa nobreza. Ao passo que na segunda fase, a mãe tem seu lugar restituído e a atenção se volta para o pai, agora visto como um adversário, posto não ser o “verdadeiro” pai. (ROBERT, 2007, p.57).

Semelhanças e não mais o simples parentesco. Podemos afirmar que isso é o que definiria a paternidade em *LA*. Pedro, o primogênito, é semelhante ao pai, por conseguinte, carrega consigo os gestos e as palavras do patriarca, diferindo de André, que será a ovelha negra da família, a própria figura da desobediência, logo, será também sua descontinuidade e ruptura. Uma unidade especular, espécie de face espelhada entre pai e filho, não pode ser mais encontrada no filho pródigo. André não pode ser considerado como feito “à imagem e semelhança do pai”. Pelo contrário, sua *individualidade* não o deixará ser uma pessoa como qualquer outra, portadora de uma *persona*, a máscara que o *aparentaria* ao pai. Conforme afirma a irmã Ana: “como vítimas da ordem, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo deste conflito: forjarmos tranquilamente nossas máscaras, desenhando *uma ponta de escárnio* na borra rubra que faz a boca” (NASSAR, 1989, p.135, grifo nosso). Portanto, para ser aceito, André teria que usar a máscara forjada pelo pai e que indicasse uma semelhança com este, apontando e definindo aí uma continuidade. Mas para distinguir-se, um pouco que seja do pai e da família, esse filho problemático inscreve em sua *persona* um riso de deboche, que sutilmente o diferencia dos demais. Assim, com um mínimo de sutileza (“uma ponta de escárnio”) ele próprio forja sua máscara, criando uma *personalidade* difusa daquela esperada pelo pai, tornando-se ele mesmo um estranho, um *estrangeiro* dentro do próprio lar: “Quero te entender, meu filho, mas já não entendo nada” (NASSAR, 1989, p.165), dirá o pai a certa altura, tentando buscar em André semelhanças consigo, não as encontrando, daí o desentendimento e a estranheza. “Ao olhar um filho e perceber nele um outro, um estranho, é com estranheza que se aprende a própria morte”, dirá Süsskind (SÜSSEKIND, 1984, p.24). Tal assertiva nos conduz a pensar que, entre André e o pai não há nenhum tipo de espelhamento, mas sim ruptura e descontinuidade, indicando que aquele galho da árvore familiar não frutificará. É nesse sentido que afirmamos que André representa o (des)aparecimento do pai.

Resgatemos outra fala do narrador para ainda tratarmos da questão familiar, paternidade e filiação. Quando se refere aos lugares à mesa, a discussão é envolvida na constituição do próprio clã, em sua árvore genealógica, que André substitui pela mesa e a disposição de seus membros.

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um

desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 1989, p.156-7).

São dois galhos de uma mesma árvore: ambos ligados pelos laços de sangue, mas separados pelas diferenças. Direito e esquerdo: destro e sinistro. O lado direito se mostra como uma continuação do pai, “um desenvolvimento espontâneo do tronco”. Ao passo que o lado esquerdo é associado ao sombrio, ao errado, configurando-se como uma verdadeira anomalia. André (um verdadeiro *gauche*), juntamente com a mãe, Ana e Lula, senta-se à esquerda, fazendo parte do galho mais fraco, anômalo. É o galho que pode quebrar a qualquer instante. E será André, ao questionar a autoridade paterna, quem começará por vergá-lo sob o peso de sua revolta, entrando em choque com a tradição familiar. Conforme afirma Sússekind, é muito difícil que alguns dos ramos de uma árvore genealógica escape ao peso e à sombra dos demais. Tais galhos se prendem uns aos outros como elos que não podem se soltar. Do contrário, pode se desfazer toda a identidade familiar. Assim, quando não se repete o modelo paterno, “não é apenas para o filho que se volta a maldição, mas para toda a família cujas pretensões de continuidade ficam ameaçadas” (SÜSSEKIND, 1984, p.24). É aí que a postura de André desencadeia um processo que contamina a todos, causando assim a desagregação daquele mundo.

Assim, as dessemelhanças em *LA* podem ser justificadas pelos lugares à mesa, que estão na iminência de “romper com a continuidade da genealogia e com a identidade patriarcal”, indicando que naquele galho anômalo “não se seguirá mais nenhum broto, que pela árvore não circulará mais um sangue forte, mas [sim] uma seiva fraca, impotente” (SÜSSEKIND, 1984, p.25).

É neste ponto, o da não-continuidade, da ruptura e do questionamento da autoridade paterna que *LA* se distancia mais ainda dos romances de sua época. Mas, paradoxalmente, esse movimento o aproxima ainda mais da realidade. Novamente, buscamos em Sússekind algumas palavras que justifiquem nossa afirmação. Diz a autora que, os chamados romances *de denúncia* ainda estavam impregnados de “pieguice e conservadorismo” (SÜSSEKIND, 1984, p.185), e dificilmente questionavam o que queriam denunciar, como o conservadorismo e o autoritarismo. A autora vai além ao afirmar que:

Se nem a autoridade paterna e os laços de família são postos em questão, quanto mais a autoridade de um pai tão forte quanto o governo militar. Se nem a “Bíblia” e os “livros volumosos” recebem tratamento crítico, quanto mais a obsessão pelos “efeitos realistas” característica da linguagem jornalística (SÜSSEKIND, 1984, p.185).

A figura paterna, e de igual modo os laços de família, permaneciam inalterados e inatingíveis. A crítica não era estendida a essa instituição: a cultura de obediência incontinenti ao pai e à tradição continuava a mesma. Podemos encontrar a face mais aguerrida da luta contra o Regime Militar na juventude com pretensões revolucionárias, que pregava um socialismo com um “governo de tipo popular-revolucionário” (ALMEIDA & WEIS, 1998, p.366). Mas, ironicamente, essa mesma juventude fazia parte de uma classe “burguesa”, a qual criticava e negava veementemente. E nos casos de maiores necessidades – prisões e perseguições –, a família ainda se constituía como um refúgio seguro: “Quando as organizações destruídas pela repressão saíam de cena, era à família que se recorria em busca de abrigo, dinheiro, providências para sair do país, além de afeto e solidariedade” (ALMEIDA & WEIS, 1998, p.408). Paradoxalmente, de um lado os *revolucionários* buscavam uma *mea culpa* pela origem pequeno-burguesa, mas, tão logo se vissem desabrigados de seus “ideais”, retornavam para casa.

Nesse ponto, o trabalho de denúncia, por meio da literatura, se mostrava tímido e temeroso, uma vez que não questionava ou refletia sobre eventuais mudanças na instituição familiar tampouco sobre a figura patriarcal. A preocupação em ser incisivo na maioria das vezes tinha efeito reverso. Não havia ameaça nem ao *pai de família* nem ao *papai-Estado*. E, de acordo com Sússekind, tudo continuaria do mesmo modo, “tudo no seu ‘devido’ lugar” (SÜSSEKIND, 1984, p.185), cada qual com seu lugar à mesa, com o pai sempre à cabeceira. O velho pai ainda seria o responsável pelo controle das “culpas e desejos do filho” ao mesmo tempo em que guardaria os valores familiares. Enquanto isso, o governo controlaria os rumos das informações referentes à sociedade brasileira (SÜSSEKIND, 1984, p.185). Assim, família e Estado trabalhavam juntas, de mãos dadas, e enquanto a primeira estivesse envolvida no controle de seus membros nada mudaria.

Por extensão, as representações literárias também traziam a figura da família e do pai em sua mais total completude e autoridade. É sob este aspecto que podemos pensar *LA* como divergindo do que se cristalizou na crítica dessa época: a ideia de que toda produção literária deveria estar diretamente ligada às questões políticas, trazendo sempre a repressão e a censura como protagonistas ou coadjuvantes da literatura. Segundo esse pensamento, a

questão política deveria vir estampada de forma explícita num texto literário. De certa maneira, *LA* recupera temas ligados à tradição familiar, mas ao invés de afirmar uma ideologia de cega obediência ao *pai de família*, o que se nota é exatamente o contrário. Pois é justamente essa autoridade que é posta em xeque pelo filho, rompendo assim com uma ordem estabelecida que, é óbvio, era estendida para a esfera pública, para o *papai-Estado*.

A hipótese esboçada acima encontra ecos em algumas ideias de Michel Foucault, principalmente quando o filósofo destaca o papel da família, junto ao estado, como vigilantes e disciplinadores. Foucault irá destacar a presença de “um olhar vigilante e dominador” (FOUCAULT, 1979, p.215), oriundo do *Panopticon*, criação de Jeremy Bentham, cuja função era manter as pessoas presas sob um controle rigoroso e meticuloso, invertendo o princípio das masmorras: ao invés de sombra, a luz e o olhar de um vigia que captam melhor o que o escuro, no fundo, protegia (FOUCAULT, 1979, p.210). Ainda segundo Foucault, era um olhar que exigiria poucas despesas, uma vez que é apenas um olhar, “que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo”, gerando uma vigilância sobre e contra si mesmo (FOUCAULT, 1979, p.218). Era como se um grande olho observasse a todos. E tal poder de vigilância constante é estendido à família, que passa a ter “olhos apreensivos” (NASSAR, 1989, p.13), na expressão de André, assim como controle sobre o corpo de seus membros. E é assim que a atividade do *trabalho* entra como um disciplinador, exercendo uma tripla função, segundo Foucault: “função produtiva, função simbólica e função de adestramento, ou função disciplinar” (FOUCAULT, 1979, p.218). Esta última função, disciplinadora, nos aproxima, sem dúvida alguma, das palavras do pai em *LA*, ditas logo após a conversa com André: “Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos não de quebrar o orgulho de tua palavra, te devolvendo a saúde de que você precisa” (NASSAR, 1989, p.161).

Dessa forma, a família em *LA* mantém uma função que está próxima à do Estado. Trata-se em primeira instância de manter o controle de seus membros. E é a figura do pai a exercer tal função. Seus discursos visam mantê-los sob constante luz, cegando-os com tamanha alvura. Mas André não se acomoda a essa vida familiar nem à sua rotina enfadonha. Em vários sentidos, vemos que ele se furta às prescrições paterna e ousa questionar tal autoridade. A fuga de casa pode ser tida como uma desobediência maior. A fuga é a forma encontrada por ele para poder enfim falar com maior liberdade. Saindo de

casa André cria um espaço individual para seu discurso. Se num primeiro momento consideramos o quarto de pensão como reduto da intimidade, com a chegada de Pedro, tal espaço se torna propício à ação do discurso. E será lá, de dentro do quarto que o filho pródigo demolirá o discurso paterno.

Assim, *LA* traz questões que, de certa forma, extrapolam a simples aparência de obra despreocupada com a realidade política. Questões várias cruzam suas páginas e seu discurso, ou melhor, suas entrelinhas se mostram imersas numa problemática que pouquíssimos ousaram levantar: a legitimidade da autoridade paterna. É nesse sentido que ratificamos a contemporaneidade de *LA* no sentido definido por Agamben. Esse aparente anacronismo é justamente o que pretende o contemporâneo: ser inatual, desconexo e dissociado, buscando não coincidir com o presente. O contemporâneo vive em um outro tempo, deslocado, afastado, um tempo na maioria das vezes mítico. Mas ele sabe que não pode fugir de seu próprio tempo, uma vez que estão interligados de maneira indissolúvel.

## CAPÍTULO II

---

### ADENTRANDO O MUNDO PARTICULAR DE *LAVOURA ARCAICA*

*Onde você encontraria lugar mais apropriado para discutir os problemas que te afligem?  
– Em parte alguma, menos ainda na família; apesar de tudo, nossa convivência sempre foi precária, nunca permitiu ultrapassar certos limites; foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos.*

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

## 2.1 Na intimidade do quarto de pensão

Falar do gênero romance é fazer referência, sobretudo, às esferas do privado e do público, posto que podemos postular, como uma de suas principais características, o fato de que muitos segredos são desvelados e dotados de uma “aparência” ao irem para o espaço público – conceito tomado aqui na acepção arendtiana (ARENDDT, 2010, p.61), que mais à frente discutiremos. Em linhas gerais, o ato de sair do mundo familiar e falar em público é característica do romance e é também, em certa medida, o que se observa em *LA* por meio de seu narrador-personagem André. É claro que devemos ressaltar que o protagonista não vai para praça pública discursar acerca dos segredos da família. Na verdade, o *locus* inicial de enunciação de André é um quarto de pensão, e nunca irá além da sua consciência, configurando-se romanescamente como um monólogo interior. Sua autoridade como um narrador de romance se dará em seu comportamento inquieto, no seu ensimesmar-se e em tratar somente de si. Como consequência, veremos ainda sua aversão à palavra sacralizada do pai e a negação de sua autoridade.

Podemos ter em Bakhtin algumas afirmações que corroboram nossas hipóteses. Ao buscar nas figuras do bufão e do bobo pontos que confirmem a participação destes no desenvolvimento do romance europeu, Bakhtin destacará, principalmente, a força que estas figuras exerceram na “luta contra o convencionalismo”, ganhando projeção como máscaras (*personae*) portadoras de um “significado excepcional”, dotadas de certa autoridade para “arrancar as máscaras dos outros” e o “direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos” (BAKHTIN, 1990, p.278). No entanto, tais figuras sofreram transformações várias e acabaram por ser adotadas pelo romancista, que encontrou nelas uma *persona* que determinasse sua posição em relação à vida, assim como uma posição para tornar pública essa vida (BAKHTIN, 1990, p.277). Desse modo, o romancista participaria de uma dada realidade sem dela tomar parte, posicionando-se como um “observador e refletor”, buscando formas específicas de refletir essa realidade, encontrando-as nas “revelações ao público” (BAKHTIN, 1990, p.277).

Nesse sentido, e agora em concordância com Hannah Arendt, podemos dizer que tornar algo público equivaleria a dotá-lo de uma realidade, que se constituiria por “aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos” (ARENDDT, 2010, p.61). Estar na privacidade seria como permanecer ausente dos olhos e ouvidos alheios, por conseguinte, inexistindo para estes. O homem privado não aparece, não possui uma “aparência”, portanto, ele estaria destituído de uma realidade. O mesmo aconteceria com as “forças da

vida íntima” que apresentam uma existência incerta e obscura, assumindo um aspecto adequado para aparição em público somente depois de terem sido “transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas” (ARENDR, 2010, p.61).

Mas como se dariam tais transformações? A mais comum delas, segundo Hannah Arendt, seria a narração de histórias ou, como ela mesma pontua, por meio de uma “transposição artística de experiências individuais” (ARENDR, 2010, p.61). Contudo, o próprio ato de falar de nossas experiências mais íntimas já denota uma mudança de esfera: transportamos para uma esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que jamais haviam tido antes. Essa esfera é a pública, considerada o local da *ação*, propício ao discurso, atividade esta possível somente entre indivíduos.

Podemos dizer que *LA* apresenta-se como um verdadeiro romance, segundo uma das acepções bakhtinianas, ou seja, um gênero que dá a conhecer aquilo que é oferecido pela privacidade, aquilo que se mostra restrito somente à esfera particular da vida cotidiana. Nesse âmbito, *LA* é o próprio mundo da família tendo suas fronteiras franqueadas e levadas ao incomensurável por meio de uma figura mascarada, que escarnece das convenções, denunciando um certo convencionalismo, assim como a falsidade das relações humanas. Esta figura é seu narrador, André.

Retomando Bakhtin, vemos que o gênero romance aproxima-se do presente, fazendo deste seu objeto de representação. Tal constatação nos leva a considerar as máscaras do bufão e do bobo como complementos adotados pelo romancista, para que possa tornar tudo mais familiarizado por meio do riso cômico destas figuras, uma vez que as mesmas “veem o avesso e o falso de cada situação”. Nestas condições, elas “podem utilizar qualquer situação da vida somente como máscaras” (BAKHTIN, 1990, p.276). Assim, seu riso assume um caráter puramente público, pois sua existência também é exteriorizada, tudo é por elas levado para a praça pública e vivido pelo lado exterior. É possível constatar tal hipótese em *LA* a partir do momento em que observamos que a privacidade do lar é compartilhada, ganhando aparência e, por extensão, realidade, graças à ação do discurso romanesc<sup>17</sup> de André, que pode ser visto aqui como portador de uma daquelas máscaras – podendo ser considerado também como o representante ou uma *persona* do próprio autor Raduan Nassar. Como dito no Capítulo 1 deste trabalho (Cf. p.52), André forja sua própria máscara inscrevendo nela um riso de deboche – “uma ponta

---

<sup>17</sup> Conforme afirmação de Edward Said, “a partir do momento em que as palavras são escritas e publicadas, ingressamos no mundo público” (SAID, 2005, p.26).

de escárnio”, como ele mesmo diz (NASSAR, 1989, p.135). Tal atitude deste narrador-personagem acaba por afastá-lo de uma personalidade que o aproximaria do pai e conseqüentemente da família, tornando-o um verdadeiro estranho em seu seio.

Todavia, podemos perguntar ainda: a partir do momento em que toda privacidade é transposta para o domínio público, é possível ainda falarmos em intimidade? Conforme afirma Hannah Arendt, “até a meia-luz que ilumina nossas vidas privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa do domínio público” (ARENDT, 2010, p.63). Assim, o mundo da família também se encontra estreitamente ligado à esfera pública, recebendo constantemente seus influxos. O contrário se observa na relação do privado para o público: somente o que se mostra relevante é digno de ir para esse domínio, ou seja, somente aquilo que é passível de gerar uma ação na esfera pública seria de interesse de todos. As coisas que não suportam a “luz implacável e radiante da constante presença dos outros” tornam-se irrelevantes e ficam restritas somente aos assuntos privados (ARENDT, 2010, p.63).

No entanto, podemos dizer que o gênero romance faz exatamente um movimento reverso. E podemos observar em *LA* esse movimento, posto que André faz o contrário, levando para o domínio público aquilo que *não* se mostra relevante, uma vez que os dramas familiares não consistem em uma *ação* propriamente dita, com força suficiente para agir na esfera pública. Assim, adentrar o mundo familiar de *LA* é conhecer sua privacidade, observando atentamente a intimidade e os dramas de seus personagens. É trilhar caminhos labirínticos através dos “corredores confusos” (NASSAR, 1989, p.44) da casa, que terminam por nos conduzir a um outro mundo, o da memória individual. Tudo chega até nós mediado e filtrado pelo olhar de André, que ainda mantém muito do passado atado a si, questionando-se sempre: “Onde eu tinha a cabeça?” (NASSAR, 1989, p.50). Não permitindo que nada fique livre de suas observações e julgamentos. E, juntamente com tais indagações avultarão os demais personagens, surgindo como fantasmas, a perturbar-lhe as solitárias madrugadas. Sob esse aspecto, André se apresenta como um verdadeiro narrador de romance que, solitário, abre as janelas da memória, relembra tempos idos e narra suas próprias experiências. É alguém que da privacidade do lar se digna a, literariamente, contar o que aconteceu em sua juventude, puxando do fosso da memória vários “fragmentos miúdos” da vida familiar (NASSAR, 1989, p.65).

Esta última reflexão nos conduz a afirmar ainda que este narrador busca categorizar, em termos públicos e por meio de uma linguagem romanesca, uma vida

íntima. É uma tentativa de dar aparência a essa intimidade, buscando na prosa poética um *medium* entre o que sente e a realidade. Num primeiro momento, observaremos que seu discurso será extremamente lírico, deixando claro que estará imerso em si mesmo; já em outro, apesar de o lirismo se manter, mesmo que em menor intensidade, a presença do *outro* será determinante para os rumos da narração.

\*\*\*

É como um fugitivo que encontraremos o jovem André. Isolado em um quarto, “numa velha pensão interiorana” (NASSAR, 1989, p.9). E será nesse recinto que fundará, provisoriamente, seu mundo individual, sendo perturbando somente com a chegada de Pedro, o irmão mais velho, que vem com a clara intenção de levá-lo de volta para casa.

Como vimos no Capítulo I (Cf. p.41-2), sua fala inicial se mostra envolta por uma aura lírica, na qual prosa e poesia se (con)fundem impregnando outros momentos da narração. Esse traço indica desde o início uma quebra no paradigma da ordenação da narrativa, dando a entender que se trata de uma narrativa estritamente íntima.

A imagem criada pelo refúgio no quarto, desde já deixa entrever uma tentativa de construção de um eu-indivíduo que, separado da família procura emancipar-se de sua dependência. Fazendo-nos lembrar o arquétipo filho pródigo, André busca se desligar de casa e ausentar-se dos olhos vigilantes da família. Nesse aspecto, *LA* tematizaria uma tensão dentro da própria esfera privada. Uma tensão que se daria entre um esboço de indivíduo e a família. E ainda, uma tensão que se expande ganhando dimensões que atingem um âmbito maior, atingindo um espaço aberto, que pode ser tido como sendo compartilhado. André mimetizaria ainda o homem que se aparta da família, destaca-se da sociedade e erra pelo mundo sem qualquer vínculo, a não ser consigo mesmo: seria – pelo menos em tese – o nascimento do individualismo, característica do mundo moderno, e que contrasta grandemente com o mundo tradicional, fundado na coletividade. Assim, André foge do ar saturado pelas palavras do pai e de sua ordem, dos laços estreitos e exigentes que reinam naquele mundo, no qual até a própria respiração é comprometida, assim como a liberdade, que se mostra restringida, pois o pai “nunca permitiu ultrapassar certos limites” (NASSAR, 1989, p.167). Posição similar a essa de André pode ser percebida, no romantismo, quando o isolamento do grupo a qual pertence, faz do homem um ser marcado por sua solidão. A valorização do indivíduo romântico se dá “naquilo que o distingue do

outro”, principalmente devido a “sua sensibilidade específica desenvolvida”, aspecto este responsável por sua individualidade (ROSENFELD & GUINSBURG, 1978, p.269).

Conforme destacou Antonio Candido, no romantismo, o individualismo rompe com qualquer ideia de entrosamento, o que causa “certo baralhamento de posições, confusão na consciência coletiva e individual, de onde brota o senso de isolamento e uma tendência invencível para os rasgos pessoais, o ímpeto e o próprio desespero [*sturm und drang*]” (CANDIDO, 1969, p.24). É este – ao menos inicialmente – o individualismo de André, que, em certa medida, marcará a trama do romance. Notamos ainda que sua procura acaba por levá-lo a um mergulho em si mesmo, de onde emergirá com uma fala convulsionada e úmida, além de um verbo forjado em meio a explosões de cólera e em ímpetos desmesurados contra a autoridade paterna. Pode-se dizer que André cria assim uma dialética, dessa vez entre o mundo da família e o mundo do indivíduo, ou entre a organicidade do grupo e o indivíduo segregado. No entanto, como dito anteriormente, essa dialética ultrapassa as fronteiras do privado, indo desaguar na esfera pública.

A narração inicial de André nos atrai para um mundo estranho e fechado, onde, por meio de um olhar investigador, tomamos conhecimento de certa busca por liberdade através da criação de um mundo individual, destoando completamente do mundo da família. Este, por sua vez, se mostra organicamente agregado, onde cada membro tem seu lugar à mesa definido por uma vontade maior, a do pai, homem simples no uso das palavras, seguidor da ordem e da moderação das atitudes. Sob essa ótica, a família em *LA* ainda se mostra como uma unidade, cuja sustentação se encontra na figura desse pai regulador. No entanto, sua ordem também é geradora de uma (des)ordem, apontando desde o início os sintomas de uma fratura iminente, uma vez que observamos que nem todos se inserem nela. Trata-se de uma ordem excludente: “Toda ordem traz uma semente de desordem” (NASSAR, 1989, p.160), dirá André ao pai.

A fuga de André marca assim uma tentativa de rompimento com este mundo familiar, que se mostra mergulhado numa atmosfera mítica, onde a palavra do pai, presente em todos os cantos da casa, é a pedra angular. Assim, ao abandonar a casa paterna, André expõe, através de seu discurso romanesco, não só sua intimidade, mas a de toda a família. Mergulhando em si, na sua interioridade, tendo como ponto de apoio para sua narração um discurso lírico, André compõe *seu* mundo, buscando distar da ideia de uma coletividade, imprimindo um tom de domínio sobre a própria fala, assim como sobre o seu corpo e sobre sua própria vontade. Podemos dizer que, no início da narração, *tema* e *forma* são o

indivíduo, ou seja, o próprio narrador-personagem torna-se ele mesmo o intérprete do exterior e do interior.

Ilustremos as afirmações acima com algumas linhas do Capítulo 1 do romance:

Os olhos no teto, a *nudez dentro do quarto*; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um *áspero caule*, na palma da mão, a *rosa branca do desespero*, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os *objetos do corpo*; [...] minha mão, pouco antes dinâmica e em *dura disciplina*, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte [...] (NASSAR, 1989, p.9, grifos nossos).

Estamos diante de um momento íntimo de alguém deitado no chão, entregue à solidão de um quarto de pensão. É abandonado a si mesmo, com os olhos no teto e em estado letárgico que encontramos André. Trata-se de um quarto que não tem nada de importante a não ser *o corpo*, este sim, um objeto digno de ser consagrado. É neste “mundo, quarto catedral” que André funda sua autoridade. É onde jaz sua fortaleza “inviolável” e, também onde, paradoxalmente, tem sua liberdade, estando livre da presença da família. Inicialmente, o quarto se mostra como um espaço utópico, onde André expande suas dimensões e o torna infinitamente desproporcional a tudo mais: o quarto é transformado em “mundo”. A dimensão espacial se esvai, sendo suprimida e anulada pela emoção, inexistindo assim a ideia de um mundo exterior. Nesse sentido, tal ideia nos remete a Gaston Bachelard ao falar acerca da intimidade material. Segundo o filósofo, “toda riqueza íntima aumenta ilimitadamente o espaço interior onde ela se condensa” (BACHELARD, 1990, p.40). A postura de André dentro do quarto de pensão é ilustrativa do que afirma Bachelard, pois vemos o personagem expandir o espaço no qual está, uma vez que sua intimidade procede numa supervalorização daquele simples quarto, e seu espaço físico se mostra dilatado: fenômeno este possível também graças à sua individualidade.

A maneira como a narração é iniciada, com forte acento lírico, também é sinal de intimidade, daí o labirinto no qual se adentra tentando descobrir o significado de tantas imagens criadas ou sugeridas<sup>18</sup> pelo narrador. As assonâncias e aliteraões de algumas palavras: “nudEZ”, “róSEO”, “violáCEO”, “inVIOLÁVEL”, “indiVIDuAL”, “catedrAL”,

---

<sup>18</sup> Sônia Brayner destaca que a poesia lírica “sugere a expressão de uma sensibilidade desenvolvida através de padrões rítmicos, temáticos e imagísticos” (BRAYNER, 1979, p.240).

“interVALOS”, “angÚStia”, “ÁSpero”, “roSA”, “dESESpero”, “conSAgra”, “objetOS”, “dISCiplina”, além de conferirem musicalidade ao trecho, também imprimem um ritmo frenético, entrecortado pelas vírgulas, sugerindo uma respiração ofegante, dando a tônica de um movimento que se espalha por todo o trecho citado. Essa sonoridade tem amplo papel para elevar a experiência íntima de André, organizando-a com tal efeito, que as imagens evocadas atestam a transfiguração daquele meio natural, que é o quarto, em um espaço único. É nestas condições que podemos afirmar que *forma e conteúdo* se coadunam, e juntos potencializam nossa capacidade de sentir tal experiência. Podemos dizer ainda que é a lógica da associação de sons, típica da poesia, a presidir o ritmo da vida íntima, constituindo um espaço distinto, que destoará em larga medida do mundo familiar.

Como dito, o ritmo, intensificado pelas vírgulas, confere também uma sensação de ansiedade àquela atmosfera. O contínuo da mesmice angustiosa é interrompido por esse ritmo ofegante das vírgulas. E é nesse ponto que surge a “rosa branca do desespero”, colhida “de um áspero caule, na palma da mão”. Trata-se do momento em que o corpo, despido de todo pudor, tem somente as paredes daquele pequeno-grande quarto a contemplá-lo, consagrando-o naquela “catedral”. Mas afinal, o que são esse enigmático “áspero caule” e essa “rosa branca do desespero”, senão eufemismos do pênis e da flor que brota dele no momento do gozo? André se masturba. E são estes os intervalos da angústia, que o tornam conhecedor de si e de seu corpo. Ele o explora em “dura disciplina”<sup>19</sup>. É dentro dessa perspectiva que podemos ver nessas primeiras afirmações uma tentativa de desligamento da família por meio de uma luta pelo controle sobre o próprio corpo e, sobretudo, sobre os próprios desejos.

Numa ordem inteiramente diversa, a prosa lírica de André procura destruir o sentido literal das palavras, suspendendo os valores referenciais de um discurso comum. Como consequência disso, uma nova configuração e, conseqüentemente, um novo sentido de mundo é trazido à linguagem por meio de sua narração. Pode-se dizer que, no decurso dessa configuração, André procura projetar-se neste novo mundo e nele viver mais uma vez sua intimidade. O que nos encaminha para afirmar ainda que o caráter de auto-referencialidade, inerente à linguagem lírica, assim como seu *estranhamento*, contribuem em grande medida para que o foco fique somente em André. Destarte, é na intimidade do

---

<sup>19</sup> Coincidentemente (ou não), encontramos construção semelhante em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, quando Riobaldo, confuso e em dúvida com relação ao amor que sente por Diadorim, narra: “A noite que houve, em que eu, deitado, confesso, não dormia; *com dura mão sofri meus ímpetos*, minha força desperdiçada; de tudo me prostrei.” (ROSA, 2006, p.317, grifos nossos).

quarto e na frugalidade de seus poucos objetos que o próprio corpo, assim como a própria consciência, podem se tornar objetos de si mesmo. É no êxtase que André tenta se conhecer e é no êxtase também que tem a paz que procura. Uma paz, em todo o caso, efêmera, assim como a flor branca do desespero. De igual maneira, como se verá, sua liberdade também se mostrará passageira. Todavia, devemos sublinhar o fato de André se apresentar, ao menos nesse intervalo efêmero, o dono de seu próprio corpo, expressando-se através dele, contrariando a prescrição paterna de “erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo” (NASSAR, 1989, p.58).

Assim, as sensações vêm justamente através dessa exposição do corpo, que se transforma em meio de expressão daquele instante. É o corpo quem ganha destaque, e o ato de se masturbar é matizado por tons que o tornam mais solitário ainda e a nudez dentro de um quarto, aparentemente vazio, contribui em larga medida para isso. Podemos ler nesses movimentos a certeza de que o corpo está trabalhando, cultivando sua própria lavoura – uma lavoura totalmente avessa àquela esperada pelo pai. E é também nesse sentido que a expressão do lírico, ligada ao *eu* (eu-lírico) se mostra. A ideia de que se trata de um indivíduo que, sozinho, fala consigo mesmo<sup>20</sup>, surpreendendo o leitor ao expor, não o que vê, mas o que deveras sente, pode perfeitamente ser ilustrada por meio da postura de André, uma vez que inicialmente inexistia a presença do *outro* dentro do quarto. A “presença” da família não é perceptível nesse momento.

Com relação ao quarto, pouco se sabe sobre sua realidade exígua. O que temos são contornos incertos, sempre sugeridos pelos olhos de André. Esse quarto é, sem dúvida alguma, um refúgio: ideia que pode ser atestada pelo seu despojamento de objetos, bem como por sua localização imprecisa – sabemos apenas que se trata de um quarto de uma velha pensão interiorana e nada mais. Só mais tarde, quando ouvir o ruído “sempre macio e manso” (NASSAR, 1989, p.10) da porta, indicando que é Pedro quem chega, é que esse quarto se dará a ver – é quando a intimidade, duramente construída por André, será solapada pela chegada do irmão mais velho. A partir daí, o quarto começa a ganhar materialidade, já que o que até então se sabia era apenas o que o narrador dera a perceber através de suas sensações: um espaço impreciso, desfigurado e sacralizado ou, em outras palavras, íntimo. Se antes havia somente o teto, dando abrigo, e o chão, dando segurança,

---

<sup>20</sup> A definição do lirismo como a voz daquele que fala consigo mesmo vem de T. S. Eliot. Esse autor apontou ainda, a existência de duas outras vozes na poesia; além da mencionada acima, há ainda uma segunda que “é a voz do poeta ao dirigir-se a uma platéia” e a terceira, em que o poeta “tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quando está dizendo, não o que diria à sua própria pessoa”, mas o que diria a uma outra pessoa imaginária (ELIOT, 1990, p.122).

com a chegada de Pedro, esse espaço, até então indefinido, é dotado de aparência e tornado real, ganhando paredes e móveis: podemos dizer que é o início da desprivatização e desindividualização daquele quarto. A partir de então, esse mesmo quarto torna-se um espaço público, aberto a ação do discurso, permitindo-se ser visitado.

Conforme foi possível perceber até aqui, o início da narração é o momento em que se observa uma maior ênfase na intimidade, centrada em André, em seu eu-lírico. Mas, tão logo chega o irmão, muda-se o foco, e é a família quem ganha destaque. Podemos dizer que essa é outra das muitas tensões que permeiam o romance. De um lado, temos uma intimidade efêmera, que força por não se coagular, e do outro, a possibilidade disso ser rompido pela intervenção da força da vida familiar. Quando Pedro chega, de certa forma, é a família quem chega consigo, é a presença do *outro* que se instala junto a André. A chegada do irmão traz consigo toda uma carga explosiva: as memórias da vida familiar são suficientes para desencadear um processo que dará início à ruptura daquela frágil intimidade. E assim, o quarto, que há pouco se mostrava praticamente vazio, tendo somente “os objetos do corpo” (NASSAR, 1989, p.9), se enche de objetos reais, prestando-se a ser ordenado, ganhando uma aparência. Por sua vez, o André que há pouco ordenava a realidade conforme sua lírica e em acordo com os desígnios da sua própria intimidade, torna-se brusco faxineiro, pondo-se a ordenar os “novos” objetos do quarto, que de repente avultam. Dessa forma, o quarto começa a ganhar dimensões reais conforme a presença de Pedro – e da família – se impõe. Sobre isso, dirá o narrador:

[...] me vi de repente fazendo *coisas*, mexendo as *coisas*, correndo o quarto, como se meu embaraço viesse da *desordem* que existia a meu lado: *arrumei* as coisas em cima da *mesa*, *passei um pano na superfície*, *esvaziei o cinzeiro no cesto*, *dei uma alisada no lençol da cama*, *dobrei a toalha na cabeceira* [...] (NASSAR, 1989, p.16, grifos nossos).

Aquela tranquilidade e letargia do quarto de antes são quebradas. E o que a princípio aparentava estar “vazio”, pois tínhamos somente a imagem do corpo nu, começa a ganhar outros objetos, escondendo ou tomando o lugar desse corpo. Vemos surgir uma mesa, um cinzeiro e uma cama. Em certa medida, podemos dizer que tais objetos conferem mundanidade àquele quarto, dotando-o de concretude e artificialidade, servindo também de apoio para a ação dos personagens. Assim, subitamente, André se vê arrancado de seu devaneio solitário, e ser inserido em meio às obras fabricadas pelo homem<sup>21</sup>, que passam a

---

<sup>21</sup> Fazemos uso aqui da ideia de *obra* enquanto produto fabricado pelo homem, segundo a aceção de Hannah Arendt.

atestar sua estabilidade no mundo. A partir de então, os gestos que faz em relação aos objetos citados, apontam para a perda de sua individualidade dentro daquele quarto, uma vez que estes se apresentam como intermediários entre ele e o irmão recém chegado. E assim, todo o labor do corpo produzido até então naquele recinto é descartado. O que se observa a seguir é uma invasão, não só de objetos do mundo real, mas também da “presença” da família, que passa a ditar sua ordem, asseio e solidez. Sob essas condições, André se esforça para conferir certa organicidade àquele quarto. Mas, evidentemente, pela simples presença, o irmão instala uma nova ordem ali, contrastando enormemente com a “desordem que existia” (NASSAR, 1989, p.16) antes.

Também dentro da perspectiva acima referida, o abraço entre os irmãos se mostra ilustrativo de uma ruptura da intimidade de André. Quando abraçado por Pedro, André não se sente abraçado apenas pelo irmão, mas sim pela “força poderosa da família”, que desaba sobre ele “como um aguaceiro pesado” (NASSAR, 1989, p.11). Acrescentando em seguida que sentiu nos seus braços “o peso dos *braços encharcados* da família inteira” (NASSAR, 1989, p.11, grifo nosso). A imagem que a oração traz torna mais grave ainda o gesto do irmão Pedro em pousar as mãos sobre os ombros de André. A ideia de “braços encharcados” evoca não só um peso, mas também uma aderência ao corpo, ficando evidente que André também fugiu desse tipo de controle.

A essa altura o papel do irmão mais velho já se tornou explícito. Pedro pode ser visto aqui não como um indivíduo – o irmão –, mas como metonímia da própria família, ele é sua continuação. Ele traz junto a si todo o peso da tradição, isto é, do grupo, evidenciado já em suas primeiras palavras dirigidas a André: “*nós* te amamos muito, *nós* te amamos muito” (NASSAR, 1989, p.11, grifos nossos), demonstrando desde o início que são braços e mensagens coletivas que chegam com ele. André sente o peso de tais palavras, sobretudo pela forma como o irmão faz uso do pronome *nós*, ao invés do *eu*, deixando-o mais impotente ainda diante daquela força que o alcançou ali. Pedro traz consigo muito mais que um abraço. Nesse aspecto, ele é a continuidade da família, mais especificamente da figura do pai, e o que vem em sua bagagem não são somente palavras de afeto, mas também a autoridade do pai.

Assim, a individualidade de André, fragilmente esboçada, é implodida pela autoridade paterna reposta. O quarto é invadido pela “presença” da família, pelo *nós* coletivo e sonoro de Pedro, que já de início ordena: “abotoe a camisa” (NASSAR, 1989, p.12). Passando em seguida a uma ordem menos direta, mas tão grave quanto à primeira:

“as venezianas [...] por que as venezianas estão fechadas?” (NASSAR, 1989, p.16) – André prestamente obedece e abre-as. Dessa maneira, em poucos minutos de presença, Pedro e a organicidade do mundo familiar passam a reinar naquele cômodo, tal qual a luz que entra pela janela aberta por André.

Em posição diversa, André hesita em iniciar um diálogo com o irmão. Vários momentos atestam sua dificuldade em dizer algo. Em sua consciência, as hesitações se sobrepõem. Na verdade todas estão envoltas na possibilidade de “dizer” alguma coisa, mas que não se realiza: “já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana” (NASSAR, 1989, p.16); “eu poderia isto sim era perguntar como ele pôde chegar até minha pensão” (NASSAR, 1989, p.16); “eu quase deixei escapar, mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa” (NASSAR, 1989, p.28); “me ocorreu dizer cheio de febre” (NASSAR, 1989, p.69); “me ocorreu ainda dizer enternecido” (NASSAR, 1989, p.70). No entanto, são possibilidades que mais tarde irão contrastar com os momentos em que a fala de André será desobstruída, saindo como uma enxurrada, num “fluxo violento” (NASSAR, 1989, p.41).

Nestas condições, Pedro funciona como um propulsor do discurso de André. Apesar de toda hesitação, é devido à insistência do irmão que a fala de André se converterá num rio caudaloso, metamorfoseado num berro transfigurado, explodindo em convulsão: “Eu sou um epilético” (NASSAR, 1989, p.41), esbravejará ao irmão. O que se ouve a partir daí são gritos e soluços. É a cólera jorrando em cada palavra, impregnando o discurso a partir de então. E o que era para ser uma narrativa, na qual a intimidade daria o tom, acaba por se tornar um discurso aberto, gritado e em profundo desconcerto com o momento lírico e solitário do início do livro. Nestas condições, as falas passam a ser misturadas e amalgamadas, dando origem a um discurso polifônico, no qual as vozes da família são trazidas constantemente para o texto. No entanto, é André, enquanto narrador, quem procurará ditar-lhes os rumos.

Assim, aquele quarto, outrora reduto da intimidade, ganha projeção e se transforma em espaço público, aberto ao discurso e de onde vozes dissonantes se digladiam por uma posição de destaque. Vemos a figura do pai ser evocada constantemente, e seus discursos serem subvertidos e parodiados pelo filho, que começa a expor o corpo familiar, buscando por esse meio apontar as inconsistências de sua organicidade.

## 2.2 Uma volta antecipada para casa?

Com a chegada de Pedro ao quarto de pensão, podemos dizer que André revisita a família através de suas memórias. Contudo, seu retorno é para a época da infância, nos tempos em que “era boa a luz doméstica” de casa (NASSAR, 1989, p.27). Assim, a casa, “nosso canto do mundo”, “nosso primeiro universo”, conforme afirmação de Bachelard (BACHELARD, 1993, p.24), começa a ser delineada na memória do narrador, tão logo Pedro chega. O quarto de pensão, então invadido pela “presença” da família torna-se, portanto, inviável para o cultivo da intimidade. Resta a André buscar refúgio em outro lugar e para isso foge “em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio”, como diria Bachelard (BACHELARD, 1993, p.48).

A busca de refúgio, ou mesmo de escape do mundo da família, se mostra como uma constante na vida de André. Desde a mais tenra idade era refugiando-se que ele se desligava do mundo familiar ao mesmo tempo em que se conhecia. E é assim que, passado o sobressalto da chegada de Pedro, vemos André mergulhar num mundo longe dali, um mundo infantil e distante, cujo tempo é indeterminado. Mas é um mundo que, paradoxalmente, está mais próximo de casa e da família. Daí dizermos no início que é uma volta antecipada ao lar.

Mas, procuremos visualizar melhor tal afirmação buscando no excerto abaixo evidências que possam confirmar ou mesmo refutar tal ideia. Diz André:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá no *bosque* que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; eram *duendes* aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? Que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? De que adiantavam aqueles gritos, se *mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento*, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo) (NASSAR, p.13-14, grifos nossos).

Grandes afinidades com o aspecto maravilhoso dos contos de fadas podem ser destacadas nesse trecho. O bosque, sempre presente, surge como local propício para o desenrolar das fantasias infantis, no qual criaturas mágicas sempre comparecem. Contudo, em *LA*, esse clima feérico existe apenas na imaginação de André menino. Aqui o que temos são imagens que sobrevivem das memórias da infância, testemunhando uma pequena fuga ou um escape aos “olhos apreensivos da família” em busca de tranquilidade. Trata-se,

em primeira instância, de um regresso a uma outra morada, não totalmente nova, mas mais antiga e mais primitiva: é a morada da infância, no qual os limites são facilmente franqueáveis e os voos da imaginação se alçam com maior desenvoltura.

Em sua solidão de menino André sonha, inexistindo limites. Ao envergar suas asas rumo ao imaginário, ele transforma-se em planta, recolhendo-se sob a forma de um “botão vermelho” (NASSAR, 1989, p.13), o que nos leva a entender essa postura como mais um momento íntimo. A imagem de uma flor encerrada em seu botão, protegida e aquecida pela luz do sol, pode ser tomada como um exemplo maior de intimidade.

Essas fugas são mais que marcas de uma eventual separação entre o personagem e os demais membros da família: são também esboços de libertação. Mas, libertar-se do quê? Podemos aventar, num primeiro instante, que seja uma busca pelo “libertar-se do pesadelo mítico”, conforme propõe Walter Benjamin, ao tratar dos narradores dos contos de fadas. Segundo Benjamin, os contos de fadas seriam uma das primeiras medidas da humanidade para livrar-se das garras do mito (BENJAMIN, 1994, p.215). A natureza se apresenta como cúmplice do homem. Assim, vemos que um novo mundo se abre a André toda vez que ele foge. É um mundo infantil, mergulhado na fantasia, onde tudo que o rodeia se torna animado. Os olhos vigilantes da família e as vozes protetoras são substituídos pela vigília silenciosa e cheia de paciência dos seres fantásticos que o rodeiam. Também é o silêncio que André quer e procura. A família se torna estranha e aquelas criaturas ao seu redor, no meio do bosque, de repente lhe são familiares e cúmplices, afastando-o daquela atmosfera mítica e sufocante que é a família.

Em tempo, as palavras destacadas no excerto também nos encaminham para um momento de extrema solidão e lirismo. O que nos resta então é a sensação de que o vento é o único som que se ouve nessa descrição. As aliteraões que percorrem todo o trecho também potencializam a imagem de que seria o vento zelando pelo sono da criança. Todo o bosque parece ganhar vida através dos olhos de André: os troncos e o vento tornam-se duendes e mensageiros. Até mesmo a postura do menino, aparentemente, inerte, é animada pelo movimento das criaturas que o rodeiam: sua imobilidade é compensada por seres inanimados, cujos “movimentos” embalam o menino que dorme. Trata-se, em princípio, de um grande paradoxo, mas como se passa num mundo imaginário, torna-se perfeitamente aceitável. E assim, o próprio André se irmana àqueles que o cercam, tornando-se ele mesmo um vegetal – “um botão vermelho” –, tendo seu corpo consagrado pela terra úmida e pelo húmus que há por baixo das folhas secas. Ele se planta na terra recolhendo dela o

sal, nutriente importante para a vida. Feito Anteu, semideus que sobrevivia do contato com a terra, André também precisa da mãe-terra e de seu consolo, que vem, sobretudo, na forma de entrega silenciosa e retirada: é a paz e a liberdade tão desejadas.

De volta ao quarto vemos André erigir sua grande catedral, cuja função se mostra como paradoxal: sacralizar e dessacralizar o corpo. Se por um lado ele procura proteger a intimidade, buscando um refúgio seguro dos olhares da família, por outro, busca expor o corpo a seus próprios olhos, conhecendo-o. Enquanto consagrar o corpo seria separá-lo do ordinário, elevando-o ao *status* de divino, a dessacralização estaria justamente em seu ato de transgredir ou violar as regras que regem o uso que faz do próprio corpo: em seu caso, o resguardo das trevas é quebrado a partir do momento em que se expõe. Assim, André prolonga, na reclusão do quarto de pensão, aquela intimidade que experimentava quando menino no bosque, recolhido como um botão. O quarto torna-se assim substituto do botão: estar nu dentro do quarto é estar dentro de um botão fechado e aquecido pela luz do sol. São posturas que consideramos equivalentes. Quando criança, André se refugiava no bosque próximo à fazenda. Agora, adulto, arrisca fuga a lugares mais distantes. Contudo, as pancadas na porta e as “vozes protetoras” da família estão sempre a chamá-lo, não o deixando em paz.

Entretanto, bem mais que uma nova fuga, o que vemos nessa atitude de André é um processo de desprivatização da vida familiar, que fica exposta sob a “luz implacável e radiante da constante presença dos outros” (ARENDDT, 2010, p.63). Mesmo que ainda se trate de uma narração interiorizada, com André representando o narrador contemporâneo sublinhado por Adorno: aquele que “parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, 2003, p.59), sua postura ainda é de desvelamento. Diante da insistência de Pedro, em querer mostrar que a felicidade estava na família, o narrador acaba por se dobrar ao peso de tantas exigências e cobranças e começa a falar. Mas sua fala não é simples aceitação do que o irmão dissera, pelo contrário, e a apresentação de uma outra face da família, justamente com a intenção de mostrar que a felicidade, tão ressalvada pelo pai, não passara de um engano. Assim, a família começa a ser trazida para aquele espaço e, bem mais que a simples vida agrária é mostrada, outras facetas são descobertas. Ao final, percebemos que André não expõe somente seu corpo, suas vontades e desejos, mas também a família é desnudada e sua moralidade posta à prova.

### 2.3 A intimidade da família exposta

Numa ordem inteiramente diversa, esta outra “fuga” de André acaba por fazer com que a família adentre ainda mais àquele quarto de pensão. Tal atitude acaba por deslocar a vida familiar da fazenda para dentro do quarto. A família é então retirada de seu mundo fechado e inserida ali, naquele espaço desprotegido. É dessa maneira que André ganha autoridade para narrar, contestar, questionar e até mesmo subverter a autoridade do pai. E ainda, a partir do momento em que este é retirado da esfera do lar, onde tinha sua segurança, fundada no princípio da proteção familiar, sua autoridade perde força, uma vez que se encontrará na esfera da ação, lugar no qual vários discursos estão em constante conflitos, objetivando sempre adquirir certa notoriedade. No caso do pai e de André, será uma disputa pela validação de uma verdade ou de uma nova ideologia.

Podemos acrescentar ainda, que se trata da fundação de um espaço aberto no qual André terá como certa sua segurança para falar. Será por meio dessa estratégia que ele começará a trazer os fragmentos da fala do pai: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (NASSAR, 1989, p.15). São palavras que nos remetem diretamente às da Bíblia, retiradas do Evangelho Segundo Mateus, onde escreveu o evangelista:

São os olhos a lâmpada do corpo. Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso; / se, porém, os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas. Portanto, caso a luz que em ti há sejam trevas, que grandes trevas serão! (Mateus, 6: 22-3).

Tais palavras explicitam não só a origem dos sermões do pai, mas também sua forma, isto é, a seriedade com que a autoridade e a educação familiar são tratadas. São palavras que atestam também que a lei, sempre reformada através de suas falas, é retirada dos livros sagrados, apontando não só para um sentido prescritivo, mas também repetitivo de seus sermões. Em outras palavras, o pai pode ser visto como um repetidor, um homem que toma os textos bíblicos como matéria para seus sermões sem, no entanto, dar-lhes uma interpretação contextualizada, baseada na própria vivência.

Ainda dentro dessa perspectiva, a presença do pai se mostra sempre constante: seus olhos são também os olhos de Pedro. E uma de suas preocupações está em justamente proteger o *corpo* das trevas, localizadas para além dos muros da propriedade. Os olhos, nesse sentido, se mostram como aliados, pois também denunciam, comportando-se como

verdadeiros delatores. André sempre alude aos olhos quando se refere a algum membro da família. Na maioria das vezes são observações que contrastam com os seus próprios olhos, que sempre aparecem como: “dois carços repulsivos” (NASSAR, 1989, p.15); “enfermiços” (NASSAR, 1989, p.20); “escuros” (NASSAR, 1989, p.68); “mais escuros do que jamais alguma vez estiveram” (NASSAR, 1989, p.68); “sempre noturnos” (NASSAR, 1989, p.68). Em contrapartida, os olhos da mãe surgem como “amplos e aflitos” (NASSAR, 1989, p.32); Ana com os seus “olhos de tâmara”, cheio de meiguice, mistério e veneno (NASSAR, 1989, p.32); os de Pedro “lavados, cheio de luz” (NASSAR, 1989, p.38); o avô, já falecido, como “duas cavidades fundas, ocas e sombrias” (NASSAR, 1989, p.46); Lula, o irmão mais novo, com seus olhos misturando “ousadia e dissimulação” (NASSAR, 1989, p.181). Assim, de algum modo, todos os olhos se desencontram dos de André, que frequentemente se mostram tenebrosos, deixando transparecer a impureza de seu corpo. Por outro lado, tais olhos denotam também o excesso de vigilância dentro da própria família. O olhar é assim circunscrito a todos os membros: ninguém escapa dele, todos são vigiados.

Podemos então supor que, ao se referir às palavras do pai, André está, em certa medida, sendo sarcástico, posto que ao fugir fizera o inverso do que o pai pregou. De fato, no início da narração nós o encontramos fazendo exatamente o oposto do que o pai prescrevera. Seus olhos estão no teto, como se estivessem perdidos, divagando em direção ignorada e sem importância e seu corpo exposto, sendo consagrado pelo quarto.

Nestas condições, o olhar se apresenta como uma constante dentro do romance. Ele permeia todas as relações entre os membros da família: são “olhos apreensivos” (NASSAR, 1989, p.13), dominadores. Assim, um corpo profanado afasta-se cada vez mais daquele ideal de pureza pretendido pelo pai. A promessa de um corpo idealizado não encontra em André um abrigo seguro das trevas. Inversamente a isso, seu corpo, ou seu templo, já fora profanado, violado, ficando numa condição que compromete a ordem. As ações, decorrente dos desejos, são manifestas nos vapores e nos líquidos proibidos produzidos por esta “máquina desejante” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.9) que é o indivíduo. Profanado o corpo, segue-se então uma contrastante luta entre luz e trevas: o corpo cultuado *versus* o corpo exposto, corpo de luz *versus* corpo tenebroso. Os olhos que deveriam irradiar a luz, para que todos pudessem ver que aquele corpo estava sadio, em André revelam-se obscuros não possuindo nada mais que trevas. É através deles também que se percebe a pureza do corpo, ou seja, a intensidade da luz que neles habitam.

É sob esse aspecto que a questão do corpo ganha vulto à medida que se observa LA. A dualidade luz/trevas é patente em cada fala de André, que deixa sempre claro que sua postura é diferente da de todos em casa. Ele, assim como a irmã Ana, traz a “peste no corpo” (NASSAR, 1989, p.30), perceptível através de seus olhos enfermiços. Assim, se foi sob a luz que o pai procurou manter a família, poupando seus corpos das trevas, é justamente na pouca sombra que lhes resta que eles, os filhos, se rebelam. A vigilância cerrada, assim como o controle sobre o corpo, acaba por intensificar ainda mais os desejos de cada um sobre o próprio corpo (FOUCAULT, 1979, p.146-7). O que percebemos é o corpo buscando sua independência, através de manifestações escusas, escapando assim à vigilância do pai. Sob este âmbito, percebemos que o desvelamento do corpo vem ao encontro do que parece ser a intenção primeira de André: questionar a autoridade do pai, juntamente com seus sermões.

Já em outro momento, os olhares serão desviados para os móveis da família, que serão descerrados e revirados. André pedirá ao irmão que vá até o guarda-roupa e

[...] corra ligeiro suas portas e procure os velhos lençóis de linho ali guardados com tanta aplicação, e fique atento, você verá então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é *morbidamente impregnado* da palavra do pai [...] (NASSAR, 1989, p.43, grifo nosso).

Assim, as gavetas também começam a ser abertas e revelar seu conteúdo. Ao se referir à palavra do pai como “mórbida”, André atribui a esta um caráter de doença como se fosse uma pestilência que se espalha através do ar, ganhando peso e densidade, impregnando ou penetrando em tudo conforme se é tentado a desvencilhar-se dela. A presença do pai é constante até mesmo quando não está presente fisicamente. Suas palavras ecoam por todos os cantos da casa. Ele se torna dessa forma onipresente, onipotente e até mesmo onisciente por meio de suas palavras. E o armário, com seu interior, pode ser visto como um “*espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um”, conforme afirmação de Bachelard, que acrescenta em seguida que, no armário “vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite” (BACHELARD, 1993, p.91-92, grifo do autor). Dessa maneira, André procura desordenar, desarrumar as roupas bem limpas e guardadas e ao fazer isso ele está deixando o discurso do pai desprotegido, revelando sua intimidade.

Mas, o que intenta André, abrindo e expondo os conteúdos dos armários de casa, revelando assim a intimidade da família? Primeiramente, ele sabe o que realmente se passa em casa, no interior dos cômodos fechados e silenciosos, pois ele é também um conhecedor da intimidade da família. É possível tal conclusão a partir do instante em que diz a Pedro:

[...] alguma vez te passou pela cabeça [Pedro], um instante curto que fosse, *suspender o tampo do cesto de roupas* no banheiro? Alguma vez te ocorreu *afundar as mãos* precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? Era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando *afundava minhas mãos no cesto*, ninguém ouviu melhor o *grito* de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no *silêncio recatado das peças íntimas* ali largadas, mas *bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos pra conhecer* a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvas pra resguardar a pureza dos lençóis, *bastava afundar as mãos pra colher* o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a *energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis*, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o *soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas, era preciso conhecer o corpo da família inteira*, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando como cheiroavinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja (NASSAR, 1989, p.44-5, grifos nossos).

Como é possível perceber, a alvura dos lençóis lavados de antes é contraposta com a sujeira das roupas sujas jogadas no cesto e guardadas (ou escondidas?) no banheiro. O ato de revirar o cesto de roupas sujas, afundando nele as mãos, faz de André, em certa medida, um conhecedor da intimidade da família. O que veladamente se faz e depois se esconde é descoberto pelo menino, que acordando antes de todos, perscruta o “silêncio recatado” da família e o investiga: tem nas mãos cada peça e as analisa, procurando nas dobras das roupas íntimas um pedaço de cada membro da família. São os indicadores do que os corpos daquelas pessoas produzem, ou melhor, laboram. Aqui, vemos que no romance, os indícios corporais são tornados públicos: são, por assim dizer, desprivatizados e dotados de aparência e realidade, fazendo-se conhecidos de todos. Conforme afirmação de Leyla Perrone-Moisés, André contrapõe à lei paterna os direitos da *libido*, os desejos do corpo (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.64). E nesse sentido, o corpo também é dotado de realidade, uma vez que os desejos mais íntimos são trazidos à luz, adquirindo assim densidade e peso. Nesse ponto, talvez caiba uma reflexão sobre a relação entre os indícios

corporais e a natureza do romance, enquanto gênero literário que se compraz em transportar tais indícios da privatividade do quarto para o domínio público, expondo-os aos olhares de todos.

De acordo com Bakhtin, na Idade Média o corpo era tido como um signo de corrupção, responsável pela danação do homem: “a ideologia não explicava nem comentava a vida corporal, ela a negava; portanto, desprovida de palavra e de sentido, a vida carnal só podia ser licenciosa, grosseira, suja e autodestrutiva” (BAKHTIN, 1990, p.285). Não se falava sobre o corpo, sendo o caso de se apontar um “abismo incomensurável entre a palavra e o corpo” (BAKHTIN, 1990, p.285). O material corporal representava a parte mais suja e grosseira que o corpo pudesse produzir, podendo ser considerado como a denúncia de um ato pecaminoso. O corpo era então perseguido: tocá-lo ou mesmo olhá-lo de maneira diferente era escurecê-lo diante da luz.

Esse ato de falar acerca dos índices corporais teve amplo papel no desenvolvimento do romance enquanto gênero literário, marcando assim “o novo significado, o novo lugar do corpo humano num mundo real, espaço-temporal”; é por meio desta nova posição, ocupada pelo corpo humano concreto, que o restante do mundo “adquire um novo sentido e uma nova realidade concreta, uma materialidade”, estabelecendo com o homem “um contato que não é simbólico, mas material e espaço-temporal”; dessa forma, o corpo concreto passa a ser a medida de uma nova construção do mundo (BAKHTIN, 1990, p.285), passando a imprimir sua linguagem no mundo, desvinculando-se do estereótipo de corruptor da alma. Portanto, não falar do corpo é negar-lhe a existência, mas a partir do momento em que ele ganha realidade, concretude, ganha também projeção e passa a ditar os rumos na configuração do mundo.

Ao falar das roupas sujas da família, André faz percurso marginal para poder falar enfim sobre os corpos. Ele investiga os índices corporais para concluir que algo se esconde por trás do recato do corpo. Por outro lado, podemos ler nessa atitude uma metáfora. Nesse sentido, suspender o tampo do cesto de roupas sujas pode ser entendido como a suspensão momentânea da autoridade da palavra do pai que objetivava controlar o corpo. É suspender a crença na verdade de sua palavra e afundar as mãos nas roupas sujas para *ver* que há algo de errado ali. Seria observar o lado de dentro da família, colhendo, por fim, o fruto proibido sem receio, que pode ser entendido como as inconsistências dos sermões do pai. Dentro dessa possibilidade, as dobras dos lençóis de linho são reviradas procurando mostrar o que deveras escondem. É o discurso paterno que é revirado e exposto como algo

mórbido, revelando que há muitas coisas que ficam escondidas nos vincos dessas peças bem asseadas. O branco delas e a luz que irradiam se mostram como algo que está sujeito a ser manchado, podendo revelar grandes nódoas resultantes do “solução mudo” ecoado na solidão momentânea do quarto.

Desse modo, é possível afirmar que André suja primeiro o discurso do pai para que assim consiga limpá-lo em seguida – mas à sua maneira. Ao tratar de certo “devaneio da limpeza ativa”, Bachelard destacará que o valor de limpeza somente é alcançado com um “anti-valor” (BACHELARD, 1990, p.32). Em outras palavras, André cria uma curiosa dialética ao abrir as gavetas e revirar o cesto de roupas: sujar primeiro para depois limpar. Conforme sublinha Bachelard:

A vontade de limpar deseja um adversário à sua altura. E, para uma imaginação material dinamizada, uma substância bem suja dá mais oportunidade à ação modificadora do que uma substância simplesmente embaciada. A sujeira é um *mordente* que retém o agente purificador (BACHELARD, 1990, p.32, grifo do autor).

A sujeira das roupas, apontada por André, acaba também por dotá-lo de autoridade frente à alvura do discurso paterno: a ação do filho tem maior eficácia, pois uma nódoa retém mais a atenção que um encardido numa peça de roupa. André mostra as manchas das roupas brancas como se fossem as supostas inconsistências dos sermões do pai. Sujar primeiro para só então limpar, assim sua ação terá maior eficácia sobre a mácula, será mais incisiva. Pode-se dizer que o filho manchará as roupas e em seguida mostrará que seu recurso de limpeza – seu *anti-discurso*, chamemos assim – será mais dinâmico que o do pai.

Em ângulo um pouco diverso, também podemos ver, tanto no ato de abrir as portas do guarda-roupa quanto no de levantar o tampo do cesto de roupas sujas, atitudes que se correspondem. Descerrar algo que está fechado é revelar o que se esconde, é trazer a público o que é segredo. Assim, abrir as gavetas do guarda-roupa e levantar o tampo do cesto de roupas sujas equivalem a descobrir e desvelar segredos bem acomodados, ou ainda descobrir o que há de sujo e escondido nas dobras dos tecidos. Isso permite que se levante aqui uma outra questão: os discursos do pai, sempre bem guardados e prontos para serem usados, se mostrariam como “arquivos” a serem constantemente consultados e retomados, procurando manter sempre a brancura e a transparência da família? Pode-se ter uma resposta afirmativa na medida em que se considerar a metáfora da gaveta como local onde se guardam os conceitos já classificados: “os conceitos – afirmará Bachelard – são

roupas de confecção que desindividualizam conhecimentos vividos”, sendo, portanto, um “pensamento morto”, uma vez que é, “por definição, um pensamento classificado” (BACHELARD, 1993, p.88).

É sob a ótica de roupas bem alvejadas e guardadas que é possível observar que a ideologia do pai ainda se mantém integrada numa ordem de fechamento, obediência, controle e cuidado em esconder e não mencionar o corpo, uma vez que ele seria o grande corruptor da alma. Seus discursos são como os lençóis de linho bem alvejados e guardados em gavetas bem organizadas, podendo ser usados quando necessário: se a ocasião pedisse bastaria abri-las e retirá-los de lá. Assim, a ideologia que mantinha o controle sobre a intimidade, à custa de um discurso calcificado, é revirada por André no momento em que tais gavetas são abertas e o tampo do cesto escancarado. Por esse meio, os discursos do pai agiriam como um grande tampo cobrindo e escondendo os “maus impulsos” (NASSAR, 1989, p.23) dos membros da família, deixando acessível somente a brancura das peças guardadas nas gavetas dos armários.

É dessa forma que tanto o desejo como a individualidade deveriam ser reprimidos e suprimidos em nome de algo maior e mais compacto: a união da família. É ela, tendo a figura do pai como sustentáculo, que deve prevalecer sobre todos os demais sentimentos e impulsos. Essa unidade se faz de tal maneira, que nas palavras de Pedro percebemos alguns traços de sua intrincada organicidade:

[...] bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; e ele [Pedro] falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum (NASSAR, 1989, p.23).

Através das palavras de Pedro percebemos que a casa se mostra como um outro mundo, o qual o cuidado e a manutenção são deveres de todos. Tal cuidado seria feito através da união, em que todos se conheceriam e estariam juntos na tarefa de sustentá-la e reforçá-la. A figura do pai segue sempre como símbolo de consignação e obediência. Ao passo que o trabalho, além de evocar uma imagem de continuidade, também surge como disciplinador. E mais, a coletividade é salientada como único meio de manter estável essa união, impedindo assim a desagregação.

Em posição completamente oposta, o isolamento é visto como um recolhimento egoísta, dando margem aos pensamentos e impulsos maus:

[Pedro] falou ainda dos *anseios isolados* de cada um em casa, mas que era preciso *refrear* os maus impulsos, *moderar* prudentemente os bons, não perder de vista o *equilíbrio*, cultivando o *autodomínio*, *precauendo-se* contra o *egoísmo* e as *paixões perigosas* que o acompanham, procurando encontrar a solução para nossos problemas individuais sem criar problemas mais graves para os que eram de nossa estima (NASSAR, 1989, p.23-24, grifos nossos).

Os problemas de ordem individual, referidos como “anseios isolados”, deveriam ser tratados sem interferir no todo da família, preservando-a de uma crise, não abalando assim sua base. Mas para evitá-los cumpriria seguir um código ético rígido, evidenciado nas palavras do irmão, que repete ao pai: “refrear”, “moderar prudentemente”, “equilíbrio”, “autodomínio”, “precauendo-se”. Os excessos são totalmente proibidos. Para evitá-los a saída deveria ser mediada por si mesmo, mas pensando sempre a união e o bem estar da família, evitando a todo custo o “egoísmo e as paixões perigosas”. Seria uma busca apoiada na moderação, que por sua vez remeteria diretamente ao cultivo do equilíbrio como virtude: nem falta nem excesso, somente a justa medida.

Entretanto, é possível que resgatemos aqui, novamente, a questão do surgimento do indivíduo moderno e a instalação de uma crise na instituição familiar. Tal surgimento encerra definitivamente uma ordem gregária, cuja constituição estava apoiada, sobretudo, na continuidade dos valores, em que a manutenção era justamente a unidade do grupo. O desligamento de um dos membros do grupo acarreta uma ruptura, inviabilizando sua continuidade. É pensando na continuação e permanência desta unidade que se faz importante a maneira como deveriam ser transmitidos aos mais jovens tais valores – a tradição –, para assim darem continuidade e segurança ao grupo.

Desse modo, podemos relacionar as palavras de Pedro, pinçadas diretamente dos sermões paternos, aos *Provérbios* bíblicos, cuja finalidade está em educar o homem para que esteja sempre ligado à família, dando continuidade a esta, sempre representada na figura do pai, portador de palavras sábias. O afastamento de um membro seria imprudência, ou mesmo tolice. Conforme diz o texto bíblico: “O solitário busca o seu próprio interesse e insurge-se contra a verdadeira sabedoria” (Pv, 18: 28, p.449). Ser solitário não era ser sábio. À luz disso, o solitário é tido como estulto, um tolo que está na contramão da sabedoria. O egoísmo é evidenciado através de uma busca que não tem

ligação com a tradição do grupo, mas em algo que vai de encontro ao que propõe as palavras edificadoras de um pai a um filho. Palavras como “isolado”, “individual” se mostram com uma carga fortemente negativa dentro do trecho citado. Pode-se dizer que André é um *idiota*, considerando-se que a etimologia de tal palavra vem de *idios*, palavra grega que significa “aquilo que lhe é próprio” (ARENDDT, 2010, p.28), termo que também deu origem a palavra *indivíduo*.

Dessa maneira, Pedro deixa subentendido a estultice, ou a idiotice, de André em não conseguir reprimir, moderar, ou mesmo equilibrar os “maus impulsos”. E é ele também quem mostra ainda o outro lado da moeda, ao deixar claro que a falta era do próprio André, que fugira, e não da família. Segundo André, o irmão

[...] pôs um sopro quente na sua prece pra lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo do que no erro, deixando claro que deveriam ser estes o anverso e o reverso sublimes do bom caráter, cabendo, por ocasião de minha volta, o primeiro à família, e o reparo do meu erro cabendo a mim, o filho desgarrado (NASSAR, 1989, p.24).

Como se vê, a culpa é atribuída a André, evidenciada no “sopro quente”, isto é, na ênfase conferida a esta “verdade”. Mas também deixa entrever que a mensagem é clara: se André não estava bem no seio da família, que procurasse melhorar, uma vez que ali todos estavam dispostos a ajudá-lo, conforme sempre frisara o pai em seus sermões: “[...] mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um, mais doces do que alguma vez já foram, serão para o irmão exasperado [...]” (NASSAR, 1989, p.61). Portanto, a benevolência da família o autorizava a voltar desde que reconhecesse seu erro: ele deveria assumir-se como sendo “o filho desgarrado” (NASSAR, 1989, p. 24), e retornar submisso e humilde, ciente de seu erro. Sua volta representaria para a família o reconhecimento de que, de fato, não haveria felicidade além das fronteiras da propriedade, uma vez que a felicidade estaria sempre em seu próprio meio, conforme sempre pregara o pai:

[...] a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse *mundo menor*: humilde, o *homem abandona sua individualidade* para fazer parte de uma *unidade maior*, que é de onde retira sua *grandeza*; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas [...] (NASSAR, 1989, p.148, grifos nossos).

O abandono de um projeto de individualidade em nome de uma ordem maior, a família, é reforçado constantemente nos sermões do pai. É assim que o patriarca aponta o caminho para uma vida sábia: entregando-se à família em nome da união. A concepção do pai sobre a união familiar beira o esquecimento de si em detrimento do grupo. A vontade deixa de existir, restando apenas a entrega. É somente por meio dela que se atingirá um bem maior, a recompensa sublime. Manter-se na individualidade é estar fechado num “mundo menor” (*idiota*), contrastando com uma “unidade maior” (a família). O pai usa de lógica interessante para marcar a diferença e o peso entre a individualidade e a vida em família. Enquanto aponta esta última como uma “unidade maior”, tendo uma abrangência mais forte devido ao coletivo; a individualidade é traçada como um “mundo menor”, acentuando o caráter de egoísmo e confusão, uma vez que o mundo estaria afastado da ordem e da razão. O patriarca procura pela expansão da família, pondo-a em conflito com o mundo íntimo criado por André que, conforme afirmamos, também é expandido. Nesses termos, a família parece maior que o indivíduo. Contudo, André luta contra esse meio familiar, cuja força busca a todo momento restringir-lhe a individualidade, assim como sua personalidade.

Sob essa perspectiva, o pai sempre avulta como o guardião da unidade da família, procurando sempre manter a individualidade distante, uma vez que esta é vista como algo ameaçador para o grupo. É como se o patriarca repetisse constantemente o ditado prosaico: “a união faz a força”. No extremo disso, deveria ser entendido que a perdição é inevitável na solidão. A promessa de “sublimes recompensas” é uma forma de chamariz para a manutenção da unidade da família. Por outro lado, André lentamente emerge como novo paradigma em oposição a essa unidade. Ele é o que se poderia chamar de um “indivíduo isolado”, que fala senão de si mesmo (BENJAMIN, 1994, p.201), ou um “indivíduo problemático”, em confronto constante com o mundo, na definição proposta por Lukács (LUKÁCS, 2000, p.72). Sob esse ponto de vista, André não mantém mais vínculos com sua comunidade, passa a conceber uma existência individual e longe da segurança orgânica da família, mantendo-se sempre solitário e sem experiências comunicáveis ou ensinamentos morais a transmitir, uma vez que estaria imerso em si mesmo. Seu olhar estaria voltado para frente, não mais para trás, para a tradição.

Assim, destacando-se do mundo familiar, André torna-se um indivíduo, procurando interferir então na configuração da família por meio de sua fuga. Mas muito mais que isso, essa fuga converte-se em motivo para algo maior: criar um espaço íntimo para si. No

entanto, a família sempre o encontra. De um desses encontros surge a possibilidade de um desnudamento da autoridade paterna. O pai tem seus discursos revirados pelo filho, assim como a própria intimidade da família. Mas tudo se torna possível somente com sua narração, que tem por objetivo a desprivatização das experiências íntimas, para que assim consiga se pôr em igualdade com o pai e seus discursos.

## CAPÍTULO III

---

### TRADIÇÃO E (DES)CONTINUIDADE FAMILIAR EM *LAVOURA* *ARCAICA*

*Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família...*  
*... e [eu] me perguntava pelos motivos da minha volta, sem conseguir*  
*contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno...*

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

### 3.1 Entre pai e filho: um encontro do arcaico com o moderno?

Algumas leituras do título do romance procuram ligar o substantivo “lavoura” à questão da terra, enquanto o adjetivo “arcaico” é atado ao mítico. É o caso de Renata Pimentel Teixeira, ao afirmar que “lavoura” teria um elo com a miscigenação cultural em solo brasileiro, ao passo que “arcaico” seria uma mistura na qual tempos diversos, como o mítico e o linear (ou histórico), se coadunam, dando origem a essa miscigenação de culturas. Entretanto, Teixeira não explora as virtualidades etimológicas das palavras “lavoura” e “arcaica” dentro da obra, restringindo-se somente a justificar o título.

André Luis Rodrigues, por sua vez, apontará no substantivo “lavoura” a presença do discurso construído, buscando fundamento na definição dicionarária da própria palavra, para enfim explicar o título do livro. Escreverá ele que, a “*lavra* do discurso” significa: “autoria, composição, invenção; *lavarar*: exarar por escrito, escrever, redigir” (RODRIGUES, 2006, p.51). Quanto à definição de “arcaico”, Rodrigues recorrerá à etimologia da palavra, apoiando-se em Marilena Chauí:

*arkhé* [sic] é o que vem e está antes de tudo, no começo e no fim de tudo, o fundamento, o fundo imortal e imutável, incorruptível de todas as coisas, que as faz surgir e as governa. É a origem, mas não como algo que ficou no passado e sim como aquilo que, aqui e agora, dá origem a tudo, perene e permanentemente (CHAUÍ *apud* RODRIGUES, 2006, p. 150, grifos da autora).

É pensando sob essa perspectiva que Rodrigues justificará que *LA* não poderia ser tida apenas como uma alegoria do Brasil sob o poder ditatorial dos militares. Pode ser visualizada também “como um símbolo, uma ‘síntese poética’ das relações e conflitos tão arcaicos – no sentido grego do termo – entre a civilização e a natureza, entre a razão e a paixão, entre o trabalho e o ócio, entre o poder e os afetos, entre o ‘eu’ e o ‘outro’, entre o amor e a morte” (RODRIGUES, 2006, p.51). Visto assim, Rodrigues termina por dicotomizar a questão do *arkhê*, deixando entrever que haverá sempre duas faces em sua existência. Tal constatação acaba por ignorar, em certa medida, o caráter ativo desse princípio, sua face de “origem”, uma vez que ele é “imortal” e “imutável” e, principalmente, constante.

Voltando ao substantivo “lavoura”, encontraremos uma definição mais acertada para nossa hipótese em Hannah Arendt ao tratar do “trabalho” (*labor*) dentro da tríade da *vita activa*. Segundo a filósofa, o trabalho “é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujos crescimento espontâneo, metabolismo e resultante

declínio estão ligados às necessidades vitais produzidas e fornecidas ao processo vital pelo trabalho” (ARENDDT, 2010, p.08). Em outras palavras, trata-se das atividades executadas com o corpo, visando à própria manutenção biológica da vida, sendo, portanto, esta a condição humana do trabalho.

Hannah Arendt destacará ainda, que as atividades do trabalho são as menos duráveis, sendo que o resultado do seu esforço tende a ser consumido quase tão depressa quanto este esforço é despendido (ARENDDT, 2010, p.107). A duração do resultado do esforço do trabalho mal sobrevive ao ato de sua produção e sua permanência no mundo é a mais efêmera, posto desaparecer tão logo concluída, uma vez que “são as coisas menos mundanas e ao mesmo tempo as mais naturais” (ARENDDT, 2010, p.119). Assim, o *labor* estaria ligado à atividade executada com o corpo e seu produto seria consumido rapidamente, posto não ser durável. Dessa forma, essa variável entre produção e consumo dotaria a atividade do trabalho de um movimento cíclico análogo ao da natureza. “Embora feitas pelo homem, [as atividades do trabalho] vêm e vão, são produzidas e consumidas de acordo com o sempre-recorrente movimento cíclico da natureza”, acertadamente dirá Hannah Arendt (ARENDDT, 2010, p.119). Nesse sentido, as atividades do trabalho também seriam regidas por um movimento cíclico, que somente no mundo humano se manifestaria como uma espécie de crescimento e declínio. E é justamente essa efemeridade de seu produto que faz dele uma atividade que precisa estar em constante renovação.

Podemos afirmar que é a atividade do trabalho que imprime um movimento cíclico de declínio e renovação em *LA*. Será ele a desempenhar papel fundamental dentro do romance de Raduan Nassar, posto se apresentar como o *primum móbile* daquela família, principalmente se o considerarmos como a atividade por excelência da esfera privada. Basta lembrarmos de um trecho do sermão paterno, citado por André: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (NASSAR, 1989, p.183). A terra pode ser vista aqui como um símbolo de continuidade, pois é quem abre e fecha o ciclo: tudo começa e termina por ela. O que está situado *entre* – “o trigo, o pão, a mesa, a família” – concerne ao ato de consumir o produto do esforço do trabalho: do trigo faz-se o pão, que vai para a mesa para alimentar a família. E ainda, o fato de se começar e terminar pela terra evidencia que a atividade do trabalho é realmente interminável, distando de qualquer decisão ou propósito humanos: ela prossegue seguindo o ritmo da própria vida. Tal ritmo é, de certa forma, conhecido pelo patriarca, que em determinado momento dirá a André:

É para satisfazer nosso apetite que a natureza é generosa, pondo seus frutos ao nosso alcance, desde que trabalhemos por merecê-los. Não fosse o apetite, não teríamos forças para buscar o alimento que torna possível a sobrevivência (NASSAR, 1989, p.159).

Observando mais atentamente essas palavras, podemos afirmar que é a necessidade, ou o apetite, quem nos impele ao trabalho e, tão logo suprido, ganhamos forças para continuar a cultivar a lavoura e assim sucessivamente. Seria, em princípio, esse o movimento contínuo e ininterrupto do trabalho – e por extensão, da lavoura.

Com relação ao adjetivo “arcaico”, encontraremos em Jacques Derrida definição que poderá corroborar largamente algumas de nossas afirmações. Trata-se da ideia do *arkhê*, a palavra grega de onde origina *arcaico*, também presente na etimologia de palavras como *arquivo*, *arqueologia*, *patriarca* e *anarquia*. Para Derrida, o *arkhê* “designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*”. E também

coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico (DERRIDA, 2001, p.11, grifos do autor).

Enquanto princípio da natureza ou da história, sendo, portanto um *começo*, o *arkhê* está ligado ao lugar, a uma topologia – o *ali onde*. Ao passo que seu princípio nomológico se veicula à lei, ao *comando*, à interpretação – um *nesse lugar*. Daí procede que temos um *lugar* (a casa), ou local, *onde* o *patriarca* guarda a lei: um *arquivo*, como dirá Derrida.

Posto isso sobre o *arkhê*, devemos acentuar também sua proximidade com *archein*, a “ação”, que significa o ato de “começar, imprimir movimento a alguma coisa”, conforme apresenta Hannah Arendt (ARENDR, 2010, p.221). Dessa forma, o *arcaico* está ligado não ao que é especificamente velho, mas a um *começo* e a um *comando*, que claramente são *ações*, o que nos leva a afirmar que o *archein* é anterior ao *arkhê*, uma vez que o verbo vem antes de tudo.

Por sua vez, o termo *moderno*, cuja origem latina remete a *modernus*, oriundo de *modo*, tem em sua acepção geral, um significado de “agora mesmo, recentemente, agora”<sup>22</sup>, designando “não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala” (COMPAGNON, 2010, p.17). Distinguindo-se assim do velho e do

---

<sup>22</sup> Na verdade, esta constatação é feita por Hans Robert Jauss e retomada por Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade* (COMPAGNON, 2010, p.17).

antigo, ou seja, daquele passado heróico e totalmente acabado da cultura grega e por associação, do mundo épico. Em outras palavras, o moderno seria aquilo que está ligado ao agora, próximo ao gênero romance, que se mostra estreitamente ligado ao presente, caracterizado, sobretudo, pela incerteza, incompletude e por sua fugacidade, sendo, portanto de difícil apreensão, o que o impossibilita de ser detido.

Em uma ordem um pouco inversa, Octavio Paz dirá que a tradição não é continuidade e sim ruptura, chamando a tradição moderna de “tradição da ruptura” (PAZ, 2006, p.134). Nesse sentido, “o que distingue a modernidade é a crítica: o novo se opõe ao antigo e essa oposição é a *continuidade* da tradição” (PAZ, 2006, p.134). Sob o olhar de Paz, o moderno se manifestaria como negação ou oposição, uma vez que o mesmo estaria ligado a uma ação que rompe completamente o elo com o passado. No entanto, podemos claramente entender essa ruptura como uma ação, dando origem a um novo começo, ou, em outras palavras, a um *archein* e a um *arkhê*.

Tendo tais pressupostos como parâmetro, pensar a relação entre André e o pai em *LA* não significa focalizá-la sob um viés dicotômico, em que ora prevalece a vontade de um, ora a do outro. Pelo contrário, é pensá-la sob um viés que privilegie as oposições ou o choque de ideias: de um lado, o pai, seguidor da tradição e do outro André, o filho contestador, procurando no presente explicações para entender, não só os costumes da família, mas também o mundo. Sob esse aspecto, André se mostraria muito próximo do *arkhê*, cujo princípio é o *começo*, uma vez que é ele quem inicia uma ação nova dentro do calcificado e repetitivo mundo familiar, por meio de sua fuga de casa. Evidentemente, o pai também está ligado ao *arkhê*, mas ao princípio do *comando*, da lei, sendo responsável, portanto, pela manutenção da ordem naquele lugar. O pai detém um princípio *toponológico*, angariando a posição de *arconte* – espécie de guardião que guarda e protege os *arquivos*, entendidos como a *tradição*. Sua função é a de consignar o lugar onde a lei está guardada por meio de uma configuração ideal de uma unidade, em outras palavras, ele é responsável pela *reunião* da família. A casa se mostra como o lugar privado por excelência para guardar tais arquivos: ela é o espaço privilegiado da memória, “nosso primeiro universo”, como afirmou Bachelard (BACHELARD, 1993, p.24). Contudo, devemos sublinhar que são tênues os limites que separam o espaço privado do público, o secreto do não-secreto e qualquer sismo, qualquer movimento (interior), portanto, diverso do original, pode comprometer a ordem patriarcal: o privado pode se tornar público e o

secreto ser revelado. Cremos que com base nessas hipóteses podemos prosseguir observando as posições de André e do pai.

E é sob essa perspectiva que a “partida” de André pode ser perfeitamente interpretada como um novo *começo*, um ponto de partida de uma ação propriamente dita. É por meio de sua fuga que André dá início a uma nova ordem dentro da família, ou melhor, uma des-ordem e des-união. Mas antes de significar uma simples fuga, esse *começo* já é índice de uma desobediência à autoridade paterna, caracterizando também um desejo humano em inaugurar uma nova forma de existência, livre de amarras e descompromissada com a tradição. Para isso é necessário negar e criticar por completo os valores do passado, sobretudo, os familiares, legitimando tal postura por meio de uma crítica à autoridade paterna. Portanto, se ao pai cabe o princípio do comando e da lei, sendo para isso dotado de autoridade, para que possa consignar na casa uma família ideal, por meio de uma re-união, a André caberá o outro lado da moeda, o de des-unir, des-agregar, des-arquivar, ou, em outras palavras, anarquizar essa ordem familiar.

É no mesmo sentido que o “retorno” de André pode, por sua vez, ser sublinhado como sendo um *telos*, um ponto de chegada, configurando-se como o resultado ou a consequência da ação de começar algo novo. Nesse aspecto, a ação da partida é justificada pelo retorno forçado, cujo desfecho é imprevisível. Daí vemos que o retorno não é uma volta pacífica do filho pródigo ao seio da família. André não volta arrependido de sua teimosia e insubordinação: ele não regressa para retomar seu lugar à mesa, determinado previamente pelo pai. Pelo contrário, ele volta para terminar o que iniciara. Aliás, sublinhemos desde já, que não é o filho quem retorna, mas *um* indivíduo, como veremos mais adiante.

É pensando por este ângulo que podemos ver nesse reencontro, além de um momento de tensão, um enfrentamento entre a tradição e a modernidade. A razão do pai é confrontada com o desejo de André, que reclama o seu direito à impaciência. Mas, acima de tudo, ele quer o direito de agir e ser responsável por si mesmo, criando sua própria ética, ultrapassando certos limites estabelecidos pelo pai. Esse reencontro dá-se em momentos de diálogos também tensos, às vezes ásperos, em que as verdades são contrapostas.

Mas, apesar da tentativa de auto-afirmação do filho como expressão do moderno, são momentos em que o próprio discurso – assim como o próprio aspecto tipográfico do livro – se mostra controlado e sequenciado conforme vontade o pai: “Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho”

(NASSAR, 1989, p.160). Parece ser essa a ordem a guiar essa segunda parte do livro. É seguir sempre a ordem sem mudar o lugar das coisas: falar sempre, em termos novos, mas evitando acrescentar qualquer novidade. De certa forma, isso fica patente inclusive nas formas do discurso.

Tomemos dois trechos como ilustração e comparação:

O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era a mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima, meu irmão prosseguia na sua prece, sugerindo a cada passo, e discretamente, a minha imaturidade na vida, falando dos tropeços a que cada um estava sujeito, e que era normal que isso pudesse ter acontecido, mas que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda [...] (NASSAR, 1989, p.22-23).

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
- A prodigalidade também existia em nossa casa.
- Como, meu filho?
- A prodigalidade sempre existiu em nossa mesa (NASSAR, 1989, p.158).

Primeiramente, para efeito de localização, salientamos desde já que os trechos destacados pertencem, respectivamente, à primeira e à segunda parte do livro (“A partida” e “O retorno”) e evidenciam o uso dos discursos indireto e direto dentro da narrativa. No primeiro, André fala, em discurso indireto, o que lhe diz o irmão, que, por sua vez repete as palavras do pai. No segundo, o que se tem é o discurso direto, marcado por travessões, em que a fala do pai e de André estão claramente separadas.

O primeiro trecho pode ser entendido como o que Mikhail Bakhtin definiu como sendo uma *construção híbrida*. Esse conceito se refere ao fato de a voz do narrador tomar outras vozes e entrelaçá-las à sua própria voz, tornando quase imperceptível uma distinção. Trata-se de dois enunciados confundidos e sem qualquer fronteira formal, pertencendo à “duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte têm dois sentidos divergentes, dois tons” (BAKHTIN, 1990, p.110). André toma primeiramente a fala do pai, dispensando as marcas indicativas – as aspas – da fala de outrem. Em seguida a fala de Pedro também é retomada, mas sem qualquer preocupação em explicitá-la. André apenas diz que o irmão “prosseguia na sua prece”, sugerindo ou falando sobre isto ou aquilo, evidenciando uma espécie de desinteresse pela retórica de Pedro. Mas o fato é que essas vozes se misturam através da narração de André, que não manifesta qualquer

interesse em distingui-las nem esclarecê-las, ou mesmo fazer uma separação entre elas. A fala comedida e exortativa do pai surge por meio de algumas palavras como: “amor”, “união”, “trabalho” e “santuário”. Por outro lado, André introduz algumas palavras e expressões que ironizam a sabedoria do pai: “pureza austera”, “comungada solenemente”, “desjejum matinal”, “livro crepuscular” e “claridade piedosa”. A fala de Pedro não é manifesta diretamente, o que denota também a indiferença de André em querer explicitá-la. Tal atitude de André dá a entender que Pedro e o pai são quase a mesma pessoa, estão ligados não só pela semelhança física, mas pela postura e pelos gestos. Também se pode ver nesse trecho a presença da paródia como forma de resistência e contestação: ela se apresenta como algo que rompe e separa a linguagem do pai de sua verdadeira intenção. A palavra do pai é deslocada de sua posição sacralizada, cindindo ao peso da ridicularização feita por André. A seriedade é quebrada por meio desse jogo que profana e dissolve essa sacralidade da autoridade paterna.

Já no segundo excerto, notamos uma clara separação entre a fala do patriarca e a do filho. O estouro de outrora, presente, sobretudo, na primeira parte do livro, cede lugar a uma conversa comportada: as marcas relativas à organização do diálogo – travessões – são usadas para delinear, não só as falas, mas também os pontos de vista, que se tornam explícitos. O pai é o homem da ordem, cuja postura é sempre defendida pelo uso da razão, contrapondo-se a André que é guiado pela emoção e pelo desejo que procura desestruturar essa ordem. A postura do pai ao rever o filho já evidencia uma lição: “[...] essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga” (NASSAR, 1989, p.158), ou seja, o filho não seguiu os sábios conselhos do pai, não foi prudente nem sensato. A fala do pai mantém estreito laço com as lições dos provérbios bíblicos: “[...] não quiseram o meu conselho e desprezaram a minha repreensão. Portanto, comerão do fruto do seu procedimento e dos seus próprios conselhos se fartarão” (*Pv*, 1: 30-31).

O pai pode ser visto como um conselheiro e suas palavras seguem uma ordenação baseada numa lógica de um tempo implicante, no qual tudo é regulado, pois tem sua hora certa. Há ainda uma mediação por meio da organicidade do tempo cronológico, sempre ritmado pelos ponteiros do relógio, o que confere a seus sermões uma retórica bem tecida, por meio de uma ordenação silogística. Sendo-nos, portanto, impossível negar-lhe a posição de um homem seguro de si e protetor da lei. A maneira como inicia a conversa com André permite ao leitor entrever a compleição de um homem que sabe ler os signos da (des)razão de um filho que não soube seguir os ensinamentos de um pai.

E mais, como exemplo de uma organização lógica dos sermões do pai, os dois fragmentos destacados a seguir poderão ilustrar melhor as afirmações anteriores:

[...] onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: *existiu primeiro* uma terra propícia, *existiu depois* uma árvore secular feita de anos sossegados, e *existiu finalmente* uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão *dia após dia*; existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia (NASSAR, 1989, p.54, grifos nossos)<sup>23</sup>.

[...] caprichoso como uma criança, não se deve contudo retrair-se no trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstando-nos de agir quando ele exigir de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação [...] (NASSAR, 1989, p.58).

Novamente é possível afirmar que se trata da voz da sabedoria, calcada na razão de um tempo certo e ritmado e, principalmente, moderado no uso. Trata-se da realidade organizada segundo categorias da narrativa. O uso das marcas temporais dá o tom orgânico do sermão: “existiu primeiro”, “existiu depois”, “existiu finalmente” e “dia após dia”. É a sequência de uma narrativa tradicional, mítica, na qual a causalidade temporal é responsável pelo desenrolar dos fatos. Por esses termos, o pai pode ser descrito como um narrador tradicional nos moldes benjaminianos: aquele que ao narrar está transmitindo um conselho ou um ensinamento moral (BENJAMIN, 1994, p.200). Vê-se ainda, um homem que se preocupa em transmitir um legado, uma tradição de respeito e obediência ao tempo, transferindo a este a responsabilidade pelos fatos, isentando a si mesmo do papel de agente ativo. E mais, vê-se grande similaridade dos trechos destacados com a passagem do “Tempo para tudo” inscrito no *Eclesiastes*:

[...] Tudo tem seu tempo determinado, e há tempo para todo propósito debaixo do céu:  
há tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou;  
tempo de matar e tempo de curar; tempo de derribar e tempo de edificar;  
tempo de chorar e tempo de rir; tempo de prantejar e tempo de saltar de alegria;  
tempo de espalhar pedras e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar e tempo de afastar-se de abraçar;

---

<sup>23</sup> Este excerto, inevitavelmente, será retomado em outro momento quando tratarmos da questão do tempo.

tempo de buscar e tempo de perder; tempo de guardar e tempo de deitar fora;  
tempo de rasgar e tempo de coser; tempo de estar calado e tempo de falar;  
tempo de amar e tempo de aborrecer; tempo de guerra e tempo de paz [...] (*Eclesiastes*, 3: 2-8, p.460).

Comparando ambos os excertos percebemos que o patriarca é o homem seguidor de uma sabedoria universal e seus sermões obedecem a uma estrutura semelhante aos textos bíblicos, além de serem uma repetição destes. Para cada situação há sempre um conselho, um dito proverbial. Portanto, seus sermões se mostram sempre prescritivos, objetivando o encaminhamento ao bom caminho e à luz, não deixando oportunidade para desvios, daí a constante repetição que, além de configurar-se como um recurso retórico, também visa a compreensão e a memorização por parte do ouvinte.

Entretanto, se se pensar no *Eclesiastes* como o livro de um orador cético, “um pregador do ceticismo que se insurge contra a Sabedoria da ordem”, conforme sublinhou James Williams (WILLIAMS, 1997, p.299), contrapondo-se assim ao que se inscreve nos *Provérbios*, André poderia perfeitamente confirmar tal posição. Os conselhos de um pai para um filho encontram no *Eclesiastes* uma voz a contestar a ordem. Em *LA* percebe-se que é André quem se comporta ceticamente diante da palavra edificadora do pai. Sua postura é sempre questionadora, sendo, portanto, o filho que não segue os conselhos do patriarca. Mas pode-se aventar a possibilidade de André ser aquele que interpreta a sabedoria do pai e procura dar uma nova significação à sua tradição, que se calcificara por meio da repetição contínua. Repetir algo seria torná-lo destituído de significado através do tempo. O uso contínuo é provocador de um desgaste, que termina por destruir o significado verdadeiro. Retomemos aqui as palavras de Bachelard acerca da metáfora da gaveta: o conhecimento classificado torna-se um conceito e este é um pensamento morto, posto estar calcificado (BACHELARD, 1993, p.88). Assim, o gesto de descerrar as gavetas evidencia uma tentativa de buscar a fonte de tais discursos, o *arkhê*, um começo de tudo, para então dar-lhe nova significação, imprimindo novo movimento ao questioná-los.

Dentro desta perspectiva, a fala proverbial do pai, visando sempre dar um bom conselho, se mostraria limitada. Conforme sublinhou Benjamin, “os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro” (BENJAMIN, 1994, p.221). No entanto, eles não servem para muitos casos, enquadrando-se somente em algumas ocasiões, deixando que outras escapem.

André rejeita a simples repetição das palavras do pai. Anteriormente, durante a conversa com o irmão, André já havia declarado que havia um certo desvio nas falas do pai:

[...] era ele [o pai] que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio, *olha o vigor da árvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho, os cochos, os longos cochos que se erguem isolados na imensidão dos pastos* [...] era ele sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a *pedra amorfa* que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um (NASSAR, 1989, p.43-44, grifos nossos).

Os grifos se referem à fala do pai. André cita com intenção de contestá-la – somente mais tarde o leitor a compreenderá, quando André afirmar categoricamente ao patriarca: “estou convencido [...] de que uma planta nunca enxerga a outra” (NASSAR, 1989, p.162), criando a imagem da árvore isolada para indicar a si mesmo, contrapondo assim sua palavra à do pai. Quanto à sombra, pode-se aventar como sendo uma espécie de obscurecimento, que se abate sobre a família, a partir do momento em que um de seus membros se desvia dos ensinamentos do pai, questionando-os, fugindo em seguida de casa, mergulhando-a numa atmosfera sombria de preocupações e questionamentos.

André sempre aponta o discurso do pai como sendo problemático e inconsistente. Também para a irmã afirma algo similar: “[...] é tudo tão frágil que basta um gesto supérfluo para afastarmos de perto o curador impertinente das virtudes coletivas” (NASSAR, 1989, p.134). O filho responde à “pedra amorfa”, que é o discurso paterno, com uma linguagem desestruturante, ironizando ao chamar o pai de “curador impertinente das virtudes coletivas” – novamente a ironia pode ser vista aqui. Para André, os sermões do patriarca soam descontextualizados, não tendo um vínculo com a realidade da qual fazem parte, apresentando uma distância entre o que diz o patriarca e a experiência de André, que acredita que tudo está alicerçado na aparência de uma ordem que na verdade é fraca, bastando um movimento brusco para abalá-la.

Como dito anteriormente, o discurso do pai possui traços ordenadores e uma de suas funções é manter fechado e intacto o círculo familiar. No entanto, André rompe, ou tenta romper, esse círculo por meio de sua fuga e retorno, justificando uma falta de escolhas. Ainda na pensão, durante a longa conversa com Pedro, afirmará que “eram inconsistentes os sermões do pai” (NASSAR, 1989, p.48), levando-nos a indagar sobre o que se refere André e quais seriam tais inconsistências. Podemos dizer que se trata da

questão da ordem, uma vez que considera a si mesmo e a irmã como vítimas dela, não tendo escolhas, o que os obrigou a forjar máscaras e a desenhar uma “ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca” (NASSAR, 1989, p.135). Esta seria uma das principais inconsistências apontadas por André: o excesso de ordem percebido por ele no discurso do pai. Outra inconsistência apontada estaria ligada à união da família, cujas ferramentas usadas para forjá-la e mantê-la – os sermões – seriam frágeis, precários, não passando, segundo ele, de um “segredo contumaz, mesclado pela mentira sorrateira e pelos laivos de um sutil cinismo” (NASSAR, 1989, p.133). De igual maneira, a razão também é criticada pelo filho problemático. Segundo ele, “a razão é pródiga”, cortando em qualquer direção, criando oportunidade para atalhos, exigindo habilidade em manejar sua lâmina. E ainda, André conclui, numa generalização, que o equilíbrio pregado pelo pai, “vale para tudo, [uma vez que] nunca foi sabedoria exceder-se na virtude” (NASSAR, 1989, p.133). É acreditando nisso que o filho se mantém irredutível com relação à postura do pai, e durante a conversa com o irmão mais velho suas palavras são recebidas como blasfêmias. Pedro procura um gesto de reprimenda, mas acaba por recuar: “era a mão assustada da família saída da mesa dos sermões” (NASSAR, 1989, p.48-9), diz André, lembrando em seguida da mesa e dos sermões:

[...] que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra *sua ponderada pelo pêndulo*, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas (NASSAR, 1989, p.48-49, grifos nossos).

É contra essa pausa pendular que luta André. Mas o pai não é o estereótipo do déspota, tampouco um hipócrita, mas sim, como se afirmou em outro momento, o portador de uma verdade, de uma tradição calcada em valores considerados perenes e imutáveis, como o tempo, que se apresenta sempre o mesmo, num movimento pendular: indo e voltando num “eterno retorno” ou numa reatualização dos mitos e dos costumes. Pode-se dizer que a palavra do pai é a palavra do comedimento e do respeito ao tempo, em que tudo tem sua hora certa. É “obedecendo” a essa prescrição do pai, que André justifica o ato incestuoso. Na comparação que faz de Ana com as pombas de sua infância, diz que “espreitava e aguardava, porque existe tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (foi essa uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois)” (NASSAR, 1989, p.97). André termina por desviar os ensinamentos do pai, desvirtuando-os de sua sabedoria,

subvertendo-os do uso apropriado, parodiando-os, dissolvendo assim a tênue linha que separa o sagrado do profano.

As palavras acerca de uma suposta inconsistência nos sermões do pai abalam Pedro. Seu gesto é reprimido e a família se mostra em momento tenso, já que um dos membros ousou questionar a autoridade do patriarca. O discurso do pai apresenta uma força que age sempre em movimento centrípeto, atraindo para si a atenção e os olhares dos membros da família, buscando mantê-la unida e centralizada, mas em André o mesmo discurso tem efeito reverso: a força que nele exerce movimenta-se centrifugamente, afastando-o do centro, jogando-o para a marginalidade, uma região periférica dentro do próprio meio familiar. Ele não consegue enxergar fundamento nas palavras do pai, que para ele soam vazias e sem conteúdo (“Vaidade das vaidades, tudo é vaidade”, disse o pregador do *Eclesiastes*). O pêndulo do relógio, marcando cada palavra, demonstraria certo objetivismo, mas também a repetição cadenciada das palavras, sem perceber as consequências que poderão decorrer delas. André, de certa forma, atribui a culpa pelo incesto ao amor ensinado na família: um amor ambíguo, que nem sempre aproxima, não tendo a grandeza que se imagina (NASSAR, 1989, p.167).

O filho questiona a sabedoria do pai em todos os sentidos e um exemplo pode ser buscado no trecho destacado no início deste tópico, quando da conversa entre ele e o pai, na qual acusa a casa de também ser pródiga, ao que o pai responde que a mesa sempre fora comedida e austera, mas o filho insiste e acusa o apetite da família de também ser pródigo; em réplica o pai parafraseia uma passagem dos *Provérbios*: “A fome do trabalhador o faz trabalhar, porque a sua boca a isso o incita” (*Pv*, 16:26). Diz o patriarca: “Não fosse o apetite, não teríamos forças para buscar o alimento que torna possível a sobrevivência” (NASSAR, 1989, p.159), assim, o apetite é permitido, desde que seja moderado, uma vez que o mesmo é sagrado.

O pai também é o homem do trabalho, da *lavoura*, ligado às atividades de manutenção da vida biológica, daí também sua postura de obediência aos ciclos da vida. Pode-se ter nele um legítimo representante do homem prático, cujas palavras, sempre ordenadora da realidade, buscam explicitar uma ética baseada na moderação. Se André não compreende as palavras do pai é porque ele é o representante de uma outra realidade, de uma geração que renega a tradição familiar e prefere buscá-la por si só. Ele é o homem da ação (*archein*), pertencendo a uma geração fundada na contestação dos fundamentos familiares, procurando apontar inverdades naquilo consagrado pelo uso e pelo tempo,

refutando as experiências transmissíveis ou comunicáveis em favor de cultivar sua própria lavoura, totalmente avessa a do pai.

A tensão impressa no diálogo entre pai e filho dá a entender que seria a hora da verdade, quando o filho desvelaria as inconsistências dos sermões do patriarca. Entretanto, o que vemos são discursos desencontrados: “– Você diz coisas estranhas, meu filho” (NASSAR, 1989, p.159), dirá o pai, acusando o filho de ser impaciente e por não compreendê-lo.

O patriarca mantém sua postura de homem moderado no uso das palavras, ao passo que André é pródigo. Na assertiva de Leyla Perrone-Moisés: “As ações e reflexões do filho se situam no mesmo campo temático que as pregações do pai, mas representam a contestação e a subversão de suas propostas” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.61). Na verdade, André está dizendo as mesmas coisas que o pai. Entretanto, repetidas, as palavras do patriarca implicam em novo sentido, dado deliberadamente por André. Ele as interpreta de maneira totalmente pródiga, apontando-lhes eventuais falhas e inconsistências. O pai mantém-se em seu discurso, não conseguindo compreender o que deveras diz o filho e diante da intransigência deste, diz com um tom que pode ser considerado como autoritário:

– Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não e a tua *palavra soberba* que vai *demolir o que levou milênios para se construir*; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, *mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira*, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; [...] nenhuma *sabedoria devassa* há de contaminar os modos da família! (NASSAR, 1989, p.168-169, grifos nossos).

Mas, apesar de parecer um estouro da intransigência ou cólera do pai, este trecho denota exatamente o inverso. Na verdade, pode-se destacar que o patriarca está fazendo uso de sua sabedoria universal, não de autoritarismo: ele também usando seu direito de contestação. O pai contesta justamente a “palavra soberba” do filho, destacando que esta “sabedoria devassa” – avessa à ordem – não abalará as bases daquilo que “levou milênios para se construir”, evidenciando assim sua filiação aos textos sagrados e ao caráter sempre prescritivo e comedido de tais ensinamentos. Tal constatação evidencia mais uma vez a posição arcôntica do pai em relação ao *arkhê* que ordena e comanda, responsável pela autoridade e pela manutenção da lei, e por manter a família reunida. O fato de demonstrar certa intransigência com o filho é justamente por reconhecer que o discurso de André está pondo em risco as bases da sabedoria, o *arquivo* que ele próprio protege.

Assim, sob a luz dos pontos elencados acima, tratando, sobretudo da oposição de André em relação ao pai, pode-se afirmar que este tem sua autoridade fundada nos textos antigos, sobretudo nos livros sapienciais bíblicos, com destaque para *Provérbios*, no qual a palavra da sabedoria é produto de uma experiência anterior, passada sempre adiante, de pai para filho. Esse pai de *LA* busca respaldo nos textos antigos, o que evidencia sua “competência hermenêutica”, com poder para *interpretar* os arquivos guardados por ele (DERRIDA, 2001, p.13). É também sob este aspecto que é possível ver em Pedro o seguidor ou um continuador dessa tradição. A postura e os gestos – copiados ao pai – farão dele também um narrador tradicional, portador de um poder arcôntico de interpretar os arquivos. Tal interpretação poderá se dar na forma de uma narração exemplar, transmissora de experiências e ensinamentos. Contudo, tais interpretações não são mais reconhecidas pelo mundo moderno, o mundo do romance, cujo narrador não fala senão de si mesmo, fazendo ele mesmo sua própria interpretação do mundo.

Por outro lado, André é o filho que está disposto a questionar as palavras da tradição de forma cética, como o pregador do *Eclesiastes*, buscando em si mesmo uma palavra de sabedoria, fundando sua “igreja particular”, sendo o “profeta de sua própria história” (NASSAR, 1989, p.89) como ele mesmo diz. Assim, temos o pai, numa extremidade da mesa, reclamando a obediência a sua ordem, alicerçada em palavras consagradas anteriormente e respaldada pela experiência dos antigos. Na outra extremidade está o filho, reclamando a si o direito de escolha. Podemos supor então que o rigor da palavra do pai terminou por encerrá-lo num mundo sem escolhas, daí sua justificativa para o incesto com a irmã. A acusação ao pai paira no fato de não ter tido escolhas, devido à busca pela união da família através do amor incondicional. É nesse âmbito que vemos André como um narrador romanescos, aquele que não dá conselhos, posto ter rompido com o mundo das experiências comunicáveis de pai para filho. Ele não será em hipótese alguma um continuador das prescrições paternas, mas sim um criador de suas próprias experiências, descobrindo por si só os perigos que os caminhos estranhos reservam: “Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros” (NASSAR, 1989, p.164), dirá ao pai. Dessa forma, seu ceticismo pode ser lido como fruto de sua própria experiência e o fato de ser indiferente aos conselhos do pai se deve à constatação de que segui-los seria sempre colher “frutos tardios” (NASSAR, 1989, p.162), uma vez que a imposição da paciência seria um

adiamento contínuo da ação – em outras palavras, as “sublimes recompensas” nunca chegariam.

Assim, conforme foi possível destacar, o pai é o homem que se liga à lei e à ordem, procurando comandar aquele lugar – a casa – segundo a tradição: ele é sua continuidade e manutenção. Sua posição é a de um guardião dos arquivos (um *arconte*), e isto inclui uma posição privilegiada, uma vez que ele será também o hermenêuta, isto é, aquele que interpreta os textos sagrados. André, por seu turno, é o sujeito que imprime novo começo por meio de sua fuga (*arkhê*), denotando nessa atitude uma ação de questionamento da autoridade do pai. Requisitando assim seu direito à impaciência, escarafunchando as dobras da moderada tessitura patriarcal, buscando aí as inconsistências de um discurso “arquivado” que, calcificado pelo uso, se apresenta vazio de significação para o filho pródigo. Dessa maneira, a fuga de André instala um novo começo, um outro *arkhê*. Tal atitude faz vazar para a esfera pública a face privada da família, transpondo os limites outrora intransponíveis, desestabilizando assim a ordem patriarcal.

### **3.2 A festa: re-união ou des-união?**

Em quase todas as sociedades, as festas ainda conservam um caráter ritualístico. Na maioria das vezes são caracterizadas pela interrupção das diferenças, constituindo-se um uma forma de carnavalização, no qual os nobres são rebaixados a plebeus e estes são elevados à condição de nobreza. Há assim uma espécie de desaparecimento das transgressões, na qual as “reuniões antinaturais e os mais imprevistos encontros são provisoriamente tolerados e encorajados” – conforme constatou René Girard (GIRARD, 1990, p.153). Girard destaca ainda o fato de os trabalhos serem suspensos enquanto “todos se entregam a um consumo excessivo e mesmo ao desperdício coletivo de viveres acumulados durante muitos meses” (GIRARD, 1990, p.154). Nessas condições, tudo o que fora produzido, ou melhor, todo o esforço do trabalho é simplesmente despedido, não porque se tem fome ou sede, mas porque há uma suspensão dessa “condição humana”.

Entretanto, Girard destacará a existência, pelo menos em algumas sociedades, de uma espécie de *anti-festa* precedendo à festa propriamente dita, que pode ser marcada como sendo uma busca pela reafirmação dos costumes. Dentro dessa perspectiva, essa *anti-festa* objetiva acentuar ainda mais a ordem e a lei dentro da comunidade. Em certa medida podemos observar sua presença em *LA*. Os sermões do pai, juntamente com toda a vigilância, possuem a força não só de reafirmar sua autoridade, mas também de reforçar

com maior rigor as proibições. O tom sempre reiterativo de suas palavras, a preocupação com a ordem e o controle das ações da família, nos faz entrever uma busca pela manutenção dos costumes dentro da família. Tal constatação nos leva a concordar com Girard, quando diz que a *anti-festa* acentua “um período de austeridade extrema” (GIRARD, 1990, p.155), no qual a vigilância é intensa e redobrada.

Nietzsche, por seu turno, destacará a presença do dionisíaco nas festas antigas. Segundo ele, a “magia do dionisíaco” está em selar “não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada” do homem (NIETZSCHE, 2007, p.28). Na verdade, trata de uma festa de reconciliação do homem com a natureza, oferecendo à terra as suas dádivas, achegando-se pacificamente às feras da montanha e do deserto (NIETZSCHE, 2007, p.28). Durante um festival dionisíaco “o escravo é homem livre”, rompendo-se assim “todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens”, havendo uma espécie de “evangelho da harmonia universal”, em que “cada qual se sente não só unificado, conciliado com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial” (NIETZSCHE, 2007, p.28).

São duas posições que, de certa maneira, estão relacionadas, uma vez que a festa ritualística apresenta-se como uma volta do homem ao seu estado primevo e natural, suspendendo os interditos e integrando-o novamente à natureza, travando contato com sua essência. Mas o dionisíaco em Nietzsche está relacionado à arte e a não mediação do artista humano, posto que o próprio homem torna-se a obra de arte.

Portanto, o dionisíaco estaria ligado ao ato criativo e seus traços são inegáveis em LA. As duas festas descritas no livro estão ligadas a uma grande reunião familiar, na qual parentes e amigos próximos se reúnem para uma confraternização. Todavia, a segunda festa tem uma função mais definida: é realizada em comemoração à volta de André – espécie de ressurreição, o que pode ser marcada como uma festa reparadora. Ambas as festas são descritas de maneira quase idêntica. São poucas, porém cruciais, as diferenças. Nesse sentido, há um trecho inserido na segunda, mais especificamente quando Ana aparece entre os convivas, que termina por nos encaminhar para outra direção, fazendo diferir os significados entre as duas festas. Há também uma sutil diferenciação nos modos verbais na narração de uma e de outra. O trecho referido só é descrito na segunda festa que, como se disse, aparentemente é idêntica à primeira. Uma significação mais contundente e

forte é instaurada a partir do momento em que tal trecho é narrado. Na primeira festa, Ana surge em meio aos demais convidados sem causar espanto e seus gestos são vistos como aceitáveis e inocentes – há uma tolerância de seus gestos, em outras palavras, trata-se de uma suspensão de um interdito: Ana apenas dança, assim como os demais.

Por outra via, na segunda festa, além da presença de Ana ser inesperada, também choca, sobretudo, pela maneira como se veste e se comporta. Já não se pode dizer que há um relaxamento, mas sim um desvio em sua postura. Os mesmos gestos descritos anteriormente por André são repetidos, mas Ana é outra aos olhos de todos. O que nos leva a crer que, a partir de então não é só André quem vê na irmã a imagem da serpente: todos na festa também conseguem perceber essa transfiguração de Ana.

Para que consigamos visualizar melhor as hipóteses esboçadas acima, selecionamos alguns trechos do livro, nos quais poderemos explicar com maior nitidez o que afirmamos. Iniciemos com a sequência da primeira festa:

[...] e *era* no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se *recolhia* a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu *podia* acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias fartas aos gritos da alegria as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança, e era sublime essa alegria com o sol descendo espremido entre as folhas e os galhos, se derramando às vezes na sombra calma através de um facho poroso de luz divina que reverberava intensamente naqueles rostos úmidos, e era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, *puxava* do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se *punha* então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda *começava*, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta *voava* de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração

do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante *acelerava* o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapinhava dês voltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo (NASSAR, 1989, p.28-30, grifos nossos).

A maneira como essa primeira festa é enunciada, de certa forma, carrega consigo ecos de um mundo maravilhoso, remetendo ao tradicional *Era uma vez* dos contos de fadas, em que, com frequência, as intrigas se passam no interior de bosques, entre árvores enormes que acabam por bloquear a luz do sol, imprimindo uma atmosfera sombria ao ambiente. São lugares sempre indeterminados, assim como o próprio tempo, que se mostra indefinido e situado num mundo mítico, no qual existe somente a reversibilidade ou a repetição dos atos. E mais, o fato dos convivas dançarem em círculo também nos remete à ideia de tempo infantil com brincadeiras de roda, risos e gritos, mas também evoca um tempo cíclico. Por outro lado, o leitor também encontrará nesse festejo ecos dionisíacos: a música embalada pela flauta, a dança cadenciada e, principalmente, a presença do vinho e seu efeito embriagador, conferindo ao ritual as cores e os aromas das celebrações bacantes. Pode-se dizer que seria uma espécie de volta do homem a um estado primitivo, em que, refutando a ordem apolínea, a do *sonho*, se entregaria aos prazeres do vinho, a *embriaguez*. Assim, todos na festa se entregam à dança cadenciada pela flauta do velho tio imigrante, embalados sempre pelos doces eflúvios do vinho – “beberagem narcótica” –, causando um esvanecimento do subjetivismo, levando todos a um auto-esquecimento (NIETZSCHE, 2007, p.27).

Essa ambientação mítica também é evidenciada pela recorrência de um pretérito imperfeito reiterado: *era, puxava, acelerava, punha*, etc. Conjugações que dão a ideia de um passado que nunca termina, comportando-se como um acontecimento perene, em um movimento repetitivo e constante. Isso pode ficar mais claro se lermos o próximo trecho, referente à segunda festa, que trata da (re)união de André à família. Como dito anteriormente, é descrita com as mesmas palavras da primeira, com exceção dos verbos:

[...] e *foi* no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, foi então que se *recolheu* a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu *pude* acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos inquietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com

seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria, as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança, e era sublime essa alegria com o sol descendo espremido entre as folhas e os galhos, se derramando às vezes na sombra calma através de um facho poroso de luz divina que reverberava intensamente naqueles rostos úmidos, e foi então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, *puxou* do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se *pôs* então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda *começou*, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta *voou* de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante *acelerou* o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo (NASSAR, 1989, p.186-187, grifos nossos).

Conforme se percebe pelos grifos, a primeira festa traz os verbos conjugados no pretérito imperfeito (*era; recolhia; podia; puxava; punha; começava; voava; acelerava*), o que acaba por denotar um movimento de repetição, aberto e inacabado, mítico, como nos contos de fadas, contrastando com a segunda festa, que traz os mesmos verbos, porém conjugados no pretérito perfeito (*foi; recolheu; pude; puxou; pôs; começou; voou; acelerou*), deixando claro que se trata de algo único, acabado e fechado, que não se repetirá, carregando em si uma particularidade: ao mesmo tempo em que se refere à volta de André – o filho pródigo – também traz junto o signo da desunião familiar. O uso dos verbos possui uma contundência muito forte dentro dessas duas festas. Fazer uso do pretérito imperfeito atesta uma volta a um mundo e tempo quase mítico, no qual o narrador enuncia os acontecimentos como se fosse transportado mentalmente para aquele momento (*in illo tempore*), quando o evento aconteceu pela primeira vez, quando houve um *começo*, o *arkhê*, que pode ser considerado aqui como um *início* de tudo. Pode-se dizer também que é um tempo ligado à nostalgia: ao recontar um fato se revive aquele instante através de sua

reatualização. Por outro lado, o pretérito perfeito apresenta fatos inteiramente concluídos, localizados num passado enfático e determinado: é um tempo ligado diretamente à história, posto ser impessoal e irreversível. Assim, a última festa se apresenta singularizada, trazendo um sabor diferente, não o do vinho doce de outrora, mas sim o gosto do fel. Será uma festa derradeira, sendo responsável por marcar a dilaceração daquele círculo familiar. A postura de André, evidenciada na forma como narra essa última festa, denota um total descompromisso com a mesma, deixando que ela praticamente narre a si mesma e que os acontecimentos sigam rumos inesperados e incontroláveis: é o tempo que segue seu curso, transformando-se em algo irreversível e irrecuperável.

O índice de pluralidade para a primeira festa e de singularidade para a segunda, pode ser atestado na sequência narrada em continuação aos dois trechos citados, mas que diferem entre si. Na primeira temos André dizendo que,

[...] não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, *a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos*, essa minha irmã que, como eu, trazia a peste no corpo, *ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos*, só tocando a terra com a ponta dos pés descalços, *os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento*, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda cheia de uma selvagem elegância [...] ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, *esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos*, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (NASSAR, 1989, p.30-31, grifos nossos).

Conforme é possível observar, as orações destacadas são demasiado longas, destoando da brevidade das demais, rivalizando com as frases curtas e entrecortadas por vírgulas do início do livro (Cf. Cap. II, p.63 deste trabalho). Enquanto lá, André falava de si, aqui a fala é sobre Ana e é ela quem lhe inspira essas longas orações que, literalmente, serpenteiam pelo texto. São longas e ininterruptas, enredadas no trecho em questão como se fosse uma grande serpente a contornar e enrolar a todos através de uma dança encantatória. É o corpo ondulante de Ana, “fazendo a vida mais turbulenta”, estando em todos os lugares da festa, chamando para si os olhares e os envolvendo com sua dança. A imagem edênica, evocando a serpente e o paraíso, é retomada através de sua figura que, trazendo “a peste no corpo”, se lança impetuosamente ao festejo. É ela que em meio aos demais convivas, dança feito uma serpente escondendo “sob a língua a sua peçonha”. Com

efeito, ao observar Ana dançando, André se iguala ainda mais à irmã numa espécie de fusão por meio do olhar. Vale destacar que nenhum dos dois está em estado de embriaguez, posto não beberem em momento algum. Leyla Perrone-Moisés aponta um outro aspecto indicativo da identificação entre os irmãos: o mito do andrógino, no qual André tenta recuperar sua plenitude (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.65), durante a conversa com a irmã na capela, André diz: “[...] entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma” (NASSAR, 1989, p.131). Perrone-Moisés vai além ao sublinhar o fato de que o nome *Ana* corresponde ao pronome *eu* em árabe, acentuando assim, e com maior intensidade, a correspondência entre os irmãos. Mas é possível igualar André a Ana sob outra perspectiva: a dos impulsos. Ana dança impulsivamente, como que possuída, dando vazão aos sinais do corpo. Pode-se dizer que se trata de uma possessão, não no sentido bíblico, mas sim no sentido de posse de si mesma. Ana está em plena posse de seu corpo, que também *lavora*, produz. Por outro lado, sua não embriaguez a exclui de um relaxamento das proibições, uma vez que ela está consciente do que faz, sua subjetividade está mais aguçada que nunca.

Dito isso sobre a primeira festa, passemos à segunda. Nessa temos uma distinção que pode nos ajudar a compreender melhor sua singularidade. Como foi possível perceber no primeiro trecho, André diz que “não tardava” para que Ana varasse o círculo no qual dançavam, ou seja, intui-se que todos esperavam por esta atitude da irmã, sendo, portanto, algo que sempre acontecia durante aqueles festejos. Quando se refere à presença da irmã na segunda festa tem-se um enunciado diferente. Diz André que,

[...] *quando menos se esperava*, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um *coalho de sangue* (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a *gargantilha* de veludo roxo *apertando-lhe o pescoço*, um pano murcho caindo feito flor na fresta escancarada dos seios, *pulseiras* nos braços, *anéis nos dedos*, *outros aros nos tornozelos*, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, *varando* com a peste no corpo *o círculo* que dançava [...] (NASSAR, 1989, p.188, grifos nossos).

Esse trecho mostra como Ana surpreende a todos durante sua intromissão na festa de boas-vindas ao irmão. É possível notar que ela surge “quando menos se esperava”, assombrando a todos. Note-se ainda que a flor nos cabelos não é mais mencionada, o que

se vê é apenas um “coalho de sangue”, apontando uma conotação diferente para sua atitude, podendo ser entendido como o prenúncio de que a tragédia era iminente, com o vermelho ganhando mais vivacidade em relação à morte. O vermelho, cor de sangue e do amor, mas também da luxúria, vai ganhando vida conforme a dança progride. Juntemos a isso o aspecto sanguíneo do vinho derramado por Ana sobre si mesma, que contrastará com o vermelho pressuposto de seu sangue derramado após o golpe fatal dado pelo pai. Enfim, toda uma série de indícios aponta para um aspecto funesto nesta segunda festa e a referência ao vermelho é um deles. É um “sangue tinto” o que se pode ver escorrendo sobre os ombros de Ana.

E ainda, o aspecto de serpente a que André se refere ganha maior densidade neste segundo festejo. Vários elementos dispersos no trecho apontam para a postura peçonhenta de Ana. São objetos que, simbolicamente, nos remetem à ideia de serpente: a gargantilha apertando-lhe o pescoço, as pulseiras, os anéis e os aros nos tornozelos. Podemos dizer que se trata de serpentes mordendo a própria cauda, dando origem ao que Bachelard chamou de “*dialética material da vida e da morte*” (BACHELARD, 1990, p.215), em que se observa a vida saindo da morte e a morte saindo da vida, num movimento circular infinito. Ao mesmo tempo em que Ana mostra vitalidade, fazendo seu corpo pulsar, mostra também o outro lado, a morte, que pode ser entendida como a aniquilação do recato familiar. Assim, os mesmos gestos descritos na primeira festa são descritos também agora, mas com matizes diferentes. A intromissão inesperada de Ana acaba por reverberar no restante da narração dando-lhe novos significados: o vinho e a flor no cabelo se converterão em sangue e a inocência dará lugar à luxúria. E de igual maneira a vida celebrada na primeira festa se desvanecerá nessa segunda. O corpo de Ana serpenteia agora, não só aos olhos de André, mas aos de todos, inclusive aos do pai, que, tomado pelo vinho, terminará por ceifar “com um só golpe a [vida da] dançarina oriental” (NASSAR, 1989, p.192), destruindo aquele mundo paradisíaco localizado no fundo do bosque, travando os ponteiros do tempo, como dirá André (NASSAR, 1989, p.192). A celebração da páscoa – ou passagem – de André termina por se converter no sacrifício de Ana. Pode-se dizer que se trata da passagem de uma realidade para uma outra mais cruel e trágica, porém, muito mais real.

Entretanto, não se pode ter em Ana a única figura da serpente em *LA*. Antes, já se havia destacado a menção feita por André, no início de sua narração, acerca de seus dedos cheios de veneno a tocar-lhe o corpo (NASSAR, 1989, p.10). Ele também se mostra próximo ao símbolo da serpente. Ao observar a irmã, ele está sentado sobre uma “raiz

exposta” num canto mais sombrio do bosque (NASSAR, 1989, p.32, p.191). A raiz também pode ser vista como um tipo de serpente<sup>24</sup>, uma serpente vegetal, ou ainda, como o reverso da copa de uma grande árvore que pode ser entendida como a família. Ou mesmo como imagem ilustrativa dos “conflitos fundamentais da alma humana”, conforme destaca Bachelard (BACHELARD, 1990, p.234). De fato, André se associa mais ao que está escondido, do que ao que está exposto; mais ao que é subterrâneo do que àquilo que está sob a superfície: vide seu esforço para expor a roupa suja da família, como foi possível ver anteriormente (Cf. Cap. II, p.75-6). Vide agora, sua associação com a raiz. O fato de a raiz estar exposta e Ana portar símbolos que remetem a serpentes, evidencia certa tensão: os conflitos de André diante da família e de Ana. Nessa linha, o querer cavar o chão cobrindo-se de terra úmida pode ser entendido como uma forma desesperada de André esconder seu lado obscuro e retornar para as profundezas, voltando a ser raiz, essa “árvore misteriosa”, “subterrânea”, “invertida” (BACHELARD, 1990, p.225). Dessa ideia geral de árvore, surge a possibilidade de imaginá-la como análoga à unidade da família – uma árvore genealógica –, ao passo que por raiz tem-se algo mais disperso, uma vez que ela viaja subterraneamente, desviando-se dos obstáculos que surgem a sua frente e não fazendo parte de um todo. A raiz é solitária, cada uma segue seu próprio rumo e André procede num desenraizamento de si e da família: a grande árvore será tombada, posto ter as raízes comprometidas, não os galhos: uma árvore tomba somente quando suas raízes estão prejudicadas.

Outro ponto pertinente na relação entre as duas festas diz respeito ao círculo no qual os convidados dançam.

[...] e foi então a roda dos homens se formando primeiro [...] todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro [...] compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi (NASSAR, p. 187).

Em ambas as festas Ana vara este círculo. Pode-se dizer que na primeira festa há como que um consentimento, algo que se espera, ao passo que na segunda tem-se uma significação diferente: ao varar o círculo com “sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto” (NASSAR, 1989, p.188), não se tem a mesma Ana de outrora. Na

---

<sup>24</sup> Conforme destaca Bachelard, “uma das imagens mais comuns para as raízes é a imagem da serpente”, uma “verdadeira comedora de terra, a serpente mais terrestre de todas, é a raiz” (BACHELARD, 1990, p.240-242).

verdade, ao varar o círculo circunscrito da segunda festa ela o quebra. Seus giros trabalham em espiral, como num movimento centrífugo atirando todos aqueles que tentam se aproximar para longe, para as margens. Além disso, outra imagem que pode ser apreendida deste grande círculo é o modo como os convivas se comportam: o grande círculo só funciona quando todos trabalham juntos, apontando mais uma vez para o caráter relevante da coletividade. Alguns convidados ausentes do círculo batem palmas, gerando uma espécie de energia para que a roda gire, aguardando a vez para poderem também fazê-la girar. Mas André e Ana não fazem parte da roda, nem a animam com incitações: Ana dança, mas dança sozinha e no centro, e em movimentos desconcertantes em relação aos demais. Como dito antes, sua dança é uma grande espiral, uma serpente enrolada sobre si mesma, obedecendo não ao ritmo da roda, mas ao da flauta. Ana é uma serpente dançando ao trinado da flauta. Por sua vez, André, afastado, também não participa em momento algum da roda, ficando à margem, dividindo com Ana o fato de não acompanhar os demais, portando-se dissonantemente diante da grande multidão de dançarinos: não fazendo parte da coletividade.

### **3.3 Tempo de agir e tempo de esperar: ironias e ambiguidades**

Dois tempos, duas medidas: tempo de agir e tempo de esperar. É dessa forma que se pode entender as posições contrapostas do pai e de André diante do tempo. Para o primeiro, o tempo é reverenciável como uma divindade positiva. Para o segundo, o tempo, sem deixar de ser uma deidade, aparece como um anjo decaído, um “demônio absoluto” (NASSAR, 1989, p.99), dado a diabruras.

O pai é homem de postura respeitosa no trato ao tempo: um tempo mítico, moderado, causa de tudo, um tempo quase “Criador”, no qual tudo tem sua hora certa. O tempo é chama, sendo a paciência sua lenha. E ainda, é um tempo que uniformiza e transforma, e que está onipresente como o próprio Deus. Alguns trechos serão destacados para ilustrar a posição do pai diante desta quase divindade:

O tempo é o maior *tesouro* que um homem pode dispor; embora *inconsumível*, o tempo é o nosso melhor *alimento*; *sem medida que o conheça*, o tempo é contudo nosso bem de maior *riqueza*: *não tem começo, não tem fim*; é um pomo exótico *que não pode ser repartido*, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; *onipresente*, o tempo *está em tudo*; existe tempo, por exemplo, nesta *mesa antiga*: existiu primeiro uma *terra* propícia, existiu depois uma *árvore* secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma *prancha nodosa* e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; existe tempo nas *cadeiras* onde nos sentamos, nos

*moveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia* (NASSAR, 1989, p.53-54, grifos nossos).

A existência de um tempo idolatrado, visto como um ser supremo, é visível nas palavras destacadas: “tesouro”, “inconsumível”, “alimento”, “riqueza”. Estas são algumas das definições que o pai usa para se referir ao tempo, mas não dão conta de abarcar toda grandeza do mesmo, uma vez que o próprio tempo é abstrato. O pai procede então a uma sacralização de alguns elementos da realidade, que iconicamente se referirão ao tempo e ao seu conteúdo divino: *terra, água, paredes da casa, árvore, semente, fruto, prancha nodosa, mesa, cadeiras, pão, pó, os corpos e as coisas que passam pela cabeça de cada um*. Assim, a divinização do tempo pode ser encontrada em outros pontos de sua fala: aquilo que “não tem medida”, que não tem começo nem fim, não podendo ser repartido, sendo, portanto, uno e onipresente, posto estar em todos os lugares. A partir do momento em que o pai sacraliza o tempo através de elementos concretos, o mesmo ganha vulto e grandeza, assim com um deus, que está e não está presente, ele é constantemente evocado por meio dos objetos sacralizados, que o aproximam da existência humana, tornando-se indispensável. Também se pode notar neste trecho uma consonância com a paciência no trato com o tempo, isto é, a espera paciente pela dádiva do tempo, pelo seu alimento é destacada sempre como a melhor maneira de proceder. E é o pai, sempre a tecer elogios ao tempo, quem reatualiza e reafirma constantemente esta postura.

De modo indireto o tempo é referido como deidade, como um deus pelo patriarca. O trecho abaixo deixa entrever uma espécie de “oração ao tempo”, no qual se constata uma alocução invocativa (*invocatio*):

[...] o tempo sabe ser *bom*, o tempo é *largo*, o tempo é *grande*, o tempo é *generoso*, o tempo é *farto*, é sempre *abundante* em suas entregas: amaina nossas aflições, *dilui* a tensão dos preocupados, *suspende* a dor aos torturados, *traz a luz* aos que vivem nas trevas, o *ânimo* aos indiferentes, o *conforto* aos que se lamentam, a *alegria* aos homens tristes, o *consolo* aos desamparados, o *relaxamento* aos que se contorcem, a *serenidade* aos inquietos, o *repouso* aos sem sossego, a *paz* aos intranquilos, a *umidade* às almas secas [...] (NASSAR, 1989, p.58-59, grifos nossos).

Os adjetivos atribuídos ao tempo: “bom”, “largo”, “grande”, “generoso”, “farto” e “abundante”, todos muito bem postos, salientam uma vez mais o caráter divino do mesmo. Mas em seguida observa-se uma segunda parte nesta “oração”, uma espécie de súplica

(*supplicatio*), na qual se vemos uma série de dádivas que o tempo pode trazer, desde que lhe seja pedido ou que se tenha paciência para aguardar a hora certa. O verbo *trazer* se mostra como o mediador desta súplica. Por outro lado, André vê o tempo com outros olhos. Para ele o tempo se apresenta como um algoz, sendo culpado, de certa maneira, pelo incesto:

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era também um tempo de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! (NASSAR, 1989, p.95).

André utiliza o mesmo tom exortativo que o pai para se referir ao tempo. Contudo, o filho demoniza o tempo divinizado pelo pai. O tempo de esperas (“Tempo para tudo”) do patriarca é ironizado e mostra-se ambíguo nas mãos do filho. E ainda, pode-se dizer que André infantiliza o tempo, ou seja, diabruras e brincadeiras são ações que esse tempo constantemente pratica. Assim, a espera e o ócio o deixaram livre para pensar, e em seus pensamentos, ruídos foram embaralhados, suas “antenas” confundidas e o que não poderia acontecer acabou acontecendo: os acenos imaginários tornaram-se realidades; o que se iniciou como uma brincadeira tornou-se sério. O incesto, segundo André, também teve o tempo endiabrado como culpado: um tempo corrosivo e arrastado.

A fala do pai acerca do respeito ao tempo se faz presente: tempo de esperar e tempo de agir. Novamente o filho faz uso pródigo dos ensinamentos do patriarca, não respeitando a espera, agindo impulsivamente. O tempo respeitado pelo pai é retomado em vários pontos, no qual seu discurso é lembrado por André sempre em tom de ironia. As próprias palavras do pai, citadas pelo filho, em certa medida, servem como antecipação para o que poderia acontecer dentro da família.

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de várias direções o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos instrumentos, com a vaidade dos que reclamam o mérito de dar-lhe o curso, não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, aí daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas [...] (NASSAR, 1989, p.184-185).

A crença de que o tempo tudo cura não procede em *LA*. Pelo contrário, o tempo aqui é aquele que desencadeará uma série de acontecimentos que jamais poderão ser controlados ou interrompidos. As águas inflamáveis não se detêm de correr e acabam por arrastar todos que estão em seu percurso. André sabe que é assim que o tempo procede e aí daquele que está em seu caminho. Mas o pai não vê assim, para ele o tempo é de esperas. E enquanto se espera, o trabalho é um dos instrumentos maior para sua fruição. Por sua vez, André mostrará o contrário ao pai, ao reiterar que “a impaciência também tem os seus direitos” (NASSAR, 1989, p.90) e esperar seria colher frutos tardios.

Mais uma vez as palavras do pai são trazidas no encerramento do livro. Retiradas do Capítulo 9, estas palavras refletem e confirmam a postura de André diante de todos os acontecimentos trágicos que se abatem sobre a família:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.”) (NASSAR, 1989, p.195-196).

A postura descrita pelo pai evoca em larga medida a famosa estátua de Auguste Rodin, *O pensador* (1880). André transforma-se numa estátua, deixando que o tempo corra, aguardando pacientemente a hora de agir. Assim, é diante de uma adversidade urgente que ele se mostra seguidor fiel das palavras do patriarca. Ficará sentado diante de todo o trágico espetáculo, apenas contemplando o “movimento do sol e das chuvas e dos ventos”, assistindo “à manipulação misteriosa” que o “tempo habilmente emprega”, “não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos”. O sorriso de escárnio talvez tenha ficado disfarçado num dos cantos da boca ou no simples gesto de olhar e nada fazer. Em verdade pode-se dizer que André não faz nada, uma vez que isenta-se de qualquer culpa. Tudo o que ele fez foi assistir ao movimento do “tempo e suas águas inflamáveis”, que não cessam de correr, procurando por meio disto provar a inevitabilidade do destino, demonstrando assim que o tempo também é culpado – fazendo diabruras com todos –, jogando pai contra filho e aproximando irmãos num amor proibido.

### 3.4 Agregação, (des)agregação e individualidade

O fechamento da família em *LA* pode ser visto como um retorno ao mundo mítico, no qual o tempo obedeceria a uma única ordem, a da repetição. Para esse mundo, repetir significa reatualizar um evento primordial, ou seja, reviver o instante no qual tal evento se deu, passando a existir como consequência de um feito praticado por alguém especial, um herói, um semideus ou mesmo um deus. São gestos que se repetem “porque foram consagrados no começo” (ELIADE, 1992, p.18), tornando-se um “arquétipo”<sup>25</sup>. Em outras palavras, são eventos que se converteram em exemplares (ELIADE, 1992, p.80). Nesses termos, aquele que repete uma história, um gesto ou um rito, de certa maneira retorna àquele acontecimento primevo, revivendo-o. Assim, a vida do homem arcaico “representa a incessante repetição dos gestos iniciados por outros” (ELIADE, 1992, p.18). E é sob esse prisma, de repetição incessante, que o homem arcaico só encontra sentido naquilo que tem um significado definido, ou melhor, naquilo que participa do sagrado<sup>26</sup>, tendo um modelo exemplar a ser seguido – ou repetido. Assim, por exemplo, em *LA*, quando o pai conta a história do faminto, ele o faz como meio de reatualizar uma história, na qual o que prevalece é o modelo da paciência como uma virtude a ser cultivada. O exemplo do faminto que, mesmo se contorcendo de fome, suportou pacientemente as provas impostas pelo anfitrião, torna-se um arquétipo a ser seguido, pois possui um significado apreendido do evento primevo, tornando-se assim um modelo.

A lavoura é responsável pelo caráter cíclico da obra, mas as festas também são marcantes. Dessa forma, há, dentro da obra, toda uma construção mítica apoiada no movimento repetitivo das coisas, que se dão sempre em ciclos e uma constante reatualização destes por meio de ritos. Em certo sentido, destacamos alguns elementos no tópico referente às festas em *LA*, e que podem exemplificar a circularidade. Durante a festa, uma série de aspectos são referidos por André: a roda onde dançam os convidados, a comparação desta com a roda de um carro de boi e depois com a roda de um moinho, os objetos circulares presente no corpo de Ana, assim como seus movimentos circulares durante a dança. O círculo, a roda, as argolas, dentre outros, somados à lavoura, são metáforas do tempo reversível e circular do qual o pai, depositário da tradição, é reverentemente tributário, sendo seu maior aliado, constantemente mencionado como algo

---

<sup>25</sup> Lembramos aqui que, ao se referir a arquétipos, Mircea Eliade não o utiliza na acepção empregada por Jung, mas sim como sinônimo de “modelo exemplar” ou “paradigma” (ELIADE, 1992, p.12).

<sup>26</sup> Para Eliade, o sagrado não se refere especificamente à crença em Deus, mas sim a algo ligado à experiência humana e à consciência do homem de existir no mundo.

divino: um tempo de esperas e de paciência é doutrina do pai. Mas pode-se apontar como exemplo maior de circularidade estruturante de *LA* a própria forma organizacional do livro, estabelecida pela estratégia narrativa. De fato, o livro é dividido em 30 capítulos, apenas enumerados (isso nos leva, em certa medida, a associá-los aos 30 dias do mês, ou seja, um ciclo). Tais capítulos estão organizados em duas partes: “A partida” e “O retorno”, o que confere um efeito de ida e volta e de abertura e fechamento da obra<sup>27</sup>, ou ainda, a plantação e a colheita. Ao partir, André semeia a discórdia no seio familiar e ao retornar todos colhem o fruto de uma vida pródiga.

A partida de André é a ruptura da circularidade. Ruptura que abala a lógica da repetição da família, comprometendo, sobretudo, a lavoura. Com efeito, a repetição se mostra então como algo puramente real nas sociedades arcaicas, sendo, portanto, a segurança e a permanência destas no mundo. Conforme destaca Mircea Eliade,

a realidade [só] é alcançada unicamente por intermédio da repetição ou da participação; tudo o que carece de um modelo exemplar é "insignificante", isto é, está destituído de realidade. Desse modo, os homens demonstram uma tendência no sentido de se tornarem arquetípicos e paradigmáticos. Essa tendência pode até parecer paradoxal, no sentido de que o homem de uma cultura tradicional se vê como uma pessoa real apenas até o ponto em que deixa de ser ele próprio (para um observador moderno), satisfazendo-se com a imitação e a repetição dos gestos de outro (ELIADE, 1992, p.37-38).

Sob a perspectiva mítica, repetir é dar continuidade aos arquétipos e paradigmas e tomá-los como realidades únicas a serem cultivadas. No caso de *LA*, a repetição funciona como forma de manter a união da família e a única realidade existente dentro dela são os sermões do pai, repetidos sempre como forma de assegurar sua validade. Eles se mostram sempre fechados e dentro de uma ordem puramente objetiva e prescritiva, que é a de manter a família agregada.

E é com base nesse movimento cíclico que todos creem ser sempre possível o restabelecimento da antiga ordem, que fora abalada quando da fuga de André. Antes de ir, em busca do irmão, Pedro diz para a mãe: “[...] a senhora vai ver que filho mais contente, a senhora vai ver só, [...] a senhora vai ver como as coisas vão voltar a ser o que eram, tudo vai ser de novo como era antes [...]” (NASSAR, 1989, p.37-38). Poderíamos especular aqui que Pedro não demonstra estar totalmente convencido do que promete à mãe: a insistência

---

<sup>27</sup> Como vimos em tópico precedente e, de certa forma, retomaremos adiante, não se trata de um círculo perfeitamente fechado.

em repetir “a senhora vai ver” e “tudo vai ser como era antes” parece sinalizar certa dúvida na fala desse locutor. Ele não parece convicto de que irá realizar sua missão a contento. Talvez iluda a si mesmo ao tentar convencer a mãe de que tudo será realmente repostado. Isso pode ser confirmado a partir do instante em que André confessa os reais motivos de sua fuga – o fato de amar a irmã Ana e de ter efetivado o incesto. Ironicamente, será Pedro que não conseguirá manter o segredo do que acontecera com os irmãos, revelando ao pai o incesto. Nesse aspecto é Pedro quem acaba por decretar o fim da família, uma vez que não consegue esconder o fato.

Durante a viagem de retorno, André diz que Pedro cumprira sua missão devolvendo-o ao seio da família e que simplesmente se deixara “conduzir por ele [Pedro] o tempo inteiro” (NASSAR, 1989, p.149). A fala de André se mostra ambígua. Deixa margem para o leitor entrever em sua afirmação que ele próprio sabe que não é mais possível um retorno que seja restauração plena da vida familiar. Para o bem ou para o mal, André é apenas *devolvido* ao seio da família, e esta devolução não significa a restauração do velho ciclo.

A festa e sua dança em forma de círculo – a roda –, organizada em comemoração ao seu regresso – sua páscoa – podem ser interpretadas como um rito de restauração. A dança pode ser pensada como a imitação de “um gesto arquetípico”; como comemoração de um “momento mítico” ou ainda, “uma repetição, e, conseqüentemente, uma reatualização, de *illud tempus*, ‘daqueles dias’” (ELIADE, 1992, p.33-34), quando tudo ainda estava na mais perfeita harmonia. Mas, conforme o leitor vai percebendo, a festa de boas vindas a André não restaurará a ordem, pelo contrário, desfará o círculo definitivamente. Conforme palavras de Leyla Perrone-Moisés, a volta de André, “num mundo fissurado e heterogêneo, não pode ser completa [...]. Tudo volta, mas como paródia” e “a paródia é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.65-6). Conforme afirmamos em outro momento, a paródia pode ser aventada como uma resposta àquela unidade familiar tão defendida pelo pai. Parodiar é ridicularizar e burlar a seriedade de um discurso grave como o paterno, mas também pode significar um deslocamento de sua fala, deixando-a fora de lugar. E ainda, parodiar tais discursos é cindi-los, confundindo as fronteiras que separariam o sagrado e o profano. Claro também está que André já era o diferente desde antes da fuga (“o filho torto”) e não é o mesmo quando volta, mudou mais ainda: ele conheceu o mundo, está

contaminado pelas “trevas do outro lado”, entrando assim em contradição maior com o pai, que detém um discurso fundado na ordem e no resguardo contra o “mundo das paixões”. Conforme frisa o pai:

[...] mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, [e] é contra ele que devemos esticar o arame das nossas *cercas*, e com as farpas de tantas fiadas *tecer um crivo estreito*, e sobre este crivo emaranhar uma *sebe viva*, cerrada e pujante, que divida e proteja a *luz calma e clara da nossa casa*, que cubra e esconda dos nossos olhos *as trevas que ardem do outro lado* [...] (NASSAR, 1989, p.56, grifos nossos).

Através destas palavras pode-se afirmar que temos, entre o mundo cercado da família e o outro lado, uma forte dialética entre o interior e o exterior, entre o dentro e o fora, o limpo e o sujo, o claro e o escuro, o sagrado e o profano. Todas estas possibilidades apontam para a existência de um mundo mítico, fechado e calcado na circularidade do tempo, em constante tensão com o mundo de fora, o mundo da história, cujo tempo é linear e irreversível. E ainda, a insistente repetição da fala do pai, a reiteração sempre presente em seus discursos nos leva a observá-lo como alguém que busca fixar sua vontade por meio da continuidade, levantando grandes cercas entre o mundo familiar e o outro lado. As repetições durante os sermões agem como os fios que são entrelaçados para poder construir a cerca que separa ambos os mundos: suas palavras são como fios luminosos que ajudam os membros da família a tecerem, por meio deste emaranhado, a sebe cerrada e pujante tão desejada por este pai. Todavia, André é aquele que ultrapassa as fronteiras seguras da propriedade e se entrega à dissolução do mundo, isto é, deixa a segurança do grande círculo familiar, franqueando assim os limites das cercas erigidas pela palavra ordenadora do pai. Uma vez que não reconhece sua autoridade, André não se intimida com barreiras a retê-lo naquele lugar. Sua fuga termina por confundir tais limites, confundindo-os ao amalgamá-los em seu discurso inflamado contra o pai.

Quando retorna, André traz consigo alguns “presentes”. São restos de um mundo de luxúria que conhecera durante sua estada fora de casa. Contudo, sua intenção não pode ser aventada como uma tentativa de desestruturação da família, mas (talvez) uma intenção de mostrar que há vida para além daquelas divisas. Ele é aquele que expõe seu desejo e desejar representa pôr em perigo a organização familiar. Aqui, neste ponto, é possível opor o mundo mítico do pai, configurado como um mundo fechado, fundado na repetição dos arquétipos, ao mundo buscado por André, baseado num desvio da ordem do patriarca: é a razão do pai contrariada pelo desejo do filho.

Aqui podemos trazer a questão do “Complexo de Édipo” segundo o ponto de vista de Marthe Robert, que o aponta como sendo “um fato humano universal”, não havendo “ficção, representação ou arte imagética que, de certa forma, não seja dele ilustração velada” (ROBERT, 2007, p.48). A generalização que faz a autora termina por nos lançar num turbilhão de questões acerca do romance. Desta vez a questão do “Complexo de Édipo” é trazida à luz sob a afirmação de que o romance seria sua ilustração velada. E o mais discutível: uma suposta universalidade que conformaria toda vida humana, toda “família”, em qualquer cultura ou sociedade e em qualquer tempo, ao modelo freudiano. Para sairmos desse universalismo discutível, um verdadeiro emaranhado tecido pelo triângulo edípiano, tentemos uma crítica ao “Complexo de Édipo” – e por decorrência, uma crítica à posição da autora.

Podemos encontrar crítica contundente no *Anti-édipo*, de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Nesse estudo, os autores fazem uma crítica explícita à psicanálise, contestando justamente a universalização de todos os processos psíquicos a estados edípicos. Segundo os autores, a psicanálise dogmatizou o “Complexo de Édipo”, transformando-o numa solução para todas as questões que antecedem ou sucedem os estágios edípicos da criança. Em contraposição, Deleuze e Guattari apontam a existência das “máquinas desejantes” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.09), isto é, a existência de um constante processo de produção, cujo princípio imanente é o desejo, categoria ambígua aos olhos da psicanálise. Desejar é pôr em sobressalto uma ordem preestabelecida. Assim, em lugar das “máquinas desejantes”, há o recalçamento de suas produções, ou seja, o recalque do desejo como mecanismo familiar e social básico para manter a ordem. Na opinião dos autores, o “Complexo de Édipo” não passaria então de um teatro clássico repressivo, cuja autoridade estaria assentada na vigilância e recalçamento das produções desejantes, procurando impedir-lhes o movimento.

Deleuze e Guattari escrevem ainda:

Não se pode dizer que a psicanálise seja muito inovadora: ela continua a pôr as suas questões e a desenvolver as suas interpretações a partir do triângulo edípiano, no momento em que se sente, no entanto, que os chamados fenômenos de psicose ultrapassam esse quadro de referência (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.19).

Essa pode ser considerada uma das principais críticas que a dupla faz à psicanálise: a centralização de todo os fenômenos da psique humana no conhecido “Complexo de Édipo”, e sua concordância com o esmagamento da produção desejante que se efetiva na

vida social e familiar. Para os autores, há fenômenos que escapam à edipianização, criando um código próprio, rejeitando os já existentes (e impostos) pela família e também pela sociedade. E é sob a ótica de Deleuze e Guattari, que se pode salientar que a afirmação de Robert, sobre o surgimento do gênero romanesco como uma “ilustração velada” do “Complexo de Édipo”, apresenta certo exagero ou precipitada generalização, posto não considerar as demais facetas deste gênero literário, como por exemplo o trabalho de prefiguração e configuração estética, fruto de todo um trabalho de escolhas, feito de forma consciente pelo romancista. Conforme afirmação de Deleuze e Guattari: “Não se inscreve tudo no Édipo sem que, em última análise, não acabe tudo por lhe escapar” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.131).

Podemos buscar ainda em Deleuze e Guattari alguns pontos que podem nos ajudar a pensar, e quiçá compreender algumas atitudes de André. Trata-se da questão da esquizofrenia apresentada por esses autores como uma saída à edipianização do indivíduo. A partir do momento em que um indivíduo não se adequa ao “Complexo de Édipo”, ele é tido como um esquizofrênico, isto é, como alguém que “dispõe de modos muito próprios de referência, pois dispõe de um código de registro particular que não coincide com o código social ou que só coincide com ele para o parodiar” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.20). André está sempre preso ao discurso paterno, seja direta ou indiretamente, o pai sempre avulta em sua fala, mas isto não pode ser considerado como um desejo de tomar o lugar do patriarca. O filho repete as falas do pai, mas com outra intenção: a de contestá-las. Por isso, André se comporta como o diferente, o doente, justamente por não seguir a ordem estabelecida dentro da família, por questioná-la. Ainda conforme Deleuze e Guattari, o poder criativo existente no esquizofrênico é podado pela edipianização, que substitui as unidades de produção inconsciente estruturada como fábrica por um teatro antigo: “O inconsciente deixa de ser fábrica, atelier, para se tornar um teatro, cena e encenação” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.57). Edipianizado, o inconsciente não se deixa mais criar e se torna repetidor. Repetir para Deleuze e Guattari são atitudes que denotam uma neurose, uma preocupação em manter tudo dentro do “Complexo de Édipo”, principalmente a questão do desejo, não deixando que nada abale o triângulo familiar mãe-pai-filho. Aliás, outro ponto criticado é o fato de a psicanálise ter atribuído à família o controle sobre o corpo de seus membros. E ainda, à família também caberia a obrigação de coibir a produção desejante. O esquizofrênico passa a fazer parte então de uma parcela que põe suas “máquinas desejantes” para funcionar. Essas máquinas são realidades produtoras

e reprodutoras e que não se deixam edipianizar, sendo, portanto, o contraponto ao “Complexo de Édipo”.

Nesses termos, tomar André como exemplo de um “Complexo de Édipo” problemático é reduzir sua riqueza como personagem e também encerrar a própria obra literária, que também é uma máquina desejante, num círculo impenetrável como a família ali descrita. A revolta de André é direcionada contra a repetição e o fechamento. Sua fuga é o estouro dos limiares das cercas levantadas pelos discursos do pai e a busca de uma multiplicidade fundada numa outra realidade, a do mundo de fora: do desejo que desestrutura a ordem. Seu retorno acaba por destruir o já frágil círculo familiar, acabando com a realidade mítica e instalando uma realidade esquizofrênica, na qual o desejo é produtor da multiplicidade contrastando com a unidade buscada pelo patriarca.

Dessa maneira, tendo a questão da esquizofrenia e de sua não edipianização, assim como o fato de o esquizofrênico dispor de um código de registro particular, pode-se entender melhor a passagem na qual André declara que seu verbo “foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo” (NASSAR, 1989, p.88) e que fundaria sua igreja particular, para seu uso, a qual frequentaria de pés descalços e corpo desnudo, despido como veio ao mundo, sentindo-se como o profeta da sua própria história (NASSAR, 1989, p.89). É a revolta contra o *status quo*, contra a repetição e contra a ordem imposta pela família: é o questionamento contra a própria instituição. Pode-se dizer que é o início de uma grande onda de desejos que não mais serão reprimidos, mas serão produtores de um discurso esquizofrênico, cuja multiplicidade destrói não só a forma do romance tradicional, mas também a prosa, minada pelo lirismo desconcertante da narração.

É contra a gravidade dos discursos do pai que o filho fujão se contrapõe. Os discursos do pai, trágicos e prescritivos (“ai daquele que...”), reiterativos (“O tempo, o tempo...”) e pretensamente universalizantes, se erigem como inquestionáveis. Contra eles André propõe um discurso lírico – lembremos do início do livro – sempre singular e cambiante, posto emergir de um eu-lírico imerso em si mesmo e em sua solidão.

Mesmo procedendo a uma fuga para além das fronteiras geográficas da fazenda, é para dentro de si que André faz viagem maior e mais importante, conhecendo e criando um mundo só seu, que será depois tomado pelo invasor que é a família – de repente, tornada estrangeira. André é o indivíduo que se lança ao mundo em uma busca que lhe é desconhecida, uma busca de si, cujo responsável por encontrar ou não o que procura é ele mesmo.

Quando se rompem as cercanias, criadas pelos sermões do pai e se derruba a sustentação da muralha da vida familiar, não é somente André que é invadido pelas trevas do outro lado (“mundo das paixões”). Este lado escuro também penetra no mundo equilibrado da família, abalando-a também<sup>28</sup>. André não retorna sozinho, ele traz o mundo consigo: a irreversibilidade das coisas e o desmonte do tempo tão venerado pelo pai. E às trevas que já haviam invadido a fazenda, se junta o que André trouxera. Dessa (re)união de fragmentos, forjada no desconcerto entre o mundo interno e o externo, entre luz e trevas, resulta o fim da gregaridade daquela família e, conseqüentemente, o nascimento do indivíduo, que, não pertencendo mais ao mundo organicamente agregado da família, é lançado num mundo estranho, cuja responsabilidade por cada passo é sua. A segurança apregoada pelo pai em *LA* inexistente no mundo individual, pois o indivíduo está só e abandonado, tendo somente a si mesmo como apoio.

Atribuir um significado à confusão de André tendo como origem um problema de ordem edípica, é forçar a produção desejanste a se adaptar ao tão criticado triângulo familiar. Pode-se dizer que tal intenção é frustrada pela força que move André, o desejo. Vemos que ele é seguidor de um código diverso daquele esperado e proposto pelo pai. Em posição semelhante podemos encarar o próprio romance *LA* como produto como uma espécie de “máquina artística”. Aliás, o gênero romance, como um todo, se comporta como uma forte reação à edipianização, ou seja, ele é fruto das máquinas desejanstes de seus autores. E, de um modo geral, podemos dizer que a literatura é uma reação a essa edipianização, uma vez que ela trata a linguagem de maneira pródiga, desrespeitando seus códigos, imprimindo-lhe uma subjetividade através de uma organização estritamente estética. Os escritores seriam transgressores por excelência, não só da gramática e da sintaxe, mas, sobretudo, dos próprios códigos éticos. O romance, assim como faz André, franquearia os rígidos limites da esfera ética por meio de sua estética; uma vez que pode ser considerado um gênero inacabado e em constante mudança, inexistindo-lhe fronteiras.

---

<sup>28</sup> Conforme destaca Leyla Perrone-Moisés, a rebelião de André, juntamente “com seu ‘delírio’, sua ‘epilepsia’, marcaram irremediavelmente os outros membros da família, abalaram definitivamente seus alicerces” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.62).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

*...e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo,  
jogando com requinte, travou os ponteiros...*

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

Estas considerações podem ser iniciadas com a ressalva de que, dificilmente conseguiremos colocar um ponto final neste trabalho. Concluir uma pesquisa é, sem dúvida alguma, tarefa inviável, sobretudo, quando se tem um *corpus* constituído por um objeto complexamente estratificado como é o caso de *LA*. As diversas leituras que fizemos nos apontaram as mais variadas interfaces da obra, o que nos obrigou a proceder a diversos recortes, privilegiando aquelas que se sobressaíram às demais, e que pudessem corroborar algumas de nossas hipóteses. Conforme buscamos sublinhar na “Introdução” deste trabalho, não tivemos em nenhum momento a intenção – ou mesmo a pretensão – de esgotar os temas presentes em *LA*.

Assim, intentamos manter os pontos que consideramos mais pertinentes para solidificar algumas das hipóteses levantadas que, em sua grande maioria, foram se delineando no decorrer de nossas leituras, ao passo que outras resultaram de algumas ponderações pessoais anteriores. Na verdade, o que procuramos foi simplesmente lançar mais um olhar diferente entre tantos que já existiam sobre o romance *LA* que se mostra arredio aos diversos tipos de classificação – característica que a nosso ver o torna uma obra literária exemplar. Por esta perspectiva, afirmamos que *LA* jaz sob o signo da inquietude, refutando toda e qualquer espécie de rótulo que tentam lhe impor, lembrando uma das definições de Ítalo Calvino acerca de um clássico. Segundo o escritor italiano: “Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe” (CALVINO, 1993, p.12).

Nosso trabalho buscou desenvolver alguns pontos que consideramos relevantes para esboçar um trajeto investigativo que levasse em conta *LA* inserida em seu contexto. A intenção era olhar o romance de modo distanciado em relação às leituras já existentes. E ainda, tentamos visualizar nas entrelinhas de seu discurso literário aspectos que nos encaminhassem para um estudo de alguns dos elementos externos ao romance, mas que plasmados pelo autor, passaram a fazer parte de sua estrutura interna. Por esse meio, entendemos que o contexto se encontra mimetizado nas entrelinhas de seu discurso, apresentando uma faceta voltada para o mundo familiar, buscando apontar aí as fraturas de um sistema que não se sustentaria por muito mais tempo, posto vergar ao peso de uma realidade cambiante e incerta, a saber, os anos 1970, momento de virada tanto da produção cultural brasileira quanto das condições político-sociais-econômicas em que essa produção esteve inserida. Sendo assim, queremos retomar outros pontos que também consideramos pertinentes em nosso trabalho.

Destaquemos primeiramente, a presença do autor Raduan Nassar no cenário literário da referida década. Apesar de seu abandono da literatura na década seguinte e de sua denegação da importância desta na vida humana, entendemos que sua postura ainda denota a existência de um homem com plena consciência de seu papel enquanto intelectual. Nassar é um homem em desacordo com seu tempo, o que faria dele um *contemporâneo* nos termos apresentados por Giorgio Agamben (2009), pois o mesmo conseguiria enxergar com maior clareza as fraturas na coluna do presente. E assim, em meio a sua excessiva luz, o intelectual Raduan Nassar conseguiu ver uma faceta obscura e incoerente da vida contemporânea, sobretudo a brasileira, e a partir daí escrever sobre ela, denunciando problemas que não recebiam a devida atenção, ou não eram percebidos como tais. Eram problemas que surgiam no espaço privado da família, mas que dificilmente extrapolavam seus limites. Podemos especular que se tratava da mudança de mentalidades da nova geração que surgia, mas que ainda estava confinada ao círculo familiar.

A questão da produção literária no período em que *LA* veio a lume (1975) também merece destaque. Trata-se de uma época conturbada no cenário político nacional, na qual temos um Brasil imerso numa atmosfera de incertezas e insegurança, posto que o Governo Militar (1964-1985), ainda recrudescia e se mostrava cada vez mais implacável com aqueles que se opunham ao seu projeto modernizador. Sob este aspecto, as produções literárias sofriam os grandes influxos desse momento político. A palavra de ordem ainda continuava a ser o *protesto* e a literatura *engajada* um dos muitos meios para tal. É sob esta atmosfera que *LA* surge.

Contudo, como ponderamos, sua temática se afastava daquelas que predominavam então, ou seja, temáticas que denunciavam as mazelas do novo regime mimetizadas nas páginas de um romance panfletário. Por esse ângulo *LA* traz estampado em suas páginas um mundo particular, tangendo diretamente com a esfera privada da família, com um esboço de vida quase que exclusivamente rural; um mundo que se mostra fechado em si e afastado de um referencial direto e imediatamente reconhecível e que lembrasse o momento pelo qual passava o país, isto é, a Ditadura Militar e seus desdobramentos sócio-políticos. *LA* faz com que o referencial seja (quase) ignorado por completo, devido a uma linguagem lírica e desconcertante.

Foi com tais pressupostos que procuramos apontar alguns aspectos que nos encaminhassem para uma observação de *LA* sob uma situação mais contextualizada, fugindo da presença de um eventual anacronismo na obra de Nassar. É nesse sentido que

nosso trabalho se estruturou. Partindo da ideia central de que a literatura é um conjunto de discursos vivos que nascem em meio a outros discursos também vivos, consideramos sensato ver no romance de Nassar uma complexa rede dialética entre o mundo da família e o mundo exterior; uma relação de extrema dissonância entre o lugar-comum e o que deveras jazia nos discursos constantemente mantido pela tradição. Vimos assim que os discursos em *LA* buscam desnudar os discursos consagrados pelo uso, por isso calcificados e classificados, portanto, destituídos de sentido, uma vez que perderam o vínculo com sua significação primeira, tornando-se esvaziados de sentido – ou, em outras palavras, descontextualizados.

Partindo dessa ideia, entendemos que escrever um romance com os mesmos matizes dos já em voga seria como protestar diante do espelho, seria como falar para pessoas imaginárias, posto que todos tivessem plena consciência da real situação pela qual passava o país. Vemos que o romance de Nassar se sobressai pela temática que propôs: ao invés de tratar de questões de natureza política, falando daquilo que todos já sabiam, o autor propõe fazer viagem inversa ao voltar os olhares para o mundo fechado da família de configuração tradicional, apontando rachaduras em seus alicerces, que começavam a ceder aos sismos provocados pela nova realidade contemporânea à do lançamento do romance, seduzindo seus membros mais jovens.

Por este prisma, podemos dizer ainda que os discursos presentes em *LA* apontam para sua própria origem (o *arkhê* - arcaico), isto é, são mostrados de onde brotam e a maneira como são reproduzidos, isto é, na família por meio da controladora autoridade paterna. A partir do momento em que os olhares se voltam para a desobediência filial de André, encontramos nessa atitude um indício que nos encaminha a pensar num confronto de gerações: pai *versus* filho(s). Também voltamos nossos olhares para esse mundo particular e adentramos junto com André seu mundo fechado, controlado pela imponente figura paterna, detentora da tradição, responsável pela consignação da união familiar. Em outras palavras, o pai se mostra responsável por comandar aquele mundo particular, tencionando manter a união do grupo por meio de seus sermões carregados de significados que se esvaziaram pelo uso contínuo e repetitivo e, sobretudo, por estarem sendo enunciados em um contexto novo – que é mais do que o contexto presumido em que a narrativa se insere, trata-se também do contexto em que a própria obra se faz publicar – como dissemos, os anos 1970.

Entendemos que o discurso de *LA* não se liga diretamente à esfera pública, mas sim ao mundo privado da família, buscando discutir os valores da tradição diante de uma nova realidade que seduzia a todos. Nele, vemos o surgimento, ou pelo menos um esboço, do indivíduo, que busca em si a segurança de sua vida, refutando a ordem imposta ou exigida pela tradição patriarcal. É ainda, a tentativa de se livrar das amarras familiares, tentando uma busca por liberdade, sem o controle do pai ou a constante vigilância da família.

A fuga de André abre um precedente para pensarmos ainda o surgimento de uma nova geração, que se criará longe da família e de casa, sem um paradeiro definido, sendo responsável por si mesma, rompendo em definitivo os laços familiares, não se responsabilizando pela continuidade de qualquer legado. Pode ser que André não seja o melhor exemplo, uma vez que, apesar de todos seus esforços, de certa forma ele ainda se mostra ligado a tais valores. Mas (talvez) possamos encontrar exemplo mais contundente em Lula, o filho mais novo, que projeta nova fuga, deixando claro que não falhará como o irmão que retorna. Em André devemos visualizar a imagem daquele que inicia um novo começo, ou um novo *arkhê*, diferente daquele comandado pelo pai.

Em tempo, frisemos a questão da tradição e da (des)continuidade em *LA*. Buscamos ainda, apontar na fuga de André um rompimento com a continuidade, representada na obra pela imagem da *lavouira*, sublinhando também que sua interrupção cria um hiato naquele mundo particular. André não só abre um precedente para que outros membros também façam o mesmo, mas também impossibilita a re-união do grupo, uma vez que seu retorno é marcado por sua própria incompreensão: ele não vê sentido em sua volta. A (desesperada) tentativa de se reparar o ciclo interrompido pode ser visto como a ruína do próprio mundo familiar, posto que é durante a festa de boas vindas ao filho pródigo que se dá o fatídico desenlace do romance: o pai, sabendo do crime de incesto entre os irmãos, condena a irmã à morte, fechando em definitivo um ciclo, não aquele que André interrompera, mas o ciclo de vida daquela família que se extingue junto com a vida de Ana.

No entanto, há pontos que não exploramos de maneira aprofundada em nosso trabalho, mas que poderão ser retomados posteriormente. É o caso das metáforas ligadas não só à *lavouira*, mas também à terra. Há toda uma construção que nos apontam para a existência de uma elaborada configuração estética visando conferir um movimento circular à obra, ou como dissemos em alguns momentos, de abertura e fechamento, de plantação e colheita. Tal questão permanece em aberto no trabalho, sendo apenas tangenciada, esperando que seja desenvolvida em outro momento.

Também queremos frisar outro ponto que apenas fora mencionado sem muitos detalhes. Trata-se da questão da própria literatura brasileira no que se refere às novas temáticas contemporâneas. Marcamos o fato de a literatura pós-64 ter abandonado os velhos temas regionais, ligados à terra e à vida campestre. Sobre isso, podemos acrescentar que *LA* tematiza, guardadas as proporções, o abandono da *lavoura* e a fuga para cidade, o que constitui uma nova face da literatura brasileira contemporânea, isto é, ela se tornou essencialmente urbana, na qual vemos, constantemente, personagens desligados do mundo familiar, ou mesmo, a ausência da imagem familiar tradicional.

Enfim, são possibilidades de novas leituras que sempre surgem, denotando a complexidade da obra em questão. Daí sublinharmos, mais uma vez, que não tivemos intenção de esgotar as virtualidades de *LA*. Pelo contrário, tencionamos lançar mais um olhar sobre ela, esperando que em decorrência disso, abra-se um precedente para novas leituras e novos trabalhos acerca deste mundo particular dentro da literatura brasileira.

## REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo. *Lavoura arcaica na imprensa. Cadernos da Escola de Comunicação*. UNIBRASIL, 2006.

A BIBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. Barueri/SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. e apres. de Jorge M. B. de Almeida. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) & SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo; revisão técnica: Adriano Correa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1990.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posf. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília: INL, 1979.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

\_\_\_\_\_. O romantismo como posição do espírito e da sensibilidade. In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira II*. São Paulo: Martins, 1969.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela & Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: \_\_\_\_\_. *De poesias e poetas*. Trad. e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

FONSECA, Rubem. Feliz ano novo. In: \_\_\_\_\_. *Feliz ano novo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GIRARD, René. Dionísio. In: \_\_\_\_\_. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. O estruturalismo dos pobres. Texto disponível em [ohumanista.blogspot.com/.../o-estruturalismo-dos-pobres.html](http://ohumanista.blogspot.com/.../o-estruturalismo-dos-pobres.html) - Acesso em 20 de Julho de 2010.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3ª. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. [Entrevista com]. In: STEEN, Edla Van. *Viver & Escrever: volume 2*. Porto Alegre/RS: L&PM, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: FAPESP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.

\_\_\_\_\_. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos/SP: UFSCar/Mercado de Letras, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: RADUAN NASSAR – *Cadernos de literatura brasileira*. Nº. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Set. 1996.

RADUAN NASSAR – *Cadernos de literatura brasileira*. Nº. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Set. 1996.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, A. & GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: \_\_\_\_\_. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SAID, Edward. Representações do intelectual. In: \_\_\_\_\_. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1985.

\_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do Pai*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica sociológica. In: BONNICCI, Thomas & ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre: Ed. UFRGS/Ed. UFSCAR, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & diários*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. A crítica como papel de bala. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp> - Acesso em 20 de junho de 2010.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

WILLIAMS, James G. Provérbios e Eclesiastes. In: ALTER, Robert & KERMODE Frank (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.