



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PPGL
Programa de
Pós-Graduação
em Letras

ELIJAMES MORAES DOS SANTOS

Corpo, linguagem e transgressão em *Lavoura arcaica*

Belém
Fevereiro/2021

ELIJAMES MORAES DOS SANTOS

Corpo, linguagem e transgressão em *Lavoura arcaica*

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará para obtenção do Título de Doutor(a) em Letras, com área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dr^a. Mayara Ribeiro Guimarães

Belém
Fevereiro/2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

S237c SANTOS, ELIJAMES MORAES DOS.
Corpo, linguagem e transgressão em Lavoura arcaica /
ELIJAMES MORAES DOS SANTOS. — 2021.
264 f.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Belém, 2021.

1. Lavoura arcaica.. 2. Corpo.. 3. Linguagem.. 4.
Transgressão.. 5. Interdito.. I. Título.

CDD 869.93

ELIJAMES MORAES DOS SANTOS

Corpo, linguagem e transgressão em *Lavoura arcaica*

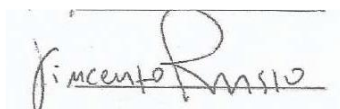
Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará para obtenção do Título de Doutor(a) em Letras, com área de concentração em Estudos Literários.

Data de aprovação: 26 / 02 / 2021

Banca Examinadora



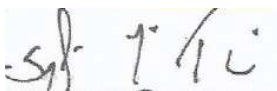
Prof^a Dr^a Mayara Ribeiro Guimarães
Orientadora (Presidente)
PPGL-UFPA



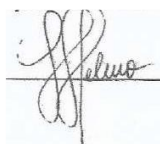
Prof^o Dr^o Vincenzo Russo
Membro Externo
Programma: Dottorato in studi Linguistici, Letterari e Interculturali
Università degli Studi di Milano



Prof^o Dr^o Godofredo de Oliveira Neto
Membro Externo
Programa de Letras Vernáculas - UFRJ



Prof.^a Dr.^a Sylvania Maria Trusen
Membro Interno
PPGL-UFPA – Castanhal



Prof^o Dr^o Luiz Heleno Montoril del Castillo
Membro Interno
PPGL-UFPA

Aos professores que se dedicam em fomentar a leitura, a literatura, e a traduzir emoções, a imprimir conhecimento, a disseminar o saber e a pesquisa em tempos tão difíceis. Dedico essas letras aos mestres que iluminam vidas, ajudam a ampliar horizontes, apontam caminhos e são verdadeiros agentes da educação e da vida.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo sou grata a Deus pela vida, saúde e por essa luz que inspira e dá força para seguir, afinal finalizar uma tese em plena pandemia exige uma concentração que transcende a experiência do corpo.

À família – meus pais, Ecilácio Rodrigues e Maria Moraes, minhas irmãs, meu irmão e cunhados, e meus sobrinhos lindos que estiveram comigo amenizando a angústia e a solidão que a escrita muitas vezes requer.

Ao Willington Muniz de Araújo pela atenção, segurança e companheirismo nesses últimos anos.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Mayara Ribeiro Guimarães, pelo direcionamento na pesquisa, pelas aulas na Pós e acompanhamento do primeiro estágio de docência. Suas palavras foram fundamentais neste percurso do Doutorado. Decerto foram experiências importantes para a minha formação. Espero poder contar com essa parceira em outros momentos da vida acadêmica.

Aos membros da banca de qualificação da tese, Prof^a Dr^a Ana Amorim de Alencar (UFRJ), Prof^a Dr^a Sylvia Maria Trusen (PPGL UFPA/Castanhal) e Prof^o Dr^o Luiz Heleno Montoril del Castilo (PPGL UFPA), pelo diálogo e direcionamentos que foram essenciais para que eu pudesse desdobrar as questões propostas na pesquisa.

À Fundação Capes pela bolsa de Doutorado (2018-2021), sem a qual não poderia ter concentrado a maior parte desses últimos anos à pesquisa acadêmica.

Aos professores e professoras com quem convivi durante as aulas no PPGL/UFPA. O aprendizado adquirido nas disciplinas foi decisivo para minha formação intelectual.

À Coordenação e ao núcleo do administrativo do PPGL/UFPA pela atenção nas informações e acompanhamento das questões burocráticas.

Às amigas (e aos amigos) do Mestrado em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, gratidão e afeto pelo companheirismo, pela troca de experiências e pela amizade que supera as distâncias físicas.

Às amigas do Instituto Federal do Maranhão, Campus Pinheiro, que acompanharam o início de tantas incertezas, nos primeiros passos da minha seleção de Doutorado e comemoraram essa vitória comigo.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, pelos ensinamentos que foram decisivos para os estudos no campo da Literatura.

Ao casal Joseferson e Viviam que me receberam tão bem em sua casa logo que cheguei em Belém.

À Karine, vizinha de quarto na casa do Sr. Nelson e que se tornou amiga nessas idas a Belém.

Às queridas Lucélia Almeida, Ana Carusa, Ana Claudia, Bethânia Marisa e Keury Moraes, entre outras que acompanharam esse processo e confiaram em mim.

À Graça Miranda e Fernando Miranda, por sua importância na véspera da seleção e nos anos iniciais do doutorado, e pela gentileza da acolhida no momento que precedeu minha qualificação.

Reitero que a gratidão tecida nessas linhas emana afeto e admiração a todos os citados por fazerem parte da minha carreira.

Finalizo aqui já emocionada. Obrigada!!!

*Explicava meus sofismas mágicos com a alucinação das palavras!
Acabei por considerar sagrada a desordem do meu espírito. Estava ocioso,
com febre; invejava a felicidade dos animais – as lavas, que representam a
inocência dos limbos, as toupeiras, o sono da virgindade!*

*Me imagino com a pele tomada pelo barro e a peste, vermes cheios de
cabelos e axilas e o maior deles no coração, estendido entre desconhecidos
sem idade, sem sentimento... Teria podido morrer... A terrível evocação!
Excreto a miséria.*

[...]

*Procurei inventar flores novas, astros novos, carnes novas, línguas novas.
Pensei adquirir poderes sobrenaturais. Bem! Devo enterrar minha
imaginação e minhas lembranças! Uma bela glória de artista e narrador
suprimida!*

*Eu! eu que tinha me dado por mágico ou anjo, dispensado de toda moral, à
superfície da terra, com um dever a buscar, e a realidade rugosa a estender!*

(Arthur Rimbaud)

RESUMO

Esta tese intitulada *Corpo, linguagem e transgressão em Lavoura arcaica* é um estudo sobre questões ligadas ao erotismo dos corpos, e as transgressões que se dão na e pela linguagem da narrativa do romance, de Raduan Nassar, publicado em 1975. Procedo com a hipótese de que ocorre no *Lavoura arcaica* um conflito entre o instinto e a razão, que são desdobrados nos discursos da narrativa por meio de uma linguagem alegórica. Desse modo, é por meio do instinto do corpo que o sujeito viola a norma patriarcal e, ao mesmo tempo, revela como o desejo e a sexualidade são interditados. Para tanto, o percurso teórico utilizado para sustentar esse estudo tem como base os trabalhos de Georges Bataille (2016; 2017; 2018), de Walter Benjamin (1984; 2013b); Michel Foucault (1977; 1988) e Sigmund Freud (2006; 2011; 2013); Giorgio Agamben (2007) e Mircea Eliade (2001). Aponto que a narrativa de *Lavoura arcaica* está sustentada numa linguagem que transita por uma poética erotizada, a qual revela os instintos do sujeito e seus conflitos. Com efeito, ocorre um confronto entre a razão, do mundo dos valores patriarcais, e a subversão do filho que deixa a casa da família e vai em busca de novas realizações. É com a partida de André que são revelados os problemas ligados à questão do interdito dos desejos e das paixões. Assim, esse corpo carrega em si a desmedida, que vai ser revelada pela forma fragmentada, pelo vazio, e por sua vez pela ruína que se espalha sobre os demais membros da família. Com isso, a partir do conjunto teórico aqui delineado foi possível apresentar uma discussão em torno da narrativa, de Raduan Nassar, no que se refere a presença do corpo, seus impulsos, entre outras questões que são da ordem da violação da norma, da lei, ou seja, daquilo que é interdito pelo pai. Reforço, portanto, que se verificaram alguns desdobramentos por meio de alegorias inerentes à linguagem do *corpus*, que deixa à mostra a fragmentação de um corpo que emana o trágico.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*. Corpo. Linguagem. Transgressão. Interdito.

ABSTRACT

This thesis titled *Body, language and transgression in Ancient Tillage* is a study on issues related to the eroticism of bodies, and the transgressions that take a place in and by the language of the novel's narrative, by Raduan Nassar, published in 1975. I proceed with the hypothesis of in *Ancient Tillage*, there is a conflict between instinct and reason, which are unfolded in the narrative discourses through an allegorical language. Therefore, it is through the body's instinct which the subject violates the patriarchal norm and, at the same time, reveals how desire and sexuality are forbidden. For this purpose, the theoretical path used to support this study is based on the work of Georges Bataille (2016; 2017; 2018), by Walter Benjamin (1984; 2013, b); Michel Foucault (1977; 1988) and Sigmund Freud (2006; 2011; 2013); Giorgio Agamben (2007) and Mircea Eliade (2001). I aim at in *Ancient Tillage* narrative is based on a language that transits an eroticized poetics, which reveals the subject's instincts and their conflicts. Indeed, there is a confrontation between reason, the world of patriarchal values, and the subversion of the son who leaves the family home and goes in search of new achievements. It is with André's departure that the problems related to the issue of forbidding desires and passions are revealed. Thus, this body carries within itself the unmeasured, which will be revealed by the fragmented form, the emptiness, and in turn by the ruin that spreads over the other members of the family. With this, from the theoretical set outlined here, it was possible to present a discussion around Raduan Nassar's narrative regarding the presence of the body, its impulses, among other issues that are in the order of violation of the norm, the law, that is, what is forbidden by the father. I reinforce, therefore, that there were some developments through allegories inherent to the language of the corpus, which reveals the fragmentation of a body that emanates the tragic.

Keywords: *Ancient Tillage*. Body. Language. Transgression. Interdict.

RÉSUMÉ

Cette thèse intitulée *Corps, langage et transgression dans La maison de la mémoire* est une étude sur les questions liées à l'érotisme des corps et aux transgressions qui se produisent dans et par le langage du récit du roman de Raduan Nassar, publiée en 1975. Je pars de l'hypothèse qu'il se produit dans *La maison de la mémoire* un conflit entre l'instinct et la raison, qui se déploient dans les discours du récit à travers un langage allégorique. De cette manière, c'est par l'instinct du corps que le sujet viole la norme patriarcale et, en même temps, révèle comment le désir et la sexualité sont interdits. À cette fin, le parcours théorique utilisé pour soutenir cette étude repose sur les travaux de Georges Bataille (2016 ; 2017 ; 2018), de Walter Benjamin (1984 ; 2013, b) ; Michel Foucault (1977 ; 1988) et Sigmund Freud (2006 ; 2011 ; 2013) ; Giorgio Agamben (2007) et Mircea Eliade (2001). Je souligne que le récit de *La maison de la mémoire* est soutenu dans un langage qui transite par une poétique érotisée, qui révèle les instincts du sujet et leurs conflits. En effet, il y a une confrontation entre la raison, du monde des valeurs patriarcales et la subversion de l'enfant qui quitte la maison familiale et part à la recherche de nouvelles réalisations. C'est avec le départ d'André que se sont révélés les problèmes liés à la question d'interdiction des désirs et des passions. Ainsi, ce corps porte en soi, l'excessive, qui sera révélée par la forme fragmentée, par le vide et à son tour par la ruine qui se répand sur les autres membres de la famille. Ainsi, à partir de l'ensemble théorique esquissé ici, il a été possible de présenter une discussion autour du récit, de Raduan Nassar, en ce qui concerne la présence du corps, ses impulsions, entre autres questions de l'ordre de la violation de la norme, de la loi, c'est-à-dire de ce qui est interdit par le père. Il faut donc souligner qu'il y a eu quelques dédoublements à travers les allégories inhérentes au langage du *corpus*, qui laisse apparaître la fragmentation d'un corps qui émane du tragique.

Mots-clés: *La maison de la mémoire*. Corps. Langage. Transgression. Interdit.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
2 LINGUAGEM, CORPO E ORIGEM EM LAVOURA ARCAICA.....	29
2.1 A linguagem e a alegoria da origem	29
2.2 “Os olhos são a candeia do corpo”	45
2.3 Das metamorfoses: o homem e a natureza.....	60
2.4 A infância, a sexualidade e a formação dos círculos	76
2.5 <i>Maktub!</i> Ou uma escrita por vir?	90
3 OS SERMÕES: DA PROMESSA DE UNIÃO AO EXÍLIO DO CORPO.....	102
3.1 O logos e os sermões	102
3.2 À esquerda da mesa	116
3.3 A terra, o pão e a austeridade na lavoura	127
3.4 Do oratório: um convulso amor	141
3.5 Exílio, errância e transgressão	156
4 A LEI, A TRANSGRESSÃO E O DESEJO	166
4.1 A Lei e a exceção	166
4.2 Desejo: da vacância ao excesso	182
4.3 Corpo, templo profano	197
4.4 O retorno do filho e a palavra inconciliável	214
4.5 Dança, sacrifício e morte: a trama final	231
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	249
REFERÊNCIAS	258

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho centra-se no estudo do romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar. Denominada pelo próprio autor como “safrinha”¹, sua obra literária envolve, além do romance, a novela *Um copo de cólera* (1978) e o livro de contos que tem por título *Menina a caminho e outros contos* (1997). O estudo em questão, iniciado durante o Mestrado em Letras², deu origem à pesquisa de dissertação referente ao romance sobre o qual adotei um olhar semiótico³ descritivo ao texto literário, tratando da temática que envolveu subjetividade, tradição e ruptura. A abordagem utilizada na dissertação transitava por questões estruturais voltadas ao nível da narrativa e do discurso. Para tanto, a análise desenvolvida partiu de um percurso em que determinados elementos, *a priori*, foram visualizados por meio do chamado quadrado semiótico⁴. Nele puderam ser configurados os aspectos eufóricos e disfóricos. Tensões como a tradição e a ruptura, o arcaico e o moderno, ou mesmo, o sagrado e o profano, considerados pontos que ora se atraem ora se repelem (ou seja estão em conjunção ou disjunção) no contexto dos discursos da narrativa.

Entretanto, nesta tese de Doutorado, a interpretação vai transitar por outras questões inerentes à prosa desse escritor, entre as quais destaco a força do corpo na poética da linguagem. Certamente, reside aqui uma diferença em relação ao trabalho desenvolvido antes. Com efeito, parto da hipótese de que ocorre em *Lavoura arcaica* um conflito entre o instinto e a razão, que são desdobrados nos discursos da narrativa por meio de uma linguagem alegórica⁵. É por meio do instinto do corpo que o sujeito viola a norma patriarcal e, ao mesmo tempo, revela como o desejo e a sexualidade são interditados. Nesse sentido, o corpo empreende os desígnios da transgressão e fere uma estrutura patriarcal ao profanar o sagrado, o interdito e os valores familiares.

¹ Informação presente nos Cadernos de Literatura Brasileira (1996). Em 2016, foi publicado pela Companhia das Letras o volume *Obra completa*, que reúne, além dos três títulos já conhecidos do autor, os contos “O velho” (1958) e “Monsenhores” (1958); e o ensaio “A corrente do esforço humano” (1981).

² Anos de 2013 a 2015, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI; Linha de pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos.

³ Semiótica discursiva (descritiva), de Algirdas Julien Greimas.

⁴ Essa concepção está pautada no trabalho estruturalista de A. J. Greimas. Entre outros estudos, esse conceito é desdobrado a partir de GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*. Trad. de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/USP, 1973.

⁵ O estudo de alegoria adotado nesta tese é o delineado por Walter Benjamin (1984; 2013b). Conceito esse que será explicado a partir da página 23 nestas Considerações iniciais.

Motivado por essa tensão, que se desenvolve em torno da linguagem, o corpo vai se insurgir contra o ordenamento familiar. Seja por meio do embate dos discursos, seja pela motivação das posturas antagônicas das personagens, os conflitos são instalados no interior desse círculo fechado. Outrossim, é no interior desse mesmo espaço que os indivíduos partilham a palavra, a doutrina, a desagregação dos sentidos da vida e o sacrifício do corpo com a morte. Nesse ínterim, os desdobramentos desse conflito repercutem de forma violenta e trágica, o que vai desestabilizar uma estrutura modelar e patriarcal.

A narrativa de Raduan Nassar possibilita (re)pensar alguns conflitos humanos. A ação do romance se inscreve num espaço rural que revela o quanto a comunidade familiar encontra-se isolada da realidade a sua volta. Essa dispersão do mundo mostra um espaço demarcado pelas cercas que dividem o mundo antigo e o moderno, trazendo à tona os problemas que se passam no limite dessa tensão. A atmosfera do romance é densa, no sentido de que a ordenação adotada pelo pai, que regula a família, provoca enfrentamento e desperta contradições, conflitos e tragédia no percurso do romance. É possível perceber, então, o embate gerado por meio da tradição (de uma cultura), que é compreendida aqui a partir da disseminação dos valores familiares. Na visão do patriarca, o zelo pelos costumes herdados é uma maneira de conservar a união, mas, em contrapartida, sustenta o interdito e também anula a possibilidade de outra existência ou forma de ruptura.

Na abertura do romance, fica implícita a relação da narrativa com uma linguagem poética. Há um impulso da palavra, por meio da poesia, que reverbera as imagens pelo quarto da pensão em que André se encontra. Além disso, logo na epígrafe da primeira parte do romance – “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” – parece anunciar-se um conflito. A esses versos do Canto I do *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, articulam-se elementos como infância, desejo e culpa, os quais fazem parte dos conflitos protagonizados por André, o filho pródigo. Além disso, a linguagem da prosa de Raduan Nassar vai construindo alegorias de um corpo que carrega o excesso e que transborda de desejo a ponto de violar os interditos familiares.

São imagens de um corpo que ganha forma por meio da palavra, revelando um verbo também transgressor ao confrontar a norma – patriarcal, entendida como lei, cujas expressões revestem as discussões de inquietações humanas, das relações

com o mítico, da ideia de violação da norma e dos interditos como o incesto dos irmãos André e Ana. Esses temas têm seus desdobramentos por meio da transgressão, que se dá ora pelo desejo, ora pela profanação do corpo e do sagrado, ou seja, um excesso que vai culminar com o sacrifício do corpo como forma de cumprimento da lei e manutenção dos valores da família.

O tom trágico da prosa inaugural de Nassar está incorporado, como disse Alceu Amoroso Lima (1976), à força e à intensidade da curta narrativa, que apresenta um reflexo tanto bíblico quanto helênico. Nesse sentido, o crítico destacou ainda:

É uma versão inteiramente livre da parábola do Filho Pródigo, mas com um desdobramento contraditório ao da narrativa bíblica. Como se a tragédia clássica com a implacabilidade do Destino cego entrasse em conflito com a sublime Visão regeneradora do Amor. O autor não escolhe. O leitor que o faça. E nisso reside um dos elementos mais fortes do drama. [...]. (LIMA, 1976).⁶

Assim, tais elementos pontuados por Lima (1976), como uma leitura do filho pródigo às avessas, ou mesmo essa visão do amor, que desagrega ao invés de regenerar, são aspectos que se articulam às questões que tensionam o destino das personagens e a tragédia familiar. Questões essas previstas nesta tese e que se alinham aos temas que pretendo desenvolver, a saber: Corpo, linguagem e transgressão em *Lavoura arcaica*. O princípio norteador deste trabalho reside na própria narrativa de Raduan Nassar, a qual sustenta uma tensão produzida pelos discursos das personagens, em cujas visões de mundo estão presentes as oposições entre o arcaico e o moderno. Essa dualidade está sempre presente na literatura de Nassar, que questiona a todo instante a ordenação do mundo antigo de tradições conservadoras, simbolizado por uma estrutura arcaica de “colunas atmosféricas escorridas de resinas esquisitas” (NASSAR, 1989, p. 142)⁷, como diz o protagonista do romance.

É nos limites dessa “precária arquitetura” (LA, p. 142), que o leitor se depara com obstáculos quase intransponíveis, pela própria leitura do texto, que não possibilita

⁶ Alceu Amoroso Lima. 5 abr. 1976. (Nota lida durante a premiação de *Lavoura arcaica* pela ABL).

⁷ Para evitar repetições, a partir de agora utilizarei a abreviação LA, seguida do número da página, nas citações curtas com excertos do romance *Lavoura arcaica*. A exemplo disso, temos (LA, p. 142).

uma isenção dos problemas vividos. Problemas esses presentes nos espaços que circunscrevem as narrativas de Nassar, nos quais figuram o autoritarismo, representado pela lei sublinhada nos sermões do pai, bem como a violência – histórica – imposta pela censura. Essa tensão é instaurada no universo do campo familiar, no qual o ordenamento da norma (lei) se sobrepõe aos desejos do sujeito. Dessa maneira, o corpo se torna um elemento de transgressão, tensionando a ordem predominante neste círculo fechado, o da família.

Destarte, com base nessa reflexão, aponto algumas questões fundamentais para este trabalho: De que maneira a linguagem alegoriza as tensões do corpo e dos discursos em *Lavoura arcaica*?; Quais os desdobramentos da transgressão dos interditos da norma, do excesso do corpo e da palavra no romance de Raduan Nassar?; De que maneira a doutrina e as transformações / ações dos sujeitos são problematizados neste romance do escritor?. Essas indagações trazem em si uma polaridade incorporada aos discursos das personagens que protagonizam os conflitos nos dois eixos da prosa de Nassar. Eixos estes que podem ser representados pelo lado conservador do pai e pelo lado transgressor do filho, resultando, assim, numa dualidade que culmina com o trágico no romance.

É nessa tensão que o corpo se insurge contra os valores da moral religiosa pregada nos sermões paternos, o que motiva uma série de conflitos, trazendo à tona o desejo e o excesso do corpo fragmentado. Envolvido num estado de convulsão sexual, imerso num ritual profanador em que a consagração se dá somente com os objetos do próprio corpo, é como o narrador se mostra ao leitor logo no início da narrativa do romance: “Olhos no teto, a nudez dentro do quarto; [...] inviolável; quarto individual, [...], quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero” (LA, p. 7). Esta cena erige uma série de sentidos, entre os quais demarco a violação da norma por meio da transgressão do corpo, da sexualidade e da (des)sacralização.

São meios pelos quais o corpo questiona o ordenamento das estruturas sociais fechadas, assim como os valores de uma tradição familiar e ancestral. Dessa maneira, emerge um embate no percurso da narrativa motivado, de um lado, pelos desejos da sexualidade nutrida pelo afeto materno e, por outro, pela necessidade de transpor os limites impostos por interditos paternos.

A cena do quarto de pensão acima descrita introduz o pensamento que delinea os objetivos, geral e específicos, desta tese. O objetivo geral visa: desdobrar questões vinculadas à linguagem, como as alegorias do corpo, os conflitos dos sujeitos da narrativa no que se refere à sexualidade e à transgressão dos interditos da lei e da norma sustentadas no interior de uma comunidade patriarcal. Com base nesse objetivo central, delinheio aqui os específicos: problematizar questões relativas à desmedida, no que diz respeito aos impulsos e aos desejos dos corpos que excedem os limites restritos à vida rural e familiar; investigar as transformações dos sujeitos da narrativa e de que maneira suas ações promovem a violação do interdito e do sagrado no campo familiar.

Para atingir os objetivos estabelecidos, procuro pensar a partir da própria criação literária do autor, e assim estabelecer uma discussão em torno desse campo do *Lavoura arcaica*, de onde emerge uma linguagem poética e que empreende também alegorias. Uma linguagem cujo processo rítmico põe em destaque a palavra, como uma necessidade de transpor o pensamento para a fala de personagens duais, falas que emergem tanto do pai quanto do filho, os quais geram uma explosão nos confrontos já instaurados em suas relações discursivas. O conflito chega à exaustão na ação do encontro, transbordando por meio da angústia, dos desejos suprimidos e das relações estabelecidas no percurso da narrativa. É o que ocorre no diálogo entre o pai e o filho André, em *Lavoura arcaica*. Trata-se, portanto, de personagens que estão a todo instante endossando na oralidade uma enunciação do pensamento dito e não dito.

Considero, ainda, que a composição da linguagem assumida na prosa de Nassar coaduna com o pensamento de Octavio Paz (2013, p. 43), ao dizer que “a linguagem que fala é a linguagem dos sonhos, os símbolos e as metáforas, numa estranha aliança do sagrado com o profano e do sublime com o obscuro”. A reflexão de Paz reitera um exercício intenso da linguagem que se desenvolve em *Lavoura arcaica*, principalmente pela presença do caráter híbrido, no que se refere à composição da natureza linguística e discursiva que é acentuada pela poeticidade do texto.

Assim, a singularidade desse hibridismo se mostra de diversas maneiras. Por exemplo, na prosa, ao fundir a poeticidade à oralidade das personagens, que ora é lírica, ora é uma fala convulsionada; na religiosidade, que mobiliza o pensamento

cristão e muçulmano, quando da utilização de passagens bíblicas presentes no discurso do pai, Iohána. Além disso, estão articuladas à narrativa do romance, passagens do Alcorão que representam a ancestralidade do avô. Ou seja, o “aroto tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas” (LA, p. 91), cujo pensamento era confirmado com o *Maktub* (Está escrito).

Destaco também que, no intercurso da prosa de Nassar, somos guiados por uma espécie de narrador-poeta, como se a este tivesse sido delegada uma voz (uma linguagem) da narrativa. Por meio dela emerge o lirismo ao articular o passado da infância, como se ali estivessem as respostas, a chave, para elucidar questões como essas referentes aos desejos interditados. Desse modo, é esse narrador que vai atuar na reconstrução do cenário na fazenda, revestindo-o de imagens míticas e religiosas, articulando passagens que trazem à tona a discussão relacionada ao tempo da infância e à ancestralidade da família.

Há muitos temas que são merecedores de destaque na prosa de Nassar. Todavia, deter-me-ei nestes que põem em cena as transgressões do corpo como algo questionador da palavra, da criação e dos interditos, por acreditar que necessitam ser complexificadas. Diante disso, considero que existe na prosa de Raduan Nassar um elemento inominado, algo que ainda não foi domesticado, uma desmedida que surge do tronco funesto da família. Compreende-se que esse elemento cria uma fissura que vai abalar as estruturas familiares alicerçadas por um sistema de regras e normas de controle; algo que vai profanar os domínios inscritos pela tradição imposta de geração a geração ou, ainda, que se insurge contra a doutrinação religiosa pregada nos sermões rotineiros do pai. É, portanto, um elemento que pode provocar uma transformação de ordem cultural, histórica ou política.

Esse elemento inominado desperta na prosa de Nassar uma crítica em si mesma, o que faz parte da consistência interna da obra e configura também a autonomia que possui. Autonomia esta que, segundo a tradição modernista, produz realidade, ou seja, apresenta um certo tipo de crítica que nos leva a fazer um exame da obra partindo do que ela tem de próprio, e não por meio de um lugar ou uma cultura preestabelecida ou de uma leitura convencional. Nesse sentido, há nos fundamentos da prosa de Raduan Nassar uma “razão crítica”, como diz Paz (2013, p.37), uma espécie de crítica instaurada nos textos modernos que nos conduz a pensar aquilo que está avesso a qualquer ordenamento. Tal aspecto manifesta-se na prosa de

Nassar como uma vertigem, um elemento estranho que percorre o interior desse modelo patriarcal ancorado nos domínios da racionalidade paterna, presente num discurso logocêntrico, validado pelo poder da palavra.

Com isso, o romance de estreia de Raduan Nassar apresenta uma linguagem questionadora, que se situa na fronteira da prosa com a poesia. Incorpora, como dito antes, o mítico e o litúrgico para tratar de questões emergentes, ligadas à natureza humana. Transita por uma dualidade que envolve o sagrado e o profano; tradição e transgressão; razão e irracionalidade; autoritarismo e sujeição; o silêncio e a cólera; a paciência e a impaciência, entre outros. Toda essa dualidade emerge de uma “geografia particular”, que se move “da *Lavoura* no território nacional até sua condição estrita/escrita”⁸. A lavoura, na prosa de Nassar, simboliza um cenário discutido na literatura brasileira no que se refere, ainda, aos temas do autoritarismo e do patriarcalismo. Aliados tanto às relações do homem com a terra quanto aos conflitos das relações de poder, despertando novas possibilidades de se pensar a relação do sujeito que integra esse imaginário literário.

Desse modo, a geografia da lavoura conduz a uma crítica que passa pela reflexão em torno da formação cultural do Brasil, pela mentalidade colonial da força do colonizador sobre os colonizados, o que significa pensar as condições desse homem e a relação com sua história. Essa intensidade da narrativa e dos temas presentes no romance de estreia do autor “alia um trabalho formal”, como destaca Bosi (1988, p. 478), que “levou a linguagem às fronteiras da prosa poética”. Essa relação com a terra, por exemplo, é um tema recorrente na literatura de Guimarães Rosa. A travessia do homem no sertão, o conflito da alma e das paixões tocam a prosa roseana. Do mesmo modo, o sujeito na prosa de Raduan se move pelo ambiente rural da lavoura familiar. Uma lavoura envolvida pelos arcaísmos que atravessam gerações, em cuja travessia o sujeito vai mobilizando suas tensões.

Após essa travessia o indivíduo passa a refletir sobre a família, o amor, o plantio e a colheita. Para o pai, Iohána, nesse lavrar diário dos filhos e dos irmãos da casa, existia um ciclo formado por terra, trabalho e tempo. Estes elementos eram sempre reforçados à mesa dos sermões e serviam de alerta aos filhos para com a responsabilidade do trabalho e da ordem, da espera pelo momento de colher as

⁸ Como diz Vasconcelos (1997, p. 14), no prefácio do livro *Ao lado esquerdo do pai*, de Sabrina Sedlmayer.

recompensas do que foi semeado. Contrariando essa promessa, ou seja, numa recusa em se submeter aos desígnios do trabalho no campo, André decide transpor os limites da casa e colher outros frutos.

Assim, a terra está sempre presente nas lembranças do protagonista em *Lavoura arcaica*. Em suas incursões no tempo, durante a infância na fazenda da família, seu refúgio era o bosque, onde integrava-se à natureza como se, por meio dela, pudesse se recompor. A terra também se inscreve entre os temas da novela *Um copo de cólera*, cuja ação das personagens está inscrita ao espaço limitado da chácara e do quarto do casal. Contudo, a prosa de Raduan Nassar não denomina uma região específica, não parte de um topônimo. Sabemos que se trata de uma fazenda, uma chácara ou uma vila na zona rural, como a vila no conto “Menina a caminho”, e nada mais.

Desse modo, os ambientes circunscritos na literatura de Raduan Nassar não se definem por uma identidade cultural específica. Entretanto, possibilitam pensar as relações histórico-sociais do homem com fundamento nesse contexto rural simbólico, pois apresenta um espaço que retrata questões inerentes à memória e ao tempo, à tradição, à religiosidade, à sexualidade, entre outras, que fazem circular uma rede de vozes que transpõem as fronteiras desse campo figurado na literatura de Nassar. Assim, essa reflexão coaduna com as indagações apontadas por Lemos (2004):

Comment penser, alors, une nouvelle Histoire de la Littérature qui dépasse les frontières nationales et les traditionnels concepts d'influence et d'identité d'auteur, afin de pouvoir penser l'oeuvre littéraire comme étant un réseau où circulent, simultanément, différentes voix, mémoires, cultures, temps et espaces, mais sans ignorer une singularité et un agir politique? Comment situer Raduan Nassar dans une histoire de spatialité? (LEMOS, 2004, p. 13)⁹

Tais perguntas são importantes porque dão margem para refletir sobre o contexto cultural, histórico e político para o qual se abre a literatura moderna brasileira. É nesse contexto que se integra a escrita de Raduan Nassar ao apresentar uma prosa moderna e transformadora, porquanto faz circular uma “rede de vozes, memórias,

⁹ Como pensar, então, uma nova História da Literatura que ultrapasse as fronteiras nacionais e os tradicionais conceitos de influência e identidade de autor, para poder pensar a obra literária como uma rede por onde circulam, simultaneamente, diferentes vozes, memórias, culturas, tempo e espaço, mas sem ignorar uma singularidade e um ato político? Como situar Raduan Nassar em uma história de espacialidade? (Tradução nossa).

culturas, tempo e espaço” que projeta sua prosa para além do cenário brasileiro. Nassar ultrapassa as fronteiras nacionais sem perder seu matiz de particularidade e, mais especificamente, de questionamento político que transcende o período em que a obra se inscreve. Por isso, permite endossar a interrogação feita por Lemos: “como situar Raduan Nassar em uma história da espacialidade?”. Baseada nela, percebo a necessidade de pensá-lo em relação a uma tradição que não é só brasileira, mas que dialoga com outras tradições.

Seguindo o entendimento de Sabrina Sedlmayer (1997), a prosa de Nassar surge como uma alteridade em meio à produção da literatura brasileira na segunda metade do século XX. Diferente das demais obras do período ditatorial de 1970, tanto *Lavoura arcaica* (1975), quanto *Um copo de cólera* (1978), segunda publicação do autor, rompem com a explícita narrativa de cunho político. Contudo, não ignoram essa questão e a tratam de maneira simbólica, articulada às temáticas que envolvem a repressão familiar, o hibridismo religioso, o autoritarismo, a sujeição feminina, entre outros temas enumerados ao longo desta introdução.

Além disso, Nassar adota um ritmo que inicia no romance *Lavoura arcaica* de maneira modulada, ao tratar a narrativa convulsionada e, ao mesmo tempo, familiar. Porém, ganha outra intensidade durante a narrativa de *Um copo de cólera*, que, sem perder o lirismo, delinea os contornos de sua prosa. No romance, um exemplo disso pode ser notado no fluxo contínuo do pensamento de André, o qual parece se articular à oralidade, num ritmo incessante que se organiza em longos períodos, abrangendo capítulos inteiros. Nesse ínterim, as cenas vão se configurando juntamente com a descrição das imagens da convulsão sexual no quarto da pensão, com a cena dos sermões do pai, da infância na fazenda, ou mesmo com as cenas afetuosas da mãe. Além dessas, é evidenciada a do incesto, que, entre outras imagens, é metaforizada na cena das pombas no paiol, na nudez do corpo ao manifestar o anseio de fundar uma igreja para uso particular ou, ainda, ao metaforizar a serpente com o gestual ondulante do corpo de Ana ao penetrar a roda de dança da festa em comemoração ao retorno de André.

Imagens como essas são formadas no contínuo da narrativa e realçam questões levantadas nesta tese. Nesse sentido, há uma “visualidade rítmica” que se desdobra em um “devir de uma lírica concebida como projeção de imagens [...] na pulsação da abertura propiciada a uma poética dos fluxos, por onde se

metamorphoseiam e se encenam incessantes sujeitos”, pontua Vasconcelos (1997, p. 14). Tal visualidade pode ser observada no contínuo do romance, cuja narrativa projeta um discurso poético ao encenar as angústias e os anseios do protagonista. Desse modo, durante o percurso do romance, vai sendo construído um sistema metafórico peculiar, cujas imagens surgem em meio à pulsação rítmica da linguagem inerente à prosa de Nassar.

Nesse contínuo, ressalto que esta pesquisa é essencialmente bibliográfica e emprega como método uma análise qualitativa – indutiva – sobre a produção literária de Raduan Nassar. Assim, as partes desenvolvidas neste trabalho contemplam um estudo sobre o tema do corpo e da transgressão na prosa do escritor paulista. Levanta-se como isso uma discussão que transita pelo interdito familiar instaurado pela doutrina patriarcal contrariada pela volúpia e pela paixão. Essas temáticas estão relacionadas ao erotismo, que, conforme os estudos de Georges Bataille (2017), está fundado em uma experiência interior designada pela duplicidade interdito e transgressão.

Tais aspectos perpassam pela obra *O erotismo* (1957), e articulam-se a outros conceitos demarcados por este teórico, como a relação entre continuidade e descontinuidade, os quais constituem pontos de reflexão desta tese. O conceito de erotismo proposto por Bataille reflete também uma concepção de linguagem em cujo espaço há uma exaltação do fulgor efêmero do corpo, da vida e do amor que o habita, no seu lado mais divino e ao mesmo tempo vulnerável. O erotismo é entendido aqui não somente como a celebração do corpo, mas também como a descoberta deste como um lugar de ruína ou de declínio ou, ainda, a exaltação do perigo da vida e da experiência dessa travessia e da morte.

Com base nesse estudo, aponto as ideias de vertigem, desejo e desmedida, as quais serão utilizadas no desenvolvimento das problematizações e das complexidades sobre o corpo, assim como a transgressão e o excesso na prosa de Raduan Nassar. É importante dizer que a reflexão sobre o excesso inicia em *A parte maldita* (2016), precedido pelo ensaio “A noção de dispêndio”. Neste livro, Bataille parte do questionamento de que o excesso existe porque há uma doação de energia na origem de todo crescimento (econômico/social) e não há retorno, concebendo a ideia de que o acúmulo da energia só pode ser desperdiçado na exuberância. Assim, o excesso está ligado à noção de dispêndio, um desperdício que está presente nas

relações do homem com o mundo, ligado ao esforço improdutivo, ao consumo inútil gerado pelo gasto ou perda de energia. Por isso, vai refletir numa experiência humana que suscita o alargamento dos limites e dos espaços que incluem a linguagem e a literatura. Desse modo, o excesso, termo caro a Bataille, pode ser compreendido por meio de temas como o do sacrifício e da morte, que são levados ao limite quando cruzam com o erotismo.

O excesso pode, então, ser verificado na transgressão da norma, do desejo e da sexualidade descritos sempre por meio das metáforas no campo narrativo da obra Nassar. Na cena inicial de *Lavoura arcaica*, por exemplo, a volúpia transborda pelo cenário do quarto onde o corpo inicia seu ritual particular. Ainda no romance, o desejo, a vertigem e a desmedida são recursos usados na interpretação de questões ligadas aos excessos incorporados por André, o filho pródigo. Esse corpo deflagra a impaciência e a irracionalidade, enfrentando as promessas de união do pai, as quais repousam na racionalidade e paciência reguladas pelo tempo. Contudo, essa *hybris*¹⁰ manifestada pelo filho, que se insurge contra toda ordem da família, contribui para o desmonte dos fundamentos da casa, o que vai culminar numa tragédia pelo sacrifício do corpo – o de Ana –, como se esse ato pudesse pôr fim a toda transgressão e recuperar a ordem da comunidade familiar.

Nesse contínuo, prevalece uma discussão em cuja tensão o corpo chega ao limite. Pela culpa, pelo desejo, de forma supliciada ou mesmo pela transgressão, esgotam-se, excedem-se os limites da continuidade da vida. Por outro lado, há, de acordo com Bataille (2015a, p. 26-27), “uma parte irreduzível, [...] soberana”, que escapa, “uma atração desinteressada da morte”, o que vai corroborar a ideia de finitude como atração traduzida pelo Mal. Essa atração é refletida no espaço da prosa de Nassar como um lugar que promove uma discussão no que diz respeito “[à] literatura mais humana” ou “[ao] alto lugar das paixões” (BATAILLE, 2015a, p. 27)¹¹.

Ainda como fundamento deste trabalho, procuro dialogar com Michel Foucault, em “Prefácio à transgressão” (2015) e *Linguagem e Literatura* (2005). Em ambos os textos, há uma compreensão sobre a palavra / a linguagem, que se articula à base teórica e filosófica de Georges Bataille. Para Foucault (2015), parte da literatura

¹⁰ A *hybris* é trabalhada aqui consoante a origem grega do termo. É uma espécie de desmedida; orgulho; ou arrogância. Está ligada ao destino que pode ou não induzir ao trágico; (E-Dicionário de Termos Literários).

¹¹ Essa discussão que se anuncia aqui se articula aos estudos de *Literatura e o Mal* (2015a).

moderna postula um sentido sagrado até incomparável, mas com um rasgo perigoso para esse mundo divino e profano no qual as relações humanas situam seu domínio. Essa tensão, que se dá na possibilidade de se traduzir ou não o visível ao legível no discurso, encontra ao mesmo tempo um paradoxo e um limite na obra de Bataille.

Tal aspecto importante da filosofia foucaultiana liga-se à metáfora batailliana do olho, que, revirado para o corpo, assinala um esforço intenso da linguagem para que possa se reproduzir. Essa concepção de linguagem repercute na interpretação feita no primeiro item do capítulo dois desta tese. Nele desenvolvo uma abordagem sobre a cena inicial de *Lavoura arcaica*, a qual se abre pelo olhar do narrador, que conduz a visão através de si. E, numa construção lírica, desperta o imaginário poético do leitor por meio de descrições como: “doce embriaguez”; “áspero caule, na palma da mão”; “rosa branca do desespero”. Em imagens como essas, o narrador direciona a linguagem aos limites da prosa com a poesia, levando-a, por assim dizer, a uma erupção para fora de si mesma.

Articulada a essa base teórico-filosófica sobre a linguagem, busco discutir os conceitos de origem e alegoria fundamentada em textos como *Drama Barroco Alemão* (1984), de Walter Benjamin, e de comentadores(as) como Jeanne Marie Gagnebin (2004). Este conceito de origem, bastante complexo, distingue-se nos estudos de Benjamin do entendimento do gêneses cristão¹². Assim, dá ciência ao leitor sobre a presença recorrente de uma teologia judaica na construção de ambos os conceitos. A ideia de origem benjaminiana está ligada à sua filosofia da história, que suscita a ideia de rememoração. Retomar o passado não significa dizer que ele seja transformado, mas que o presente poderá passar por mudança, caso haja um reencontro com as experiências de um tempo anterior ao agora.

Já no conceito benjaminiano de alegoria está presente o sentido de luto, seja ele proveniente da morte física, seja pela morte simbólica. Desse modo, o objeto alegórico pode se apresentar por meio das marcas irreversíveis do luto provocado pela morte ou, ainda, pode estar relacionado à perda causada pelo afastamento, pela falta – ausência – que provoca dor e instabilidade. Além disso, essas marcas são assinaladas também por uma espécie de ruína, de fissura, que, conseqüentemente, impelem o objeto ou mesmo o corpo do sujeito (e da linguagem) ao luto.

¹² Este conceito de gênese é previsto nas Escrituras sagradas como um sentido vinculado às imagens do Paraíso.

Alinhado à discussão sobre os desejos do corpo, bem como aos impulsos da sexualidade, que se apresentam para além de uma vida em comunidade, transito pela concepção desenvolvida por de Sigmund Freud (1920). No ensaio intitulado *Além do princípio de prazer*¹³ (1920), chama atenção “ao conceito de sexualidade e, ao mesmo tempo, de instinto sexual” (2019, p.71). É nesse mesmo trabalho que Feud dá uma virada no conceito inicial de pulsão sexual e do eu, ao reunir esses grupos pulsionais e atribuir-lhes novas denominações: pulsões de vida e de morte. Contudo, ao destacar nessa última a ideia de que o homem poderia ter uma força dirigida para a morte e inclusive poderia se satisfazer com ela, causou polêmica em meio à instituição cristã. Assim, é importante esclarecer em que sentido a ideia de pulsão de morte é tratada pela teoria freudiana¹⁴. Com efeito, a pulsão é entendida aqui como uma força constante, portanto desconhece qualquer forma de apaziguamento. Nesse sentido, evidencia-se que o impulso da morte está voltado ao sentido de agressividade ou violência.

Decerto os estudos de Bataille (2017) também se aproximam da concepção de “pulsão de morte” discutida por Freud (2019). Essa tendência está ligada a uma continuidade da qual nos fala Bataille, ou seja, implica no excesso e é praticado para além dos limites de uma convivência coletiva, ou social, chegando a ser inalcançável. Nessa direção, tais impulsos agressivos, como diz Freud (2011, p. 116), confere “a verdade de que os homens [...] são criaturas cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade”. É, portanto, uma tendência à destruição que, quando se reflete na sociedade ou mesmo num grupo causa o chamado mal-estar. Isso ocorre porque uma sociedade, geralmente, tem seus fundamentos pautados no trabalho e no interdito¹⁵. Assim, a norma ou a lei podem ser vistas como uma forma de interdito, não só numa esfera moral e religiosa, mas também ligadas aos desejos do sujeito. Desse modo, os “impulsos da vida” e as sensações do corpo, como diz Feud (2019), transitam por uma “tensão peculiar tende a ser prazerosa ou desprazerosa”, caberá ao sujeito conduzir essa tensão por meio da sua “percepção”.

Ao longo desta tese empreenderei também uma abordagem sobre a lei e a norma dos laços consanguíneos em que repousa o conhecimento mítico. Dela

¹³ A versão do ensaio que cito aqui foi editada pela L&PM, 2019.

¹⁴ Porque “pulsão” é inerente aos estudos da biologia e baseada nisso, embora a teoria freudiana queira atribuir-lhe uma explicação científica, não pode ser interpretada inteiramente como um instinto.

¹⁵ Freud apresenta essa concepção no estudo desenvolvido em *O mal-estar na civilização* (1929).

sustento a interpretação da lei familiar (a natural), como a desenvolvida por Sófocles, em *Antígona*. Uma norma que vai dar origem ao entendimento que reside sobre a lei natural, a do sangue, a da família. Nesse sentido, confronta a lei dos homens, a da ordem dos valores, que surge muitas vezes pela exceção, ou seja, por uma política de exclusão, como esclarece Agamben (2004, p. 16): "o estado de exceção não é um direito especial [...], mas, enquanto suspensão da própria ordem jurídica, define seu patamar ou seu conceito-limite". Tal discussão proposta por Agamben (2004) retoma o centro do projeto *Homo Sacer*, no qual o poder soberano e a vida matável (sacrificável) estão numa esfera (des)ordenada, suspensa, fora do estado democrático.

Nessa perspectiva, segue a tônica da palavra do pai, lohána, cujo verbo inviolável assume os preceitos de toda ordem e a razão que revela durante os rotineiros sermões, em *Lavoura arcaica*. Ao articular estes fundamentos, considero que a prosa de Raduan Nassar move uma discussão instalada nessa lacuna entre o passado e o futuro, transposta ao longo dos tempos. Nesse sentido, legar o passado, diz Hannah Arendt (2013), é manter os preceitos de uma tradição. Tal princípio se caracteriza por meio do tempo na palavra, um mecanismo que nos leva a pensar não somente em um processo de construção de uma cultura patriarcal, mas em uma estrutura (pré)definida de tradição, imposta aos sujeitos de determinado grupo ou comunidade.

Diante disso, o presente estudo está dividido em quatro capítulos, a contar pela introdução ora apresentada. No segundo, intitulado "Linguagem, corpo e origem em *Lavoura arcaica*", apresento uma leitura que articula a ideia de origem e alegoria, postulada por Walter Benjamin (1984; 2013b), à narrativa de *Lavoura arcaica*. Tendo em vista esses conceitos, é empreendida uma discussão sobre as alegorias que se manifestam na linguagem do romance de Nassar. Assim, aponto que a narrativa parece assumir um processo alegórico que se inicia com as imagens vertidas na escuridão do quarto da pensão e se estendem ao luto, que vai traduzir as perdas num desenlace trágico¹⁶ envolvendo toda a família. Observo, ainda, neste capítulo dois, os desdobramentos da transgressão do corpo, que vai perpassar a discussão prevista nos capítulos três e quatro. Reitero, então, que tal questão está fundamentada

¹⁶ Questão ligada ao percurso assumido pelos sujeitos da narrativa, cujos desdobramentos culminam com a morte, o que é discutido nos últimos itens do capítulo quatro.

também nos estudos de Georges Bataille (2017), Michel Foucault (1988; 2015), entre outros. O capítulo será estruturado de acordo com os itens: “2.1 A linguagem e a alegoria da origem”; “2.2 ‘Os olhos são a candeia do corpo’”; “2.3 Das metamorfoses: o homem e a natureza”; “2.4 A Infância, a sexualidade e a formação dos círculos” e “2.5 *Maktub!* Ou uma escrita por vir?”.

Na sequência, o capítulo três traz o título “Os sermões: da promessa de união ao exílio do corpo”. Este capítulo dá continuidade aos contornos desta pesquisa, de forma que a discussão passa pela força do verbo, o logos paterno, por meio do qual pode ser vista uma alegoria do tempo. Entre outros aspectos os sermões do pai são formas de disciplinar, o que coaduna com o sentido de dispositivo, tratado por Foucault (1987). Ou seja, são meios de regular os corpos dentro de uma esfera de poder, como a que se faz presente nessa estrutura rural / fechada. Nesta parte do estudo, desdobram-se outras questões como a do sagrado e a do interdito, cuja compreensão se articula aos estudos de Bataille (2017), Eliade (1992) e Freud (2013). Seguindo essa direção, esta parte da tese está estruturada conforme os itens: “3.1 O logos e os sermões”; “3.2 À esquerda da mesa”; “3.3 A terra, o pão e a austeridade na lavoura”; “3.4 Do oratório: um convulso amor” e “3.5 Exílio, errância e transgressão”.

Já no quarto capítulo – “A lei, a transgressão e o desejo” –, aponto a visão de lei familiar (ancestral). Assim, com intuito de promover a discussão em torno dessa complexidade, é feita uma relação da temática prevista em *Lavoura arcaica* à ideia de lei e norma presente em *Antígona*, de Sófocles. Para sustentar a tônica dessa discussão, que passa pelo romance de Nassar, o capítulo quatro traz à tona os embates entre o fundamento da lei, do pai, e a desmedida dos filhos mais novos. Para tanto, utilizo o conceito de Agamben (2004) ao tratar sobre essa questão que se observa no romance de Nassar, e que faz dessa comunidade patriarcal um modelo de exceção. Tal discussão faz jus também à ideia de religiosidade, à profanação do sagrado e à nudez do corpo como forma de questionamento da ordem e da norma patriarcal. Nesse sentido, essas questões se articulam aos conceitos de corpo (e erotismo), de profano e de sagrado, por Bataille (2017) e Eliade (1992).

À abordagem desses dois teóricos, procuro relacionar ainda os conceitos de alegoria e ruína (luto), por Benjamin (1984 e 2013). Assim, a estrutura desse capítulo obedece aos seguintes tópicos: “4.1 A Lei e a exceção”; “4.2 Desejo: da vacância ao excesso”; “4.3 Corpo, templo profano”; “4.4 O retorno do filho e a palavra inconciliável”

e “4.5 Dança, sacrifício e morte – a trama final”. Por fim, apontarei as considerações finais deste estudo. Vale ressaltar que a opção de dividir os capítulos centrais em tópicos tem como intuito atingir maior consistência nas argumentações e, com isso, articular as questões aos conceitos que foram delineados para as devidas fundamentações da tese.

Acredito que não tenho respostas definitivas a dar sobre o material analisado nem pretendo colocar um ponto final nas discussões levantadas durante este estudo, mas sim fornecer subsídios aos interessados em enveredar pelo percurso (bem amplo) de temas que emergem da obra de Raduan Nassar. Com a geometria peculiar da escrita nassariana, sua linguagem mobiliza conflitos sobre os quais perpassam uma tensão, uma força, um informe que se instaura no universo da narrativa, que considero essenciais à cultura e formação humanas. Portanto, é como leitora que me posiciono diante das páginas do romance *Lavoura arcaica*. Diante disso, dou início a esta escrita.

2 LINGUAGEM, CORPO E ORIGEM EM *LAVOURA ARCAICA*

2.1 A Linguagem e a alegoria da origem

Neste primeiro ponto da tese, nos propomos a discutir a questão da origem e da alegoria, das marcas da linguagem (dos discursos) da narrativa, que se desdobram no romance de Raduan Nassar. Para tanto, a leitura de *Lavoura arcaica* (1975) é feita com base nos vestígios dos acontecimentos primeiros, ou seja, de uma origem, interpretada aqui como algo que se insere “no fluxo do devir”¹⁷ e, nessa medida, se abre a um acabamento que não se completa. Logo, o “seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado”¹⁸. Nesse sentido, o desejo de retomar a origem pode resultar numa restauração incompleta. No entanto, o caminho que o narrador no romance de Nassar percorre é revelador, entre outras questões, desse desejo de um retorno à origem. Sentimento, ligado ao instinto do corpo por meio do qual tenta justificar uma busca contínua a uma experiência passada. Assim, parece retornar à uma vivência anterior, ao lugar onde habitava o desejo puro – à infância, à casa –, onde se formaram as primeiras percepções da linguagem, ainda ingênua e canhestra.

Nesse íterim, evidencia-se que não existem “reencontros imediatos com o passado”, como aponta Gagnebin (2013, p.14). Assim, na direção do pensamento benjaminiano, a discussão sobre a origem é articulada aqui pelo fato de possibilitar uma reflexão sobre as coisas passadas, o que não quer dizer que seja possível restaurá-las. Percebe-se, nesse movimento, que há sim um processo “mediativo” e “reflexivo”, mas a lembrança não se agarra à substância¹⁹. Assim, essa questão transita pela natureza da narrativa, que serve de ambiente para o uso de imagens, cujos deslocamentos são possíveis por meio dos discursos. Essa possibilidade de

¹⁷ Benjamin (2017, p. 34);

¹⁸ *Op. cit.* (2017, p. 34); O conceito de origem (*Ursprung*) apontado por Benjamin (2017), o qual utilizo para discutir tal questão na obra de Nassar, apesar de ser uma “categoria histórica”, não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). Ao contrário, insere-se num fluxo “como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido” no princípio, digo, nessa gênese.

¹⁹ Retomo aqui os argumentos de Gagnebin (2013) ao tratar sobre o conceito de origem em Benjamin.

retomar às imagens do passado realçam como “as coisas e as palavras” podem ser consideradas em novos contextos. Assim, esse lugar em que se resguarda a origem dos acontecimentos da infância, da linguagem e dos desejos primitivos, alia-se à dimensão dessa narrativa. Articula-se ao lugar situado na lembrança do protagonista, o que nos dá, sobretudo, os indícios de uma não totalidade e, por sua vez, de uma falta.

A primeira parte do romance, intitulada “A partida”, remete a um tempo cíclico, no qual se orientam as memórias de André. A narração em primeira pessoa é conduzida por esse filho que, após fugir de casa, reflete sobre a estrutura familiar que o fizera partir. Nesta narrativa acionada por André fica evidente uma fala convulsiva, espontânea, cujos desvios são provocados por uma embriaguez do vinho que o mantém recolhido no quarto da pensão interiorana. Dessa maneira, sua fala vai ser delineada por imagens que fazem jus a certas alegorias do corpo, como se vê no excerto.

Olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; quarto 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; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta; 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 [...] deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido [...] e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; (NASSAR, 1989, p. 7-9).

O quarto é o lugar que se abre para o conflito do sujeito na narrativa, é o abrigo do corpo convulso, é onde André faz as primeiras digressões e devaneia. Assim, o quarto da pensão é a representação metonímica de uma fronteira maior, a casa da família, a qual é considerada o primeiro lugar do indivíduo no mundo e também a matriz das suas perturbações. A casa, por sua vez, representa o início desse itinerário simbólico traçado pelo filho pródigo às avessas, de forma que nela está situado o ponto da partida e do regresso, o eixo que completa o círculo dessa “geometria

barroca do destino” (LA, p. 132). A casa, o quarto e o corpo são esferas de um universo que nem sempre é sustentado por bases sólidas, mas é impregnado pelas correntes do tempo.

Diante das relações expostas, concentro a análise na questão do corpo como elemento propulsor do embate que movimenta a narrativa e sustenta as discussões do presente trabalho. Desse ambiente íntimo, que dá forma à primeira cena do romance, o que se percebe é um quarto que ganha vida à medida que se funde ao corpo solitário. Com efeito, o corpo é delineado como um ambiente individual, que consagra os fragmentos (traços ruinosos), objetos regidos por uma natureza instintiva. É um mundo delimitado, é “a baliza das vontades e dos desejos, dos arrebatamentos”²⁰ do sujeito.

Aquele que habitava esse ambiente da pensão parecia “um feto no ventre materno”, “o que só torna mais violenta a invasão desse casulo pelo irmão mais velho”²¹. A chegada do irmão mais velho é a ruptura da intimidade ali resguardada, longe das normas impostas pela família. O espaço de uma pensão qualquer adquiriu um status superior, o de “catedral”, por abrigar um corpo que agregava valores simbólicos, ao mesmo tempo que se apresenta como elemento profanador da esfera sagrada da casa paterna. Assim, o quarto que vai servir de abrigo para a conversa entre os irmãos é o lugar de enfrentamentos, cujo teor do embate e a tensão são expressos com uma carga poética demasiadamente forte, de modo a desorganizar, por meio da linguagem, os valores vigentes.

Nesse sentido, a narrativa é impulsionada por imagens que configuram um corpo aparentemente inerte, “deitado no assoalho”, com “uma das faces contra o chão” (LA, p.7-9), mas que aos poucos vai revelar seu estado convulso. Os olhos fitam o teto, apontando uma nudez que revela formas como “um áspero caule”, uma mão dinâmica e disciplinada, os dedos cheios de veneno, e o movimento de um “voo fugaz dos cílios”. Essas imagens denominam uma “doce embriaguez” inerente aos sentidos de André. A “rosa branca” que desabrocha na palma da mão revela um corpo convulsivo. Com efeito, o “quarto catedral” acolhe e consagra “os objetos do corpo” (LA, p. 8), de modo que se torna um espaço profanador. Na casa da família, a

²⁰ É o que observa Müller, em seu trabalho de tese *A literatura em exílio: uma leitura de Lavoura Arcaica, Relato de um certo Oriente e Dois irmãos* (2011);

²¹ RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: EdUSP, 2006. p. 58.

consagração ocorria por meio das lições paternas, enquanto no quarto da pensão, o corpo era submetido aos desejos instintivos²².

Se há nessa escrita um desejo de salvação, ela vai desaparecendo no caminho desse sujeito pelo mundo. Do quarto da pensão interiorana, os vestígios se acentuam com o prenúncio de uma imagem sexualizada, consagrada pelos objetos do próprio corpo. Com a mesma disciplina que escreve, a mão percorre o corpo “antes [numa] dinâmica e em dura disciplina” (LA, p.7), acelerada e incontida. Essa imagem estabelece uma relação com o aqui e o agora, ou seja, é um fragmento no espaço e tempo, é o desejo que explode no instante, cuja significação está repleta de erotismo²³. É ela que dá vida a esse jogo entre o interdito e a transgressão conduzido por André. Desse modo, podemos pensar que esse instante da narrativa, da mão a empunhar o “áspero caule”, representa não só o anseio do corpo e da sexualidade, mas também promove uma ideia de angústia.

A cena da abertura do romance compõe uma sequência alegórica²⁴ que remonta a uma ideia negativa da sexualidade como algo proibido. Assim, é, por meio dos rastros impressos nesse esforço do narrador em tentar dizer algo, que a ideia da alegoria é manifestada. Essa imagem nos permite (re)pensar o corpo como um fragmento contido no mundo e que, independentemente disso, se abre “para a negatividade e para a ‘morte’ e quer ‘absorver’ a ‘existência real na sua deficiência de existência finita’”²⁵. A maneira como o corpo imagetivamente no romance de Raduan Nassar vai coadunar com o sentido da alegoria benjaminiana (2013): uma imagem cujo significado não se limita somente àquilo que é visto de imediato, mas também como uma expressão que manifesta, logo no princípio da narrativa, os indícios de uma ruína.

²² A escolha do termo “instintivo” foi feita de maneira consciente. O termo é usado no decorrer desta tese para se referir aos “impulsos” (de André), que se assemelham ao irracional.

²³ Neste estudo, dialogo com a noção de erotismo com base nos escritos de Georges Bataille (2017), os quais serão desdobrados ao longo desta tese.

²⁴ A compreensão de alegoria adotada nesse estudo é a de Walter Benjamin, em seu *Origem do drama trágico alemão* (2013), conforme será observado no desenvolvimento deste estudo. Nessa medida, nos importa discutir os múltiplos sentidos que vão se desdobrar desse esforço do corpo do indivíduo por meio da linguagem da narrativa;

²⁵ Gagnebin (2013, p. 36); Ao apresentar esse sentido de alegoria, Gagnebin (2013) considera que “a doutrina benjaminiana sobre alegoria” está, nesse sentido, muito próxima das “considerações de Hegel a respeito da arte romântica cristã, superior espiritualmente ao ideal clássico”. Com efeito, o que vai importar não é somente a expressão do belo em sua imediatividade, ou do espírito numa forma imediata, sensível, mas o que nem sempre é visto ou dito na primeira impressão do objeto.

A exemplo disso, as partes do corpo do protagonista vão sendo delineadas por imagens dúbias, ambíguas, como a do “caule”. Esse elemento orgânico que configura o pênis recebe um sentido negativo por meio do adjetivo “áspero”. É uma desqualificação atribuída ao falo e confere um caráter proibido ao ato de masturbação à medida em que sugere uma violência e abjeção na natureza. Essas imagens tanto do pênis quanto do esperma, associadas à natureza, trazem um aspecto mais telúrico, menos impeditivo e mais natural. Assim, a “rosa branca” usada para denominar o esperma é, ao mesmo tempo, uma expressão do prazer com o gozo, mas é tido como veneno, ou seja, é um gozo que pode resultar em morte. Com efeito, a rosa branca despetalada, que se espalha sobre a mão em absoluto “desespero”, desencadeia tanto a angústia quanto o prazer.

Essa conotação atribuída ao sexo masculino se justifica pelo fato de estar ligada ao incesto dos irmãos André e Ana. Além disso, reitera o fato de que o caráter proibitivo ocorre porque o incesto é uma interdição. Decerto, estas duas coisas, a violência – da morte, do grotesco e abjeto – e a vitalidade – da seiva viva e do que carrega a vida, conflituam-se e são inerentes aos sentidos de André. Assim, a ambiguidade vem desse duplo domínio e também de como André vive esse amor. Com efeito, a angústia e o desespero vêm do fato de que para ele o amor com Ana é natural, é vida, só que não é natural para o resto da família nem mesmo para Ana.

Assim, esse mundo feito por imagens vai sobrevivendo e preservando uma espécie de imortalidade na escrita e na memória do narrador, por meio de um fundamento subjetivo. Uma expressividade que ganha força na imagem sexual alegorizada, que se articula a outras cenas, de modo a atribuir novas significações ao pênis: “não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido” (LA, p. 137). Mais uma vez, o órgão sexual masculino recebe uma conotação negativa, no sentido de que o espinho é algo que fere e causa dor, e pode também causar o mal. E à genitália, ao falo, é feita a associação de certos elementos abjetos, os quais geram o “inchaço”, a “purulência” e a “intumescência”.

Em outra cena, a da capela, no capítulo 20, o falo também é revestido por composições orgânicas, vegetais. Surge “da flora meiga do púbis” (LA, p. 135), e vai desabrochar entre as mãos de André, de maneira impetuosa. Do órgão sexual parece

exalar uma fonte de energia que passa por uma via indomesticada da natureza. Como se vê no excerto:

[...] e minhas mãos cheias de febre que desfaziam os botões violentos da camisa, descendo logo pela braguilha [...], devassando meu corpo adolescente, fazendo surgir da flora meiga do púbis, num ímpeto cheio de caprichos e engenhos, o meu falo soberbo, resoluto, e, um pouco abaixo, entre a costura das virilhas, penso, me enchendo a palma, o saco tosco do meu escroto que protegia a fonte primordial de todos os meus tormentos [...] (NASSAR, 1989, 135-136).

Com todo esse capricho e protuberância, André exhibe o falo à irmã que está de costas para ele sem se mexer. Enquanto Ana permanecia imóvel, de joelhos diante do oratório, ele ia declarando uma força que não conseguia ser domesticada. Essa declaração reitera que a potência que passa nesta via insubordinada da narrativa de André é do domínio do informe²⁶. Assim, neste “saco tosco do meu escroto”, como declarava o filho arredio, “está a fonte primordial de todos os meus tormentos” (LA, p. 136). O “falo soberbo” é despertado com o movimento violento das mãos pela “braguilha”, a devassar o “corpo adolescente”, evidenciando que o órgão sexual representaria, então, o lugar de uma energia vital insubordinada à racionalidade.

Essas figuras que compõem o discurso do narrador apontam, de certo modo, para o próprio estado de espírito no qual o indivíduo se encontra. As “mãos cheias de febre” despertam o órgão masculino “da flora meiga do púbis” (LA, p. 135). Nesse instante, o falo soberbo denuncia a insubordinação do corpo. Se na cena inicial, do quarto, se desenhou uma “rosa branca” em puro desespero, o que se tem aqui é a imagem de uma flor resoluto, que desabrochou da “virilha”, “cheia de capricho e engenho” (LA, p. 136). Há, igualmente, nestas duas cenas – a do quarto da pensão e a da capela –, uma associação entre a flor e o falo. A flor denuncia a presença dessa parte mais ousada e viril (da sexualidade) do sujeito, e a parte do corpo aqui é definida como a de uma planta.

²⁶ O *informe* pode ser entendido como algo cujo sentido não está completamente dado, mas que possui uma força, uma potência figurativa. É conceito apresentado por Georges Bataille na realização de um dicionário em *Documents* (1991). Assim, “não é apenas um adjetivo, que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar” (p. 268). Nesta narrativa de *Lavoura arcaica*, a tarefa do informe se dá num movimento descontínuo, o que coaduna com um impulso da fala do protagonista, a qual afeta e desregula uma estrutura homogênea.

O corpo mais uma vez é visto por uma expressão alegórica, por suas partes fragmentadas, o que sugere, ainda, uma relação metonímica. Contudo, o que se observa ainda não é um aspecto superficial, pois “é impossível deter-se nesse resultado”, ou melhor, “a vista dessa flor provoca no espírito, relações muito mais consequentes pelo fato de ela exprimir uma obscura decisão”²⁷. Certamente, são relações que só podem ser expostas no campo da linguagem, no sentido de uma forma – planta ou corpo – que necessita expor aquilo que está oculto, reprimido. É o que, na “*Linguagem das flores*”, pode ser denominado como “aquilo que as imundícies do pólen ou o frescor do pistilo traem”²⁸. Com isso, a linguagem é o ambiente em que essas sensações podem ser experienciadas; é o lugar onde são desveladas as imagens que recobrem esses desejos obscuros, convulsivos do sujeito, como ocorre no discurso de André.

Nesta outra parte, ainda no capítulo 20, o narrador se vale de novas imagens vegetais para descrever uma cena cheia de erotismo, o qual é evidenciado pelas referências que faz aos “joelhos”, ao “ventre” e ao “umbigo” de Ana.

Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz; o quarto estava escuro [...], caí pensando nessa hora tranquila em que os rebanhos procuram o poço e os pássaros derradeiros buscam o seu pouso; [...] e era Ana a meu lado, tão certo, [...] que eu pensei, [...] descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos; em vez disso, com mão pesada de camponês, [...], corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; (NASSAR, 1989, p. 117).

Como se desejasse reduzir a dor do incesto, o amante fica inclinado a oferecer à irmã “uma flor antiga para os seus joelhos”, já desgastados nas orações. No entanto, o desejo incestuoso predomina, pois é convulsivo como uma vertigem que já dominara seus instintos. André se dedica, então, a fazer um caminho mais transgressor ao idealizar uma relação conjugal com Ana. Outrossim, o caráter da transgressão se realiza por meio de uma descrição puramente poética: “corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu

²⁷ Georges Bataille (2018) trata esse aspecto no ensaio intitulado “A linguagem das flores”, publicado pela Revista *Documents*. Utilizo aqui a tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes (2018).

²⁸ Bataille (2018, p. 69);

umbigo”. Há, nessa passagem, uma expressão voluptuosa que é de natureza erótica. Aqui, “o erotismo é abordado como uma experiência ligada à vida, não como objeto de uma ciência, mas da paixão, mais profundamente, de uma contemplação poética”²⁹. Nesse sentido, é possível sentir uma vibração, por meio do dispêndio, ou seja, da força que André atribui ao ato discursivo e erótico.

Assim, as imagens configuram o desejo, a libido, a contemplação da amante e, principalmente, o erotismo, conforme dito antes. A “petúnia” e “os canteiros”, assim como “ventre” e “umbigo”, prefiguram a transgressão. Tal como os excrementos que são liberados ao “sulcar o chão”, a petúnia é reveladora do desejo ora camuflado pelos perfumes. Dessa maneira, a flor, a petúnia, a rosa branca ou a flora, as quais André aponta, mesmo com as suas singularidades, estão relacionadas aqui à ambiguidade dos discursos de André. Do mesmo modo, o corpo “deitado na palha, nu como [veio] ao mundo”, evidencia um caráter transgressor e ambíguo, que é próprio do filho arredo. Não obstante, mesmo que a nudez seja um estado revelador da irracionalidade, era assim que André dizia conhecer “a paz”.

O que se percebe em tudo isso, desde a cena do ato masturbatório do filho, é o início das pulsões da narrativa. Um processo que ocorre de maneira transgressiva, como se pode notar por meio do movimento das pontas dos dedos a tocar “cheias de veneno a penugem incipiente do peito ainda quente” (*LA*, p.7-8). Naquele processo, André parecia submeter as partes do corpo a um estágio, que se associa a um ritual de profanação, ou seja, num ritual que envolve uma forma de libertação dos limites da consciência individual do sujeito. Assim, o veneno é o unguento desse corpo profanador, que fere o princípio da pureza e da castidade preconizado pelo pai. De igual modo, o movimento das mãos se repete em outros trechos como este: “minhas mãos cheias de febre que desfaziam os botões violentos da camisa, [...], devassando meu corpo adolescente” (*LA*, p. 136). O veneno, a febre, tal qual a embriaguez pelo vinho, aludem à uma força transfiguradora, como uma desmedida que tem suas razões para agir por conta própria.

Com efeito, André atua contra os automatismos do corpo (do sujeito) e da linguagem. Assim, o que se imprime nesta narrativa é uma forma de linguagem que privilegia as torções da língua, o ritmo, a sonoridade, os espaços e tempos imprecisos.

²⁹ Bataille (1987, p. 9). BATAILLE, Georges. *O erotismo*, trad. Antonio Carlos Viana, Porto Alegre, L & PM, 1987, p. 9.

Vai revelar, portanto, por meio dessa formação, um estado de ruptura que André segue por uma linha turva e obscura, questionando a união e os valores de uma vida doutrinada, em detrimento da união com o mundo, ou seja, de uma liberdade. Há em tudo isso um conflito cujos desdobramentos vão ser notados nos discursos dos sujeitos. De um lado, um mais conservador, e do outro, um transgressor, seja por sua forma de impor um ritmo próprio, seja por manipular a própria língua. Dessa maneira, o sujeito atribui conotações às palavras, por meio de sinestésias, sensações que recobrem seu discurso.

Nesse sentido, as imagens vão se formando pelos discursos do narrador e são impulsionadas conforme o movimento de uma narrativa espiralada que apreende múltiplos pontos de vista, com retornos a um mesmo ponto. Assim, conduz um ritmo de linguagem muitas vezes incerto, mas bem peculiar ao seu desregramento. Tem-se aqui um narrador que se permite ser polifônico, e ao longo do percurso, ele vai deixando, paulatinamente, incorporar-se pela experiência de outros personagens, entre os quais estão Pedro e, principalmente, o pai. Iohána mantém uma voz reticente, resguardando a temperança por meio dos sermões rotineiros; já André detém uma voz que soa de maneira turbulenta. Dessa forma, a palavra do filho é liberada aos jorros espontâneos, representada pelos fluxos contínuos que passam pela narrativa.

Essa expressão do corpo representa toda uma compulsão e um desejo, que são de ordem violenta e transgressora. Com efeito, há nesse jogo de linguagem, uma ambiguidade que se apropria do sujo, do abjeto, e do interdito³⁰. Reside, então, um sentido de excesso que é próprio da composição dessa narrativa. A linguagem se apresenta de imediato como portadora de uma vertigem, de algo que é capaz de confrontar o discurso hegemônico, pré-estabelecido na família, revelando os conflitos de um sujeito da narrativa que se posiciona contra a normatividade dos valores e de uma cultura arcaica/religiosa moldada de geração à geração.

A narrativa se move traçando uma alegoria do filho pródigo, mas às avessas, pois o retorno tão almejado pela família não vai constituir uma conciliação plena. Ao contrário, acentua os problemas adormecidos e expõe uma vertigem que contém a semente do incesto e da perversão. O filho segue pelo caminho da desconstrução dos sentidos, no qual não ocorre uma reabilitação, e sim inicia um trajeto que resultará em

³⁰ O entendimento de interdito foi adotado segundo os estudos de Georges Bataille, *In: O erotismo* (2017). Esse conceito será desdobrado no contínuo deste trabalho. A concepção do termo *abjeto* passa pelos estudos da Revista *Documents* (2018).

morte. Desse modo, André realiza duas travessias. A primeira parte do ambiente da casa e se estende para fora desses limites; a outra é a do regresso, sai da pensão anônima em direção à casa da família. Um trajeto que configura o movimento circular, visto que, independentemente de suas ações, o sujeito está sempre retornando ao princípio dos acontecimentos.

Com efeito, as duas partes do romance, denominadas “A partida” e “O retorno”, delineiam os estágios deste indivíduo, que está “atado circularmente à casa do pai e ao ventre materno”³¹. Dessa maneira, apesar de almejar uma experiência além dos limites da fazenda, André mostra em todo o seu discurso um vínculo a esse ambiente. Suas lembranças remetem ao período da infância, à adolescência, quando vivia na fazenda com os irmãos e irmãs. Porém, ao mesmo tempo, demonstra um conflito ao querer romper este laço e seguir por outros caminhos em que possa escrever uma nova história. É nesse ínterim que são postos em cena os anseios de um filho avesso ao sistema pré-estabelecido na propriedade familiar, de modo que manifesta uma espécie de paródia transgressiva do filho pródigo.

Além disso, André realiza um movimento íntimo em que se volta para o próprio interior. É o caminho pelo qual segue na busca do estado da origem, do solo comum que necessita ser (re)criado. Nesse trajeto, o filho pródigo se comporta como poeta de sua própria história. Guiado sempre por este questionamento “Para onde estamos indo?”³² (LA, p. 33), cuja resposta traz o indicativo do retorno à origem: “estamos indo sempre para casa...” (LA, p. 33). Como está presente no título do romance, *Lavoura arcaica* aponta para onde tudo começou, imprime a palavra primeira – arcaica. Aponta ainda para o verbo (retornar), que inspirado pelo sentido de regresso, e ao mesmo tempo impossibilitado por ele, o sujeito perde o amor da irmã.

A casa é esse lugar onde repousa o solo comum dos desejos interditos e, sobretudo, é onde reside a linguagem que necessita ser conquistada. É o espaço que resguarda o estranho e o incerto. Assim, o que André julga puro é, ao mesmo tempo, do domínio do impuro e, certamente, do impreciso. Se o poeta parece estar sempre à procura de algo novo, numa via intelectual, mas num movimento cheio de desvios, André se mostra também numa incessante busca por uma totalidade impossível, na qual revela uma linguagem fragmentada que se alinha ao alegórico.

³¹ (Abati, 1999, p. 40).

³² Aqui o narrador-poeta questiona ecoando um trecho de Novalis (1802), em seu *Heinrich von Ofterdingen*.

Ao almejar a possibilidade do cumprimento dessa promessa de união à sua maneira, o filho empreende um retorno ao passado imemorial. Essa ideia tem em si um sentimento de “restauração”, mas, por outro lado, revela algo inacabado. André, enquanto narrador-poeta, desenvolve um trabalho de “restituição” de um tempo passado. Nesse sentido, a resposta “estamos indo sempre para casa” é assertiva. Move uma “vontade de regresso”, embora indique inevitavelmente a “precariedade desse regresso³³”. A ideia de origem que se imprime em tudo isso é, por sua vez, o indicativo de uma falta, é uma abertura a novas possibilidades, a um porvir, cujos desdobramentos carregam as incertezas de um projeto de vida traçado pelo próprio filho.

Com isso, fica evidente que os pontos da narrativa se movem a partir de um lugar comum, a casa. Como o lugar que acolheu as paixões e o proibido, para ela convergem também os problemas que são da ordem da transgressão. Inerente à ideia de casa está a imagem alegórica do paraíso da infância, da inocência perdida, em que repousam os primeiros desejos. O mesmo espaço sustentado por uma tradição patriarcal, despertou, de certo modo, a ruptura das normas ali impostas. Nesse sentido, o ponto central dos acontecimentos está marcado no interior desse espaço circunscrito à propriedade patriarcal. Portanto, não importava para onde o filho fosse, carregaria consigo o sentimento (da ausência de algo) que o aproximaria da casa, do corpo familiar.

Por isso, ao enunciar, por mais distante que estivesse indo e mesmo que seus olhos o guiassem por terras “menos ásperas” ou o “conduzisse para regiões cada vez mais afastadas”, ele sempre ouviria claramente em seus “anseios um juízo rígido”, “um osso rigoroso” (LA, p. 33-34). Essa voz que o acompanhava reflete as lembranças da convivência na fazenda, das lições passadas pelo pai na hora das refeições. Contudo, serviam também de estímulo para que o filho prosseguisse por caminhos, talvez, menos áridos que aqueles aos quais estava acostumado a conviver. Instaura-se com isso um paradoxo, pois, ao passo que se afastava da família, surgia também um desejo de um retorno à casa. De modo que o signo casa passa a empreender diversas faces, de modo a insinuar, ao que parece, a possibilidade de um regresso, ao lugar da formação tanto quanto da cisão do ser, dos corpos, e também ao da constituição da própria linguagem.

³³ Gagnebin (2013, p. 14).

Além disso, o signo casa se articula à ideia de circularidade que move a narrativa de André. Pode ser entendido, ainda, como o ponto fixo ao redor do qual se move essa espiral. A casa é o ponto para o qual regressa o filho pródigo. Este sujeito errante sempre retoma o mesmo ponto de partida, ou seja, está sempre retornando, “indo sempre para casa” (LA, p. 34). Esse lugar perdido da infância, onde foi revelada a sexualidade na pureza dos irmãos, é o mesmo que servirá de palco para a destituição dos laços da família. Uma imagem que, ao mesmo tempo, reforça o vínculo dos corpos e a falta dessa completude. A casa velha foi abrigo dos corpos juvenis e foi também o centro da separação dos amantes, André e Ana. Por isso, a imagem da casa tem certa ideia do retorno, mas também traz em si uma necessidade de reencontrar a parte que falta para preencher o vazio.

A mesma casa que abrigaria a encenação dos discursos do pai, Iohána, e de André, apresenta um vestígio do vazio, um eco nutrido por uma vacância. Uma falta, que podia ser notada em cada olhar coalhado dos filhos ao redor da mesa das refeições, como se ali pairasse um luto.

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 sinais graves marcando as horas [...]. (NASSAR, 1989, p. 50).

Entre esses e outros vestígios, é possível refletir sobre as motivações da partida do filho arredio e sobre as consequências das ações que se articulam em torno da saída e do retorno dele à casa patriarcal. Na velha casa da família, onde, de um lado, circulava a voz rígida do pai – soberana em todas as decisões –, por outro recolhia os afetos maternos que alimentavam o eixo desvirtuoso. Neste eixo estavam os filhos ligados à mãe: André, Ana e Lula. O filho pródigo pertencia a esse galho que não se alinhava à família. E, por sua vez, não conseguia se enquadrar aos ensinamentos repassados pelo pai, pervertendo a lição que dizia: “só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência [...], nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir” (LA, p. 146). Para o pai, a família, a casa, era o lugar em que todos deveriam estar em comunhão, alimentando-se das lições moduladas a cada refeição. Esses conflitos são notados no percurso discursivo

do sujeito que não cessa de questionar o modo como a doutrina era estabelecida à mesa dos sermões.

André parece se envolver numa busca impossível que se opera numa travessia, (do desejo) do corpo e da linguagem, que parece ter como propósito uma restauração, mas que tem em si um desregramento. Assim, a narrativa vai se desenrolando em meio aos fluxos, ora contínuos, ora descontínuos, de um protagonista que rememora seus dilemas, os desejos do corpo e das paixões, bem como as transgressões. Nesse ínterim, há um embate entre as formas de ver o mundo, o que se torna inevitável. Logo, os discursos dos sujeitos põem em xeque os preceitos da ordem e da razão em detrimento de uma liberdade de escolha, que parece ser inatingível.

De fato, pensar a origem na narrativa de Nassar é também um meio de discutir os acontecimentos que enveredam o percurso de uma literatura que traz à cena um conflito familiar. Problemas apresentados numa tensão dialética vista por meio do diálogo entre os dois irmãos: de um lado está André, narrador-protagonista, que saiu de casa com o desejo de romper a história de vida imposta à família e, do outro, Pedro, o irmão mais velho, representante da doutrina familiar. É durante essa conversa no quarto de uma pensão interiorana, a qual André fez de refúgio, que vão sendo revelados os sentimentos mais obscuros, entre os quais estão os dilemas em seguir os valores pregados pelo pai e a transgressão do maior dos interditos familiares, o incesto.

O incesto passa pela relação adolescente de André e Ana. Dessa forma, é um dos pontos essenciais a ser discutido ao longo deste trabalho, faz parte desse dilema dos irmãos e amantes, de modo que está associado à origem desse conflito. Como bem situa Freud (2013, p. 126), “não é um acontecimento raro nem mesmo na sociedade de hoje”, “a experiência histórica sabe de casos em que o matrimônio incestuoso [...] era um preceito”. Todavia, na reestruturação das sociedades primitivas, o horror ao incesto nos é apontado no próprio “intercurso sexual”. Embora seja algo inato, que passa por um instinto natural partilhado pelos filhos e pais, irmãos e irmãs desde a infância, “a proibição do incesto” passou a ter uma “sólida fundamentação prática”³⁴, ou seja, passou a ser considerado uma ofensa grave contra as sagradas leis da família, principalmente, quando se trata de parentes consanguíneos mais próximos, como pais e filhos, ou irmãos.

³⁴ Freud (2013, p. 150).

O incesto entre os filhos é visto, portanto, como uma forma de ruptura dos valores pregados pelo pai no romance de Nassar. Passa por uma necessidade instintiva dos filhos e, ao invés de unir, como acreditavam ser os ideais dos laços de sangue, dividia-os. Iohána orientava os filhos a conter os instintos e evitar os desvios da terra da família, porém, André segue na contramão desse ensinamento. O filho tenta se afastar das interdições que recaem sobre ele, os irmãos e irmãs, assumindo que “eram pesados aqueles sermões” (LA, p. 41). Assim, ao deixar a vida na lavoura da família para se dedicar aos vícios e às relações mundanas, fere a doutrina patriarcal. Seu desejo de restituição não é pleno e não se consolida. Ao contrário, mantém fraturada a ordem já rasurada antes mesmo de sua partida.

O que se evidencia aqui é uma premissa de união que há certo tempo tinha sido pervertida pelos dois irmãos, André e Ana. Ambos nutriam uma paixão proibida por seus laços consanguíneos. Fato que motiva a fuga de André e rompe, de certa maneira, com os preceitos da lei paterna. Posto que não teria como conviver com esse interdito, o filho resolve seguir por um novo caminho. Submete-se a outras experiências, numa tentativa de se afastar cada vez mais das imposições feitas por Iohána, e se depara com outras paisagens. Ao conviver em um mundo diferente daquele sustentado pelo pai, o filho tenta (re)construir seu próprio destino. Nesse sentido, a origem também tem a ver com a errância e o exílio³⁵, com a busca de uma identidade, uma busca que não vai ser efetivada de forma homogênea.

Nesse ínterim, André passa a apresentar uma postura cada vez mais subversiva, tentando escapar do peso da tradição cristã, do patriarcado, do trabalho e das interdições sobre os filhos. Esse peso da tradição pode ser observado no verbo utilizado por Pedro no momento da conversa com André e no próprio gesto do irmão quando da sua chegada à pensão: “ele me abraçou e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (LA, p. 9). Era a doutrina rígida do pai que André sentia, ou seja, a força da família que recaía sobre ele. Além disso, era possível sentir o peso das lições do pai em cada palavra dita pelo irmão mais velho, “era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai)”, como se a sua voz soasse “da cal das pedras da nossa catedral” (LA, p. 16). Como herdeiro da doutrina paterna, Pedro expressava ali a mesma força e a clareza que o pai propagava.

³⁵ Essa questão do exílio que se move no interior do romance de Raduan Nassar será discutida no capítulo 3 deste estudo.

Porém, a palavra de André não se alimentava dessa fonte, atuava num extremo que confrontava a lucidez que vinha dos sermões do pai. Foi gerada de escuros, das coisas que se moviam das larvas. Ali estava a sua área, algo particular, corporal, que ainda não havia se tornado pensamento ou matéria, mas que estava restrito ao campo dos sentidos, ainda informe. Na fala do pai, “cada palavra sua” era “ponderada pelo pêndulo” (LA, p. 47). Assumia, pois, um ritmo modulado como se indicasse uma pontuação padrão, com pausas e pontos finais, semelhante a uma escritura (antiga) normatizada, bem diferente dos longos períodos formados pela fala de André. Este ato de lavrar a que o narrador-protagonista se propõe, está a serviço de uma escrita que se aproxima da oralidade, espontânea e feita aos jorros.

Imprime na narrativa um sentido de ruptura dos limites estabelecidos pelas margens da página em branco. As páginas seriam, portanto, o terreno que estaria sendo preparado para conceber esse tipo de linguagem, ambígua porque serve à criação, mas também prediz a morte do sujeito. Assim, ao contar o que passou, André assume uma forma convulsiva, como se estivesse fora de si: “expondo a textura da minha língua exuberante, [...], espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada sempre no silêncio” (LA, p. 107). A sua fala adquire um aspecto turbulento, estabelecendo uma distinção com a fala do irmão mais velho e do pai, que possuía uma “sintaxe própria, dura, enrijecida pelo sol e pela chuva” (LA, p. 42). Com efeito, a estrutura da linguagem modulada pelo pai é contrastada pela desordem do filho arredio de modo que chega a feri-la.

Essa estrutura vai ser articulada também à própria narrativa, que converge a uma forma geométrica. É a composição que delinea o círculo da família, a imagem da roda das festas que se repete, uma formação que impede qualquer espécie de mudança. Entretanto, André promove uma fissura nessa geometria, pois ferir a perfeição dessa circularidade patriarcal seria uma maneira de encontrar em seu interior o alimento para o próprio corpo³⁶. A geometria, dessa maneira, vai se tornando imprecisa e, nessa medida, ganha contornos indefinidos, permitindo comparar a imagem emoldurada a uma expressão do barroco, como reconhece o próprio filho ao narrar:

³⁶ Dialogo aqui com a ideia de que a “circularidade patriarcal” não se dá de maneira plena, como sugere Estevão A. Azevedo (2015), pois essa geometria vai manifestar fissuras. Dela vão surgir os excessos, os desvios que afetam diretamente a condução desse círculo familiar.

[...] a razão é pródiga, [...], corta em qualquer direção, consente qualquer atalho [...] como vítimas da ordem, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo desse conflito: forjamos tranquilamente nossas máscaras, desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca; se as flores vicejam nos charcos, dispensemos nós também o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino; (NASSAR, 1989, p. 132-134).

Há em todo esse quadro um excesso que causa a desordem, pois o que contém nessa moldura barroca e o que sai dela é, certamente, o que não pode ser contido. Ou seja, é algo informe, desajustado – deformado –, que se revela por meio dos sulcos durante a narrativa do filho que se anuncia epilético. Nesse contexto, as imagens geradas anunciam o “escárnio” que sai dessa “borra rubra que faz a boca” (*LA*, p. 134). O destino da família tem os pontos traçados por essa “geometria barroca” cuja direção aponta para a ruína. No interior desse conflito, estão os filhos – André e Ana –, anunciados como “vítimas da ordem”. Não obstante, estão situados no eixo da própria desordem que ocorre na casa; ou seja, apresenta um desajuste motivado por uma paixão incestuosa que vai interferir na harmonia da família, no círculo homogêneo.

Com efeito, o estado de embriaguez de André logo no início da narrativa é um indício dessa ruína. Ao receber o irmão, André não consegue controlar a própria língua, de modo que esse ímpeto alude a uma força desregulada ou a uma febre que justifica suas razões para agir por conta própria, “confuso, e até perdido [...], mexendo as mãos, correndo pelo quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado” (*LA*, p. 13). Nesse contexto, vai empregando na fala um excesso que diverge da atitude de Pedro, de modo a reconhecer que “a voz do [...] irmão, calma e serena como conzinha, era uma oração” (*LA*, p. 16). Outrossim, o narrador parecia justificar que o seu desequilíbrio provinha da mesma fonte que fundamentava o discurso de Pedro; em outras palavras, havia também nessa “clareza, uma semente de obscuridade” (*LA*, p. 158).

O que se vê nessa narrativa é uma tensão que se alimenta dos contrastes, ou mesmo da contradição e da verdade que encena. Em meio a isso, a linguagem ora é projetada aos jorros, atuando num terreno do limite da palavra, como se vê no discurso de André; ora é trabalhada de maneira mais contida, paciente, numa fala conveniente que parece uma oração, tal qual se nota no discurso de Pedro. Há, neste último, a

manifestação de um modelo marcado pela mesma rigidez que o pai emprega em seu sistema (retórico) de linguagem. Neste campo dos contrastes, é possível perceber que o filho estava em comunhão com outra natureza, a do instinto, atuando, portanto, num lado extremo a fim de confrontar a razão e a soberania patriarcal.

Decerto, o discurso de André é de uma ordem oposta à do pai. Opera no lugar insubordinado, no qual a lógica e a racionalidade são questionadas. Nesse âmbito, a linguagem vai sendo manifestada por meio de alegorias ou, ainda, empreende uma formação que se dá por meio de imagens, que sugerem a transgressão do corpo, como as visualizadas nos trechos: “a flora meiga do púbis”, “a rosa branca do desespero”, “as petúnias” colhidas no umbigo. Essas configurações feitas ao longo do discurso da narrativa revelam o discurso do desejo, do próprio corpo do sujeito que se faz enunciar apontando elementos portadores da irracionalidade. É uma forma que faz jus ao preterimento da lógica, que passa pela via do excesso, justificando, com isso, a sua desordem, de modo a sugerir que fala como se fosse o falo (o pênis) falando³⁷.

2.2 “Os olhos são a candeia do corpo”³⁸

A cena de abertura do romance imprime a forma dispersa, ou seja, a “presença do corpo no próprio corpo do texto”³⁹. Esse aspecto reitera que a linguagem é o meio pelo qual os elementos disformes buscam uma configuração através dos recursos linguísticos, como a sinestesia, a metonímia e, ou ainda, as alegorias. Desse modo, as partes do corpo são delineadas por figuras orgânicas, como sugere a do “áspero caule” (*LA*, p. 7). Figuras que ganham autonomia num espaço (da linguagem, do quarto) que se destina à consagração dos órgãos sexuais, da virilha, dos olhos, das mãos e dedos do sujeito. São membros que ficam expostos, associados aos objetos ali consagrados num “espaço individual” e íntimo. A cena do quarto da pensão captura

³⁷ Retomo à passagem em que André diz: “não é por outro motivo que falo como falo” (*LA*, p. 158).

³⁸ Passagem bíblica de Mateus (6:22).

³⁹ (MORAES, 2017, p. 66). Eliane Robert Moraes destaca essa questão em seu livro *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautrémont a Bataille*.

o instante do prazer, de modo que o realce é dado às partes desse ser fragmentado. Retomo aqui o excerto:

Olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; quarto 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; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo [...]. (NASSAR, 1989, 7-8).

O que se vê, portanto, é um sujeito submetido a uma desordem que é inerente ao erotismo. André está entregue aos instintos, que são revelados pela nudez no núcleo do quarto apresentado pelo olhar do próprio narrador. O quarto tornou-se um mundo particular, onde o indivíduo passou a ser acolhido, juntamente com os objetos ali consagrados. São imagens situadas fora de uma realidade lógica e transgressoras, as quais sugerem uma dualidade que passa pelo conflito entre o interdito e a ruptura, o prazer e a angústia. Dá a impressão de que o indivíduo, fragmentado, impõe os seus desejos na tentativa de compor uma nova história para seu mundo. Contudo, a sua versão se faz de modo subversivo, no sentido de que profana um modelo já traçado nas lições do pai.

Ali, naquele espaço do “quarto catedral”, André inicia um ritual em que o corpo busca uma consagração dos elementos antes aprisionados pelo mundo dos interditos, numa ordenação patriarcal. São sensações apreendidas pelo toque das “mãos”, que “percorria vagarosa a pele molhada”, de forma que “as pontas dos [...] dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente” do “peito ainda quente” (LA, p. 8). Dessa maneira, é possível dizer que “esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, [...]; mas também [...] volumes dotados de vazios, de cavidades [...], bocas, sexos, talvez o próprio olho”⁴⁰. Esses elementos estabelecem um elo no qual se tem, de um lado, aspectos de virtualidade que dizem respeito aos anseios do homem, ao prazer do corpo e, por outro lado, buscam (no campo da narrativa do filho) obstruir um terreno até então ocupado pela racionalidade.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman (1998, p. 30).

O que significa dizer que esses “volumes dotados de vazio” são estimulados um a um dando forma aos objetos aparentemente inermes do mundo de André. No anseio de preencher os espaços desse vazio, o filho vai romper uma estrutura formada sob a égide de uma tradição patriarcal. Assim, essa “nudez dentro do quarto”, anunciada por André, instaura um processo transgressor contra o mundo dos interditos, fundamentado ainda no seio da família. A “nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, de existência descontínua”⁴¹. Apresenta um estado de comunicação que “revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo”⁴². A descontinuidade se revela no estado de nudez do corpo, como se essa exposição tornasse visível toda a dor, todo o vazio e o todo sentimento antes reprimido pelo mundo da lógica. Com isso, a limitação dos desejos do indivíduo estava relacionada à manutenção de uma norma, de uma continuidade possível no seio da família.

No romance de Nassar, a descontinuidade é inerente aos sentidos do próprio corpo e se revela por meio de uma composição alegórica, ou seja, de um corpo que exprime várias sensações, como as descritas naquele instante no assoalho do quarto. Com efeito, a linguagem abriga essa descontinuidade, o que pode ser notado por meio da expressão dos olhos, que apreendem levemente as cores configuradas no “quarto catedral”. Desse modo, os olhos são elementos sinestésicos, os quais caracterizam o que é inerente a essa cena. Por exemplo, o elemento róseo, relativo à flor, pelo olfato sugere o perfume que tem a “rosa branca do desespero” (*LA*, p. 7); este róseo pode ser relacionado ainda à rosa sanguínea, ou a púrpura que se aproxima do violáceo. Esse último tom, também atribuído ao quarto inviolável, remete às violáceas, comporta a família das flores com cinco pétalas (zigomorfas) como a violeta. Com efeito, violáceo e inviolável também comportam alguma proximidade. É nesse recanto de cores de um espaço “individual” que, “nos intervalos da angústia”, se nutre a vertigem e o desejo em um tom de desespero e profanação.

Essa vertigem, inerente aos sentidos do corpo de André, vai se revelando por meio da nudez que se espalha pelo quarto. Expressa, porém, uma forma de liberdade antes aprisionada entre os quartos da velha casa da família, onde os instintos e os anseios da sexualidade eram reprimidos. É nesse espaço do quarto da pensão, em

⁴¹ Bataille (2017, p. 41).

⁴² Bataille (2017, p. 41).

meio à turbidez dos sentidos impregnados pelo vinho, que André vai compor seu estado de espírito, bem como o refrigerio para sua mente. Desse modo, outras sensações são motivadas, como o toque disciplinado ao colher a flor inerte do sexo na palma da mão, assumindo uma dinâmica, a princípio, vagarosa, mas que aos poucos se torna violenta. É assim que a rosa despetalada vai exalar no interior do quarto um elemento informe⁴³, desregrado, virulento.

Assim, esse estímulo passa a transpor os obstáculos do próprio corpo num equilíbrio, ou seja, “em dura disciplina”, logo “as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente” (*LA*, p. 8). O que está visível é estimulado pelo toque. Ambas as ações – olhar e tocar – desenvolvem uma relação que vai dando forma às coisas. Entretanto, há nesse movimento algo indefinido, cuja potência vai deslocando os fundamentos estabelecidos. Esta força “serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum”⁴⁴. Desse modo, essa força informe pode ser observada pela própria nudez do corpo no quarto ou pela vertigem que vai se expandindo contra toda natureza das ideias propagadas pela doutrina paterna.

Acredito que esse aspecto informe está relacionado à própria ideia do corpo dotado de vazio, visto que o único elemento que consegue expelir das suas cavidades é o veneno que escoar como líquido por sua pele. Um elemento de medida virulenta que vai se expandindo ao toque dos dedos. Nesse sentido, tal corpo é dotado de algo inominado, o qual instaura uma tensão que vai se desdobrar por toda a narrativa. Contém em si uma vertigem, um meio de excesso que pode ser visto como algo cujo sentido não está completamente dado, mas que possui uma potência figurativa⁴⁵. Essa energia pode estar relacionada também à desmedida, à postura extravagante do filho pródigo durante essa travessia da propriedade rural a uma pensão qualquer da cidade interiorana.

Esse estado inicial, no qual o corpo se encontra, conduz a uma forma pensar a transgressão a partir do interdito, o que pode ser compreendido como uma experiência interior, um princípio que se manifesta em meio ao estado de aflição e de angústia do indivíduo. Dessa forma, essa dupla experiência do interdito e da

⁴³ Conceito apresentado por Georges Bataille (2018) na Revista *Documents*.

⁴⁴ Georges Bataille (2018, p. 147).

⁴⁵ Esse entendimento de excesso é visto em Georges Bataille (2018), (Op. cit.).

transgressão consiste num jogo de equilíbrio sem o qual não se poderia falar sobre o erotismo. Uma forma de pensar a própria sexualidade do corpo e contra o que essa experiência se apresenta.

A possibilidade de se pensar o erotismo com base nesses dois polos, ou seja, dos dois pontos de equilíbrio – o interdito e transgressão –, é validada neste estudo literário por meio das manifestações do corpo, da maneira como ele se insurge contra a “conduta do interdito”⁴⁶. Nesse sentido, a reintegração do estado do corpo e da sexualidade apresenta-se como uma forma de contravenção daquilo que foi regulamentado pelas normas conservadoras ou pelo interdito religioso, familiar, entre outros. Uma experiência que pode ser observada por meio de um pensamento, que chega a manifestar uma consciência mítica e religiosa. Assim, ora por meio de alegorias, como dito anteriormente, ora pela via das metáforas, o narrador expõe os questionamentos mais íntimos e profundos.

Desse modo, o protagonista parece estar em conjunção com os componentes vegetais: caule e rosa, ou seja, homem e natureza, como se o corpo estivesse integrado a ela. Nessa medida, o signo rosa sugere uma relação de angústia. Sustentado por “um áspero caule, na palma da mão”, o signo é deslocado do significado mais comum, que indica pureza e inocência, e passa a significar o “desespero”. Unida ao caule, áspero e ereto, a rosa conota, então, a excitação e o desejo voluptuoso por meio do movimento ininterrupto do falo. Uma forma de exaltação na qual o corpo parece transportar para fora de si e do mundo sensível a virulência dos sentimentos até então contidos nos limites da casa.

Observo que essa euforia simbolizada pelas substâncias da natureza, funda de certa maneira um sistema alegórico no romance em estudo. Desse modo, quando Bataille (2018) destaca que as flores “parecem *conforme ao que deve ser*, isto é, representam, por aquilo que são, o *ideal humano*”⁴⁷, podemos pensar que, no romance de Nassar, projeta-se na imagem da “rosa branca” uma ideia de profanação do ajustamento das coisas sagradas da família. Há ali no quarto uma volúpia que transcende o corpo num inquietante movimento que “convoca desejo, dor, repulsa”⁴⁸. Sob a forma de uma pretensa fusão com a natureza, essa imagem erótica introduz no

⁴⁶ Bataille (2017, p. 59).

⁴⁷ Essa compreensão está ligada ao ensaio “Linguagem das flores”, Revista *Documents: Georges Bataille* (2018, p. 75, grifos do autor).

⁴⁸ Didi-Huberman (2015, p. 234).

texto de Nassar uma conduta contrária ao interdito da família. Uma mistura de sensações fortuitas, inerentes ao estado do indivíduo, as quais se manifestam num modo de contestação da realidade objetiva à qual pertence.

Nesse ponto da narrativa, são os olhos do narrador que nos guiam pela penumbra do quarto, estimulando sucessivas variações das cores e dos objetos ali consagrados, do teto ao assoalho. Inicia por meio dessa virtualização de imagens um percurso alegórico⁴⁹, cuja mobilidade vai constituir um círculo que se concretizará na tradicional roda de dança mediterrânea⁵⁰. Além disso, estas primeiras palavras do narrador, “olhos no teto⁵¹”, confere aos olhos um status de mobilizador de uma cadeia metafórica arquitetada no ambiente do quarto. O globo ocular, branco e viscoso, juntamente com os testículos e o esperma, faz jus a esse processo semântico e discursivo do narrador.

Com efeito, as figuras construídas pela linguagem nassariana mobilizam a sutileza do olhar e vão conduzindo esse sistema (barroco), no qual estão figurados os vestígios de um corpo fragmentado, como apontado no início. São “coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se podem acariciar. [...] Um volume, um corpo já – que mostrasse, o que é um volume portador, mostrador de vazio”⁵². Um vazio que traz à visualidade aquilo que não pode ser percebido de um modo direto. Nesse sentido, “um volume portador de vazio” seria capaz de transportar em si sensações diversas como a dor, a solidão, a aflição ou a angústia, que atravessam um corpo em ruína, ou seja, são formas/meios de se mostrar o vazio.

Nesse sentido, o que se observava naquele recinto da pensão era a presença de um vazio inelutável que se expandia num denso espaço. Uma tensão, decerto, proveniente dos contornos invisíveis da propriedade da família, que habitava na intimidade do corpo como uma força (in)consciente que se revelava entre as paredes do mundo particular do filho arredo. Desse modo, “André é embalado por todos esses

⁴⁹ Expressão nos remete de certo modo a do “percurso metafórico” designada por Roland Barthes no ensaio: “A metáfora do Olho”. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. 2018, p. 122.

⁵⁰ Formado pela roda composta pelos parentes e amigos imigrantes, conforme se vê na cena do capítulo 29, página 186 do romance, delineava “o contorno sólido de um círculo”, era ensaiada ao som da flauta do tio, um “velho imigrante”, que conduzia o ritmo das comemorações da família.

⁵¹ Faz lembrar também a retórica de *A história do olho*, de Bataille, como destaca Azevedo (2015b): “O olho é no romance Bataillano, sucessivamente ovo, prato de leite, testículos, ânus, sol. Numa vertigem combinatória dessa cadeia com outra secundária, a dos avatares do líquido, ambas unidas pelos signos da lágrima e da viscosidade do globo ocular” (p. 89, grifos do autor).

⁵² Palavras de Didi-Huberman (1998, p. 35).

ruídos, sensações e visões”⁵³, pois são os vazios que se abrem nesta cena pela qual o leitor é conduzido.

Numa tentativa de mostrar que nesse volume há seguramente o inexprimível, ainda nessa primeira cena, outros órgãos são estimulados à apreensão dos acontecimentos que estão por vir. Em vão o corpo busca um repouso em que possa justificar uma falta que o angustia, como se observa no excerto: “meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido [...]” (LA, p. 8). Esse instante fugaz também é sinestésico, de modo que os olhos podem captar os ruídos que soam da porta num simples movimento das pálpebras, formando novas configurações ali mesmo no assoalho do quarto. Era um ruído que se aconchegava ao vazio do corpo como uma maciez que se podia tocar e sentir.

O som das batidas de Pedro à porta interrompe uma sinuosidade iniciada no ato masturbatório de André, como se revela nas palavras do narrador: “minha cabeça *rolava* entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas pela *curva* úmida da frente” e “o floco de paina insinuava-se entre as *curvas sinuosas* da orelha;” (LA, p. 8, grifos meus). Desse modo, era possível sentir “o disperso e esparso *torvelinho* sem acolhimento” (LA, p. 8), uma força movida pela emoção, por um instante fugaz que ia se desfazendo com a visão da chegada de Pedro. Assim, o quarto – metonímia da casa –, com seus objetos limitados ou, ainda, a parca disposição dos móveis, serviria de abrigo à desorganização do corpo e de cenário para o embate verbal entre os irmãos.

Do refúgio na pensão, a letargia dos “objetos sem vida” (LA, p. 8) se confundiam com o estado entorpecido de sua memória. Ao relatar a chegada do irmão mais velho, fica nítido que nos olhos de André não havia sequer um lampejo, a não ser “um sopro escuro no porão da memória” (LA, p. 7), como se vê neste excerto:

[...] apertei os olhos enquanto enxugava a mão, agitei em seguida a cabeça pra agitar meus olhos; [...] era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, [...] e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos

⁵³ Rodrigues (2006, p. 58).

em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira. (NASSAR, 1989, p. 7-9).

O ruído das batidas de Pedro à porta é seguido pelo olhar, que conduz as lembranças delineadas no discurso do filho embriagado. Outrossim, esse ruído, além de romper a privacidade de André, tem em si um paradoxo, pois vai se acolhendo de forma mansa e silenciosa à embriaguez do corpo. Com isso, o silêncio e a embriaguez vão denominar o estado entorpecido do filho na chegada do irmão mais velho. Assim, quando o narrador denuncia – “Ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados” e “ele estendeu os braços e fechou em silêncio”, observa-se, portanto, que a narrativa abriga um discurso que parece ser convertido a um monólogo. Nesse viés, o monólogo vai se sustentando no silêncio configurado por meio do olhar, “não nos dizíamos nada”, mas “nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo”, o que direciona outro paradoxo – olhos/memória silenciosa e, ao mesmo tempo, desordenada.

Esse encontro evidencia que a memória possui também um lugar ambíguo nesta narrativa, uma vez que nela estão resguardadas tanto os sentimentos de medo e desejo, quanto os de tristeza e alegria. Preserva, ainda, as mais sublimes lembranças, assim “não há dúvida que a memória é como o ventre da alma”⁵⁴. Nesse sentido, mesmo que este espaço conserve algumas experiências mais agradáveis do que outras, todas estão ali armazenadas como se estivessem num porão que, às vezes, pode ser permeado por luz ou sucumbir na obscuridade.

Ao lado dessa comparação, tem-se na posição de André uma aparente satisfação com o obscuro, conservando no distanciamento da família um certo estado de defesa. Nesse sentido, a chegada de Pedro mostra na inércia do olhar a angústia de uma reaproximação, como se vê no trecho: “era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó” (LA, p. 9). Esta evocação da terra por meio da memória aponta uma constituição subjetiva que vai encontrar na infância a sombra de suas lembranças, formando “um duplo movimento com relação à terra-memória”⁵⁵.

⁵⁴ *Confissões*, de Santo Agostinho (1996, p. 254).

⁵⁵ Definição apontada por Sabrina Sedlmayer (1997, p. 31).

Terra e infância estão articuladas às lembranças do narrador personagem, trazendo à tona os conflitos que envolvem o desejo e a transgressão, ou seja, a erotização do corpo, como se estes, por meio da memória, pudessem estar em sintonia. Demonstra-se, com isso, que a linguagem serve de suporte à memória, logo “no universo do narrador, a linguagem é manipulável, e as palavras são a matéria-prima do fingimento”⁵⁶. Esse é o material adequado para sustentar um discurso conveniente ao seu estado, à sua situação. Assim, durante o diálogo com o irmão mais velho, André vai adotando verdades improvisadas e, por vezes, contraditórias. Com efeito, parecia construir uma realidade paralela, pessimista, e sobre elas as contingências dessas verdades eram mantidas.

Além das imagens sinestésicas, como as apontadas na cena de abertura da narrativa, as alegorias construídas pela linguagem nassariana têm no olhar a chave para penetrar o íntimo do corpo, seus desejos e repulsas. De modo que o próprio narrador assume que seus “olhos eram dois caroços repulsivos” (*LA*, p. 13). Essa admissão de André ocorre logo após lembrar uma citação utilizada pelo pai à mesa dos sermões: “os olhos são a candeia do corpo”. A citação que nomeia este item da tese, faz alusão aos versos bíblicos de Mateus (6:22) e é reiterada na seguinte passagem:

[...] lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e 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. 13).

A autodenominação de um olhar repulsivo feita por André, confirma, de certo modo, a postura de “um corpo tenebroso” e sem fulgor. Dessa maneira, estabelece uma oposição ao seu irmão Pedro, que tinha “os olhos plenos de luz” (*LA*, p. 15). As contrariedades são intensificadas nas ações de André, ao mostrar em seu embaraço uma escuridão que vinha de dentro, pois tinha “os olhos exasperados” pelo vinho. Acentua, nesse contexto, um caráter transgressor que, de certo modo, se justifica como uma reação às divisões feitas na própria família. Se os olhos de Pedro eram de

⁵⁶ Azevedo (2015b, p. 80).

plena luz, os de André eram turvos, impregnados pelo vinho tinto que se misturava à escuridão, ao vazio do seu corpo.

Por meio dessa embriaguez, os limites, as medidas, a luz caíam no esquecimento, e nessa experiência as barreiras estabelecidas pelos princípios individuais do filho eram quebradas. Nascia a volúpia, a desintegração do eu, e a ligação do ser, do humano com uma outra realidade (transitória). Essas questões ali impulsionadas comprometiam a ordem estabelecida desde a infância na fazenda da família. Mesmo assim, o narrador tentava escavar essas bases rudimentares da casa. Então, buscava nas ferramentas da própria família elementos (alquímicos) para iniciar os procedimentos que ampliariam sua visão como guardião da casa:

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia para cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormindo, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão [...], e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, [...]; girando ainda à manivela na memória; e vou extraíndo deste poço as panelas de barro, [...], e do mesmo saco de couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênua adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha [...] e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família.) (NASSAR, 1989, p. 62-63).

Essa sabedoria oriunda de uma fonte primitiva possibilitava o encontro com uma memória profunda associada à corrente mais antiga da casa, a representada pelo avô. Uma situação que permite repensar sua vivência individual e coletiva, além de questionar o seu próprio destino e o dos outros da família. Essa competência de resgatar o passado, expressa o desejo de suplantar o tempo e espaço, e chegar a lugares impossíveis. Assim, André retoma o passado de formação dos objetos da casa: filtro fosco; pilão; gamelas ulceradas, etc., para poder então reconstruir um passado simbólico à sua maneira. Entretanto, durante essa busca, identificara que os objetos estavam maculados por um “pó rudimentar”, cuja expressividade os tornou maior que a utilidade.

Esses objetos estavam “enegrecidos” e “lamentosos”, conforme pontua Rodrigues (2006), pois foram impregnados de novos valores (adquiridos pela família),

da realidade objetiva, da racionalidade. Além deles, o narrador aponta outros itens, os que emanavam a luz da alma ou os que estavam dispostos ao lado direito do pai: uma louça ingênua; uma imagem da Santa Ceia; capas brancas; fotografia castanha nupcial. Esses artigos coadunam com a referência feita aos filhos mais velhos, cujos lugares são dispostos à direita do pai à mesa das refeições. São esses os filhos que representam o cumprimento das normas destinadas à família, indicando que a ordem deve prevalecer na casa.

Outra referência feita a essa lembrança é a do “couro de cabrito”, o bode jovem, análogo a um rapaz novo ou a um garoto/menino. Assim, o fato de estar ao “pé da cama” reitera a parte do corpo que vivifica a transgressão – os pés –, o que põe em dúvida a integridade dos objetos selecionados. Os pés são, portanto, o indicativo do desvio. Essa analogia feita ao “cabrito” remete, por sua vez, aos filhos mais jovens, que não se alinhavam aos mandamentos do pai. De forma que eles pareciam comungar de uma outra ordem, de uma demanda inerente aos instintos. Ou seja, de um fosso cuja turbidez era capaz de envolver os sentidos do filho arredo. Esse era o lugar onde se conservavam os elementos “miúdos”, mas “poderosos”, eram “fragmentos” da memória.

Como “guardião zeloso das coisas da família” (*LA*, p. 63), ironicamente, André mantinha uma visão fragmentada e opaca desse universo, numa inconciliável relação entre a luz e as trevas, ou a um ideal e não-ideal. Apesar de recuar desse caminho de união apontado pelo pai, o filho pródigo busca na imagem dos ancestrais construir suas próprias verdades. Assim, a figura do avô é a referência que ele utiliza para definir suas escolhas, pois, como dizia a Pedro: “ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união” (*LA*, p. 44). União essa que afirmava ter sido “sempre conduzida pela figura do nosso avô” (*LA*, p. 44). Mesmo sendo um personagem ausente, o avô tem a presença conservada por meio das lembranças do narrador. Era o representante do modelo simbólico, de uma cultura ancestral sobre a qual o filho visava encontrar o ponto de equilíbrio para a desordem do seu mundo.

O avô era uma imagem viva para André de modo que os seus propósitos eram validados com base na memória desse velho, de “aroto tosco que valia por todas as ciências” e “por todos os sermões do pai” (*LA*, p. 89). Desse modo, a ciência do avô revelava uma expressão da vida, capaz de sintetizar a força da cultura e do corpo. Uma potência cuja exuberância, excessos e desejos estavam relacionadas aos

sentidos que André propagava. Seguiu, portanto, numa via contrária à dos mandamentos da casa, os quais inibiam qualquer tipo de desejo; ou seja, as lições do pai figuravam certa castração do indivíduo, de maneira que a vida deveria consistir em plantar e semear os frutos para sua própria sobrevivência. Contra essa negação das vontades da carne, o filho se insurgia “cheio de fome e de desejos”⁵⁷.

Mesmo depois de morto, a presença do avô estava demarcada pelo seu lugar à mesa das refeições, à cabeceira oposta à do pai. Essa imagem prefigurada aqui parece, mesmo em sua ausência física, estabelecer uma divisão com a supremacia da casa, de forma que interfere, diretamente, no equilíbrio das decisões como André reitera: “é na memória do avô que dormem nossas raízes” (LA, p. 58). Havia em sua imagem um “mistério suave e lírico” (LA, p. 44), de modo que os estados convulsivos da natureza não o perturbavam, era um “asceta”, consagrava-se aos exercícios espirituais, cujas religiosidade e autodisciplina visavam ao aperfeiçoamento humano. Por buscar esse equilíbrio, havia uma paciência na espera e um silêncio superior a qualquer imposição que atuasse na casa patriarcal. Essa mesma casa velha servia de acolhida para o amor incestuoso dos irmãos, mas resguardava também “a torpeza” e “a verdade” conduzidas pelo avô.

[...] era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, [...] carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia, era ele sempre apertado num colete, a corrente do relógio de bolso desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro; era esse velho asceta, [...] que na modorra das tardes antigas guardava seu sonho desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômodas, [...] era ele a direção dos nossos passos em conjunto, [...] sempre ele naquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição dos corredores, nos fazendo esconder os medos de meninos detrás das portas, ele não nos permitindo, senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das nossas dores que exalava das suas solenes andanças pela casa velha. (NASSAR, 1989, p. 44-45).

Essa lembrança do avô possui aqui um caráter simbólico, no sentido de que conserva também a expressão de um tempo primordial. Está ligado à memória da casa antiga, a um espaço que ainda não tinha sido corrompido pela norma paterna. “Era ele a direção dos nossos passos em conjunto” (LA, p. 44), ou seja, é o que se

⁵⁷ Como sugere Perrone-Moisés (1996, p. 64).

pode chamar de uma presença (ausente). É numa expressão como esta do avô que André vai compor também o imaginário da infância, articulando-se aos acontecimentos da fazenda. Nesse caso, a figura do velho está ligada a um passado prestigioso que vai sendo retomado durante a atividade da narrativa e da criação de André. Com efeito, é o próprio filho arredo que vai desvendando a sacralidade (e a profanidade) que repousa no ambiente familiar.

A este caráter simbólico do avô alia-se também certa idealização de uma realidade por vir (ou que existiu). Assim, é possível reconhecer uma força que resistia na figura do avô e que se imprimia como uma referência do comportamento de André. Nessa medida, se há no filho a expressão de um corpo fragmentado, há na imagem do avô a configuração de um corpo ausente, que sobrevive como uma “fantasmagoria absoluta”⁵⁸. De fato, as recusas feitas por André, bem como suas escolhas deliberadas, atuam na contramão do pensamento de Iohána, mas ganham por sua vez sustentação na memória do velho asceta. “Era ele na verdade nosso veio ancestral” (LA, p. 44), nele ainda se sustentava um “temperamento mediterrâneo”, que se podia sentir no silêncio das noites na fazenda, as quais mantinham um mistério sempre rememorado.

Essas lembranças conduzem o pensamento de André a respeito de sua vivência individual e coletiva na família. E, por sua vez, fazem-no de certa forma questionar o seu próprio destino. Reside aqui uma fonte da contestação sobre a qual o filho repousa seus instintos, ligada aos interditos familiares, à razão paterna e, principalmente, às paixões nutridas na infância, “naquela perdição dos corredores” da casa velha. O mesmo lugar no qual o avô permitia “mesmo em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das [...] dores que exalava das suas solenes andanças” (LA, p. 45). É possível dizer, então, que a nascente dos anseios dos filhos emana do passado, ou seja, relaciona-se à casa velha da família, ao espaço em que o incesto foi consumado, o lugar que proveu tanto a angústia quanto o prazer dos filhos.

Por essas vias da memória, André estabelece uma diferença entre o pai e o avô, privilegiando na “anatomia moral”⁵⁹ da narrativa, os olhos, como revela: “não tinha olhos esse nosso avô, [...], nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto”, “nada naquele talo de osso brilhava além da corrente do seu terrível e

⁵⁸ Moraes (2017, p. 68).

⁵⁹ “Anatomia moral” é uma expressão usada por Azevedo (2015b, p. 112).

oriental anzol de ouro” (LA, p. 45). O avô não tinha os órgãos que possibilitavam identificar a retidão ou a sedução, eram duas fendas sombrias. Contudo, na ausência desses órgãos podia ser previsto o destino dos membros da casa, o resultado das ações de cada um ali, desde a austeridade do pai à desmedida do filho pródigo. Essas duas “cavidades ocas” no rosto do avô representam o inelutável vazio apontado anteriormente, capaz de transportar a existência das coisas, trazendo à tona o que não pode ser visto de nenhuma outra maneira.

Além disso, as “duas cavidades fundas, ocas e sombrias” desse velho asceta podem ser relacionadas à descrição que André faz de seus próprios olhos, ao designá-los de “dois caroços repulsivos” (LA, p. 13). Porém, contrários aos do avô, os olhos do filho não tinham o domínio da vidência, continham somente um volume portador da vertigem que deveria ser expelida do seio da família. Assim, o que o jovem ansiava não era o brilho, mas algo que justificasse a nascente dos seus sentidos turvos, razão pela qual buscava na imagem do velho ancestral algo que pudesse legitimar suas ações. Logo, suas decisões não estavam em conformidade com o que era pregado nos sermões do pai, que dizia: se o homem é bom, dos seus olhos provém a luz que contém a racionalidade.

Há, sobretudo, nessa referência aos olhos do avô, uma simbologia que remete à vidência representada na mitologia grega, ilustrada no mito de Édipo pela personagem Tirésias. O famoso profeta cego tinha habilidade de conhecer o passado e enxergar o futuro daqueles que habitavam a *pólis*. Entre os quais estão relacionados o destino de Édipo; a relação incestuosa deste com a mãe, Jocasta; a morte de seu pai, Laio, o rei de Tebas, e o destino dos seus sucessores. O avô, assim como o vidente Tirésias, não tinha olhos, mas passava, por suas duas porções ocas, uma “corrente” longínqua. Assim, além de revelar uma herança antiga, podia prever o futuro dos membros da família. Era pelo vazio das retinas que o vidente revelava os acontecimentos por vir.

O avô – esse “talo de osso” –, destaca a narrativa de André: “se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, [...] cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza;” (LA, p. 58). Na pureza deste sal, que provém de uma fonte mediterrânea, o filho arredio buscava encontrar o alimento para recompor seu corpo e tratar a virulência que tinha consigo. Todavia, a

ideia desse mineral remonta, ainda, à premissa bíblica: “Vós sois o sal da terra”⁶⁰. Tal premissa, além de impulsionar a sabedoria ancestral, possui uma força simbólica que reitera a utilidade desse mineral, cujo caráter está relacionado à fonte de purificação e alimento. Remonta assim aos costumes orientais em que o sal é o emblema da preservação e, por isso, também é associado à constância e fidelidade.

Nessa fusão de sentidos, preservava-se uma alquimia que parecia extrair sempre a palavra de uma via ancestral. Resguardada num tempo primordial, do qual se utiliza uma fonte da memória que funde o religioso e o mítico. Assim, André buscava no verbo primitivo do avô as substâncias de que precisava para nutrir seus pensamentos, adotando um discurso que se conciliava ao do ancião e que, por sua vez, se tornava inconciliável ao do pai. Em contrapartida, o avô passou a ser uma espécie de “superego”⁶¹ para André. Dele provinham os sentidos que se alinhavam aos estados convulsivos do filho arredio. A presença corporal do avô era caracterizada pelo fôlego que resistia ao tempo como os móveis antigos da casa. Era uma imagem enrijecida, talhada, “era o peito de madeira debaixo do algodão grosso e limpo” (*LA*, p. 44), e seus olhos não podiam emanar luz. Nessa fantasmagoria do avô existia somente um vazio, o qual era percebido através das sombras das cavidades ocas.

Nesse contexto, as sensações movidas por meio dos “olhos” prefiguram o estado conflituoso do filho, o embaraço que afeta a ordem familiar. Não por acaso, a imagem do avô é reconstruída por meio desses órgãos, pois deles restavam apenas as duas “cavidades fundas”, “era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô” (*LA*, p. 45). Assim, a presença desse asceta ganha força por meio da memória e sobrevive entre os objetos da casa da família, no “sonho desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômodas” (*LA*, p. 45). Havia em todos esses elementos uma sabedoria proveniente de uma fonte antiga que ganhou outra atmosfera (dura e rígida) nos sermões do pai. Com efeito, os objetos da velha casa pareciam reunir em torno de uma só figura, a do avô, o resultado da percepção do olhar do filho arredio e da reivindicação do corpo.

⁶⁰ Conforme diz a citação de Mateus (5:13).

⁶¹ Destaca Perrone-Moisés (1996, p. 64).

2.3 Das metamorfoses – o homem e a natureza

Se às vezes digo que as flores sorriem / Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores [...] / É porque assim faço mais sentir aos homens falsos / A existência verdadeiramente real das flores [...]. / À sua estupidez de sentidos... / [...] / Porque há homens que não percebem a sua linguagem.⁶² (PESSOA, 2006, p. 10)

Semelhante ao que ocorre nos versos do poema de Alberto Caeiro (2006), na obra de Raduan Nassar o homem tenta estabelecer uma comunhão com a natureza, de modo a expressar uma relação íntima e transgressora que se revela por meio da linguagem. Diante disso, nas linhas seguintes exponho uma reflexão a respeito dessa relação que é evidenciada no campo imagético no romance *Lavoura arcaica*. Assim, observo como o protagonista busca uma integração do corpo com os elementos botânicos/orgânicos, a partir das referências que faz às flores e plantas. Tal integração passa pelos órgãos do corpo, provocando efeitos sinestésicos que despertam sensações e desejos voluptuosos. São os desejos do sujeito que se apresentam como uma reação aos interditos de um organismo maior, o da família.

Com efeito, o que se observa logo na abertura do livro é a alusão à planta da infância, feita pela epígrafe: “Que culpa temos nós desta planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”⁶³ (LA, p. 124). Essa epígrafe composta pelos versos de Jorge de Lima (2005) vai se integrar à voz da narrativa durante a cena do confessionário⁶⁴. Assim, nesse imaginário licencioso do narrador, os versos reforçam uma das tentativas feitas por André para reconquistar o amor da irmã Ana. Indicam ainda uma relação com o estado amoroso dos irmãos, estabelecendo uma aproximação das “coisas celestes com as coisas reles do chão”⁶⁵. Ou seja, elementos como caule, raízes e estrume, conforme assume o narrador, “era de estrume meu travesseiro” (LA, p. 50). São substâncias que remetem ao lado mais sujo das plantas e, sobretudo, são a via, ou melhor, o alimento para a coroa das flores.

O sentimento impetuoso de André parecia brotar desse lugar que desafiava aquilo que era mais racional, algo da ordem do puro e limpo, “ali onde germina a planta

⁶² PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*, 2006, p. 10.

⁶³ Canto I, de *Invenção de Orfeu* (2005, p. 44).

⁶⁴ Num prelúdio de confissão amorosa que se estende por todo o capítulo 20 do romance.

⁶⁵ É o que aponta Sedlmayer (1997, p. 32).

mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa que brota com virulência rompendo o musgo dos textos mais velhos” (*LA*, p. 50). Essas associações feitas pelo protagonista, ao se remeter às plantas e aos visgos da terra, se inscrevem aqui não somente como símbolos, mas como elementos semânticos edificadores de algo que escapa à cultura. Nesse sentido, o filho vai desconstruindo a lisura e a retidão pregadas na casa, de forma que contraria os ensinamentos dos mais velhos.

Há, entretanto, nesse construto de imagens, uma articulação entre “o estado amoroso e a poesia”, os quais constituem “os dois campos fundantes da produção de metáforas”⁶⁶. Esse aspecto reforça o trabalho subjetivo da linguagem, que é trabalhada ao extremo, em seus contrapontos. São recursos revelados por meio de figuras alegóricas e metafóricas. Nessa subjetividade reside, então, um narrador-poeta⁶⁷ em cuja criação narrativa delinea um espaço sem o qual essas imagens, às vezes insólitas, não seriam possíveis, visto que são figuras vinculadas ao poeta, ao (sub)consciente do próprio narrador, do filho enquanto poeta de sua própria história.

Assim, temos, a princípio, um universo singular ligado à infância, em que foi construído um cenário vinculado à natureza, que borrifava um “frescor sereno”, mas também promovia o caos. É a esse período que se articula a formação de André, “a natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus braços gordos”, “me enrolando num lençol de relva, me tomando feito menino no seu regaço” (*LA*, p. 114). Foi nesse cenário aparente do paraíso (cristão) que se concebeu a iniciação sexual dos irmãos, uma violação que está, por associação, vinculada ao pecado original⁶⁸. Brotava, então, do “lençol de relva” uma semente do desregramento da família, que, por sua vez, tinha sido fertilizada no solo sagrado do terreno patriarcal.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés

⁶⁶ Sedlmayer (1997, p. 32).

⁶⁷ Se no capítulo anterior foi atribuída a denominação de narrador-alegorista ao filho, é lícito dizer que essa função de André se alterna com a de uma espécie de narrador-poeta. Desse modo, André assume uma dupla função. Ou seja, atua como narrador-alegorista (Item 2.1) para tratar de determinadas questões ligadas à ruína, à fragmentação do corpo por meio da linguagem, em que não se pode negar o lirismo, o poético. É a partir desse tom poético que ocorre uma plasticidade, um movimento peculiar à formação da poesia moderna e contemporânea, como destaca Paz (2015).

⁶⁸ Embora não discuta nesta pesquisa acerca dos ideais cristãos, acredito que o sentido de pecado original bíblico esteja ligado ao de transgressão. O “pecado” seria uma forma de desobediência das criaturas ao que havia sido imposto por Deus. Assim, a violação das normas estava resguardada no fruto proibido da “árvore do conhecimento do que é bom e do que é mau” (Gênesis 2:17).

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; não eram duendes aqueles troncos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? [...] mostravam 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, 1989, p. 11-12)

Nesse universo, o filho tenta recompor a plenitude do amor entre ele e sua irmã Ana. Deitado entre as folhas, ele busca manter o equilíbrio do corpo, de maneira que se compara à “postura quieta de uma planta enferma”. Nesse repouso, o corpo se sentia completo, recobrando os sentimentos confessos pela ligação de uma única raiz, que o unia à irmã, mas que feria os fundamentos da família. Nessa totalidade que queria assumir junto à natureza, ocorrera uma fissura, algo que, certamente, abalaria o edifício da família “erguido sobre colunas atmosféricas” (LA, p. 142). Assim, o corpo trazia uma semente da discórdia que confrontaria a concretude da palavra do pai. Nesse ínterim, apesar de a norma mostrar uma plenitude, André a contesta por acreditar que nela há uma estupidez de sentidos. Estupidez essa manifestada na falsa comunhão dos membros da casa, sobretudo, na doutrina difundida pelo pai.

Desse modo, integrar-se à natureza seria, para o filho pródigo, um meio de sentir a existência verdadeira de algo que foi cultivado ali no campo da família, pois foi ali na “modorra das tardes vadias da fazenda” que foi consumado o seu amor incestuoso por Ana. Contudo, alimentar esse desejo ou a ruptura desse interdito⁶⁹ suprimiria qualquer ordenamento. Com isso, aponto aqui essa dupla experiência que se move do interdito à transgressão, ou seja, um processo conduzido por meio de uma imagética que introduz ora uma erotização, ora uma religiosidade no campo verbal (dialógico) da narrativa. É nesse espaço que se posicionam as personagens, sustentando “condutas do interdito” tanto quanto “condutas contrárias”. Ressalto que “as primeiras são tradicionais e as segundas também são comuns”⁷⁰.

No percurso da narrativa, cada palavra remete à visão de mundo do filho mais rebelde. Isso contribui para a formação de um campo metafórico que se realiza por

⁶⁹ Segundo Freud (2011, p. 49), a primeira fase cultural, a do totemismo, já traz consigo a proibição da escolha incestuosa, talvez a mais incisiva mutilação que a vida amorosa humana experimentou no curso do tempo”; partindo desse entendimento, desenvolvo uma discussão neste trabalho na qual aponto que existe nesse “interdito” uma fonte que impulsiona o desejo e que se reflete no romance de Nassar por uma via subversiva, na qual transitam os filhos mais novos.

⁷⁰ Bataille (2017, p. 59, grifos do autor).

meio da integração indivíduo e natureza. Assim, “cada variação de metáfora pelo recurso da sinonímia”⁷¹ vai produzindo ligações que se alimentam mutuamente, mostra que no sistema da narrativa há uma relação muito forte do homem com a natureza, tal como vimos em algumas das sinestésias presentes nas primeiras passagens do romance. Entre esses desdobramentos inerentes à poética do romance, figura a imagem de que o homem é uma planta; seja por um “áspero caule”, pela “postura de uma planta enferma”, seja por “certo cogumelo, certa flor venenosa”, ocorre uma projeção lírica e subversiva. Essas imagens se articulam a outras cenas, tal qual a de André imerso entre as folhas no bosque, como se nesse contato pudesse conter a febre dos seus pés.

No entanto, talvez esse seja um dos poucos momentos de submissão em que André se apresenta. Inerte, em silêncio durante o contato com a terra, mantém os pés sobre a “terra úmida”, o que corrobora o fato de que “a função do pé humano consiste em dar um assento seguro”⁷². Com os pés sempre em contato com o solo, o filho arredio adquire a energia de que precisa, revigora sua força. Por outro lado, essa relação com as coisas subterrâneas – visgos, raízes, fungos, húmus, etc. –, confronta o ideal cultivado pela parte superior, a cabeça, em que paira a lucidez e a razão. Assim, a alegoria do pé estabelece uma ligação entre o sujeito e a terra, de onde, segundo as palavras do pai, todos na casa deveriam tirar o sustento, como discutirei mais adiante⁷³.

Desse modo, é possível dizer que esse contato dos pés com o solo gera certa ambiguidade, uma vez que, apesar de estarem ligados à superfície plana e firme da terra, os pés podem indicar (nos textos de Nassar) tanto a carnalidade quanto a pureza. Estabelecem, portanto, uma oposição à cabeça, na qual estão consolidados o discernimento e a racionalidade regidos pelos preceitos paternos. Essa aparente submissão, indicada na cena dos pés, pode germinar uma “semente mais escondida, mais paciente” (*LA*, p. 49), mas que traz em si uma vertigem que pode arruinar os preceitos dessa comunidade familiar. Assim, é no silêncio desse repouso que o corpo recompõe a força de que precisa para sustentar seus instintos.

⁷¹ Segundo Lotito (2007, p. 118), essas ligações produzem no leitor uma sensação de familiaridade com a mensagem e com a motivação da figura, o que faz com que ele assimile o universo metafórico interno à obra e, consequentemente, a visão de mundo do narrador.

⁷² Bataille (2018, p. 119).

⁷³ Sobre essa relação com a “terra”, desenvolvo uma discussão no item 3.3 “A terra, pão e austeridade na lavoura”.

[...] num canto do bosque mais sombrio, [...] eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, [...] (NASSAR, 1989, p. 30-31).

Os pés revelam o desregramento desse corpo, ou seja, contêm o elemento do desvio capaz de corromper outros membros da casa. A eles está ligada “a parte mais humana do corpo humano – o dedão do pé” aplicando-se “ao chão no mesmo plano que os outros dedos⁷⁴”, como se juntos formassem raízes que se escondem sob as camadas da terra. Nesse contexto, são os pés que servem de sustento para esta “planta enferma” do corpo. Assim, nas camadas da terra, do “húmus” habitava essa enfermidade, um sintoma do desvio que coaduna com um sentimento incontido do sujeito. Essa carnalidade com a qual os pés se relacionam revela uma identificação a tudo que é da ordem do desregramento.

Ao expor uma “vontade incontida de cavar o chão com as próprias unhas” (LA, p. 30), André assume uma força que contraria essa natureza propriamente humana e se iguala a um animal. Mostra nessa afirmativa, mais uma vez, uma oposição à racionalidade, à moral e a qualquer convenção social. Para tanto, André busca os elementos em decomposição numa camada inferior da terra, como se dali viesse sua lucidez. Assim, ao cavar o solo para que os pés se misturassem às raízes das plantas, André confrontava também a sobriedade do pai. Para o filho arredo, está estar em conexão com a terra não é extrair dela o sustento, mas proliferar uma vertigem no solo fértil para poder atingir “a camada de espesso húmus” (LA, p. 31).

Reside em todo esse anseio o sentido de que “a vida humana comporta de fato a fúria de saber que se trata de um movimento de vai-e-vem da sujeira ao ideal e do ideal à sujeira, fúria que é fácil fazer passar para um órgão tão *baixo* quanto um pé⁷⁵. Aciona-se em tal gesto um movimento de repulsão, pois desse contato com uma matéria orgânica e viscosa talvez brotasse uma “planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho” (LA, p. 11). Com isso, é possível notar que os “pés brancos e limpos”, quando em contato com os visgos, transitam por um ambiente sujo/impuro oposto à claridade que vem de cima. Além disso, se neles havia alguns traços de

⁷⁴ (BATAILLE, 2018, p. 119).

⁷⁵ Georges Bataille, *Revista Documents* (2018, p. 120, grifos do autor).

pureza, com esse “movimento de repulsão”, eles são corrompidos de modo a distorcer os princípios da solidez e da base familiar.

Em todo o romance, “como nas demais obras de Raduan Nassar, os pés, por seu contato com o solo, sua inclinação ao baixo e sua oposição à cabeça, são índices de carnalidade e contestação da ordem apoiada apenas na razão”⁷⁶. A parte inferior do corpo estaria propensa aos desvios, contrariando o pensamento consciente e homogêneo instaurado pelo pai, a parte superior. Nesse sentido, plantas e pés são dois termos que ganham significados bastante simbólicos na prosa de Nassar. Não obstante, em *Um copo de cólera*, os pés dos amantes são descritos como “dois lírios brancos” (1987, p. 11) e, ainda, como “trepadeiras” (1987, p. 17). Reiterando que na estrutura da obra de Nassar a linguagem se abre a um campo, que faz jus a uma composição sígnica, ou seja, evidencia elementos de um mesmo campo semântico, como é o caso dos pés, no qual homem e natureza estão associados.

Essa relação se articula à imagem da árvore que alegoriza as duas partes da família, o que pode ser observado com base na divisão feita pelo próprio filho: “o galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma [...], como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia” (*LA*, p. 154). O galho da esquerda, assim como os pés, indicava o desvio. Nesse sentido, os filhos ligados a essa parte da árvore cultivavam a herança materna, seja pelos afetos que promoveram a rebeldia ou pela própria anomalia que parece se estender aos pés, ou mesmo às raízes ligadas à desordem.

De um modo ou de outro, são os dois galhos que dão forma a uma estrutura maior, a da árvore familiar. Com o tronco firmado num solo antigo, cultivado de uma geração a outra, por um costume arcaico, a árvore é uma alegoria da supremacia perpetuada pelo pai. No entanto, tal supremacia exigia dos membros uma contenção dos fluxos, uma restrição dos desejos em prol de uma harmonia que não foi possível consolidar na casa. Assim, ao se referir aos dois galhos como as partes distintas da família, André nega o primeiro, em que se encontram os membros homogêneos. Afirma, portanto, fazer parte de uma anomalia gerada pelo galho maternal, reconhecendo em sua genitora o sustento de suas enfermidades.

Por apresentar um crescimento “espontâneo no tronco”, o galho da direita dava forma ereta ao corpo, ou seja, à árvore familiar. Sua inteireza era legitimada por uma

⁷⁶ Essa assertiva foi apontada por acordo com Azevedo (2015, p. 94).

postura mais lógica que mantinha todos os filhos e filhas sob a égide de uma doutrina ancestral. Ocorre, ainda, nessa expressão alegórica da árvore patriarcal, uma ideia relacionada ao conhecimento edênico, no sentido de que as imagens que giram em torno dela se alinham à proibição, ao interdito, à transgressão. Nesse contexto, era o pai que conduzia um paraíso terreno, onde havia sido plantada uma doutrinação da qual os irmãos situados à esquerda desviaram-se. Assim, a ideia da árvore edênica é subvertida, uma vez que a opulência e a sobriedade são comprometidas por “um enxerto junto ao tronco talvez funesto” (LA. p. 154).

Afetando o crescimento espontâneo e homogêneo da família, os galhos desse tronco “funesto” constituem uma dessemelhança pelo seu “desenvolvimento medíocre e chegam até a ser desagradáveis, se não hediondos”⁷⁷. Havia em seu enxerto uma força que era da ordem do desvio e que contaminava os filhos mais novos. O seu domínio estava em desacordo com tudo que pudesse ser cultivado no terreno da família. Dessa maneira, a referência à árvore remete a dois aspectos: o primeiro, a uma antropomorfia, pois é ereta como o homem, capaz de ver o horizonte [seria a representação da figura do pai]; segundo, pela associação com a raiz [a figura de André], à alegoria da terra (a mãe) e ao pertencimento a ela. O filho reconhece na postura da árvore uma inteireza tal qual a sustentada pelo pai, mas, ao mesmo tempo, assume que está ligado à parte baixa, aos visgos da terra.

Com efeito, é dali que ele se alimenta, onde reside o desenvolvimento funesto. É deste mesmo solo que Ana surge, apresentando-se também numa imagem virulenta ao dançar, “tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam” (LA, p. 32). De modo que deixam suas marcas sobre o corpo de André. Os pés de Ana tornam-se uma “visão fantástica e impossível das raízes que fervilham sob a superfície do solo, repugnantes e nuas como vermes”⁷⁸. Esses elementos indicam que ela se aproxima cada vez mais do irmão, reforçando que ambos faziam parte do enxerto da família, ou seja, estavam unidos junto ao tronco que se forma a partir da mãe.

Nesta superfície, onde “as raízes testemunham”, nem tudo é “uniformemente correto e impecável na postura ereta dos vegetais”⁷⁹, O que significa dizer que o homem, assim como os vegetais, pode conter uma deformação em seu

⁷⁷ Como pontua Bataille (2018, p. 75).

⁷⁸ Moraes (2002, p. 196).

⁷⁹ Moraes (2002, p.196).

desenvolvimento. Enquanto os caules se elevam nobremente, as raízes “resolvem-se ignóbeis e pegajosas no interior do solo, tão ávidas de podridão quanto as folhas de luz”⁸⁰. Esse desequilíbrio indicado aqui é uma reação da própria natureza, de modo que há nessa desestrutura uma agitação íntima. Nesse sentido, o que ocorre no contexto da lavoura familiar não deixa de ser também uma agitação em virtude da necessidade de romper a uniformidade almejada pelo pai. Dessa maneira, cada lado reivindica seu espaço, cada galho requer o reconhecimento.

Nesse ínterim, o filho se expõe ao questionar a homogeneidade. Assim, confirma a sua ruptura logo no tronco que liga ele e os irmãos mais novos à raiz da mãe – “a protuberância mórbida” –, de onde evoluíram os galhos tortos. Com efeito, André tem sua linhagem associada à terra, a uma natureza oposta à do pai, ao húmus de onde vem a força vegetativa. Ali onde se manifesta um elemento informe, o qual vai interferindo na hierarquização das estruturas familiares. É uma expressão da desordem, que por sua inconsistência pode provocar o desmoronamento dessa coluna ancestral.

Essa ameaça se concentrava no galho esquerdo da árvore da família. Este eixo em que André e Ana cresciam continha igualmente a contrapartida de uma formação idealizada por Iohána. A união e o amor almejados pelo pai foram transformados num berço para a paixão incestuosa dos irmãos. Ana tornou-se a outra face de André: “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo”. Dessa forma, ela seria a única, conforme os preceitos de André, que possibilitaria a comunhão do seu corpo ao da família. Logo, os dois irmãos estavam marcados pelas mesmas cicatrizes, possuíam um estigma cuja inocência e sedução desenvolveram-se das mesmas raízes. Esse estigma pode ser notado ainda na inicial “A” dos seus próprios nomes.

Ana corresponde “ao pronome *eu* em árabe”⁸¹, o que relaciona a completude entre os dois irmãos. Essa questão remonta também à completude do mito do Andrógino⁸², quando Aristófanes discorre a respeito desse ser quase perfeito, um ser autossuficiente, o qual detinha em suas partes os elementos que bastavam em si mesmo, possuíam oposições que se complementavam. E, por isso, tornava-se ainda

⁸⁰ Moraes (2002, p.196).

⁸¹ Como diz Perrone-Moisés (1996, p.65).

⁸² De acordo com o que se vê em Platão (2012), esse ser, que só existe no mundo das ideias platônico, confere à sua natureza e forma uma espécie peculiar de beleza: a beleza da completude, do todo indissociável, e não uma beleza que simplesmente imita a natureza.

um ser fecundo. Desse modo, a união de suas duas partes seria o suficiente para dar luz a si próprio. Análogo a esse mito, sem o amor da irmã, André viveria numa incompletude, no vazio do corpo nutrido apenas por uma angústia intensa. Nesse sentido, Ana era a parte que continha a luz da qual o irmão precisava para estar inteiro. Sem ela, o corpo estaria dividido ao meio.

Acreditando serem iluminados por essa paixão incestuosa, André parece evocar uma prece em nome dessa paixão: “que culpa temos nós se fomos atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos?” (*LA*, p. 124). Nesse questionamento, o filho ora reconhece a culpa, ora lamenta terem sido envolvidos por uma trama virulenta, por um desejo que não podia ser contido. Sem manter o domínio dos impulsos, tornaram-se vítimas de suas próprias transgressões. E, uma vez “enroscados na malha deste visgo”, entende que, além das “unhas” e das “pernas”, teriam “com a separação os corpos mutilados” (*LA*, p. 124). Dessa maneira, os irmãos ficam encurralados à sombra dos próprios desejos, pois as normas os impediam de persistir nessa paixão ilícita. Sendo assim, a separação já era prevista pela ordenação patriarcal.

André e Ana veem-se diante de uma outra ruptura, que consistia na mutilação da paixão e da união de seus corpos. Diante disso, André vê-se como um animal o qual tem os membros amputados, condenado a ficar à margem da família, passando a fazer “parte da escória” desde a “primeira força da idade” (*LA*, p. 137). Com isso, a fuga de casa amplia os sentimentos turvos, de modo que despreza cada vez mais as leis impostas pelo pai, reconhecendo, então, sua insignificância. Além disso, acreditava que essas leis o impeliam a uma espécie de exorcismo.

me pondo convulso [...], me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços amputados de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstituía nessa busca! que salmoura nas minhas chagas [...]). (NASSAR, 1989, p. 188-189).

Para André, Ana e ele seriam uma unidade perfeita, pois estariam ligados pelos laços de sangue. Assim, ao fazer referência ao corpo da irmã, ele fala também do seu. Então, o castigo que se dá pela separação dos amantes figura um caráter de expiação,

uma vez que o corpo foi exposto ao sacrifício. Da “antiga unidade”, André sente somente a “salmoura” das próprias chagas das “partes amputadas”. Com efeito, a imagem do corpo imolado como o de uma ovelha devolve à narrativa uma cena ritualística, em que é feita a oferenda de um objeto a uma entidade divina. Uma sacralização que consiste numa entrega absoluta do ser amado, mas que ao mesmo tempo é violento e impulsivo. E, por sua vez, “realiza o trabalho de dar a ver a dessemelhança que a constitui como tal”⁸³, por meio da violência do amor de um único corpo.

Dessa maneira, retomo a discussão que passa pelo conceito de Eros, em *O Banquete* (2012). Nele, Erixímaco, o terceiro orador a falar, diz que o amor não exerce influência apenas nas almas, mas confere, ainda, harmonia ao corpo. Sustenta sua fala ao afirmar que Eros não existe somente nas almas dos homens, mas também nos outros seres, nos corpos dos animais, em todas as plantas. Para ele, a natureza orgânica comporta dois Eros, a saúde e a doença, e que "o contrário procura o contrário", frio contra calor, amargo contra doce, etc. A primeira é uma espécie de amor que habita no corpo são; a outra é a que reside no corpo doente. O amor procura, então, a convivência entre os contrários, e não a separação abrupta entre um e outro, ou melhor, busca um equilíbrio.

Diante disso, é possível notar que essa fusão das coisas do corpo com os elementos orgânicos reforça a ideia de que o indivíduo não consegue encontrar um lugar naquele mundo de ordenação, submetendo-se a um estágio no qual estabelece uma relação cada vez mais profunda com os elementos da natureza. Em outras palavras, busca um equilíbrio “ao menos sob a forma de um pretenso retorno à natureza, à qual se opunha o interdito”⁸⁴. Essa oposição representa, certamente, uma espécie de retorno ao ambiente dos afetos desmedidos. É o lugar em que foi instaurada uma figuração da completude dos amantes, o que contrariava a racionalidade que sustentava o interdito.

Dessa forma, o equilíbrio buscado por André resultava num modo de desordem da família. A irmã era sua febre e, ao mesmo tempo, a saúde que almejava para seu corpo doente. Embora acometido de uma vertigem, “só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia entre nós só germinaria em um com a água que viesse

⁸³ Jacques Moraes. Posfácio da Revista *Documents* (2018, p. 269).

⁸⁴ Bataille (2017, p. 59, grifos do autor).

do outro, o suor de um pelo suor do outro” (LA, p. 113-114). Nesse sentido, os dois transformam-se em elementos naturais – terra e água –, pois facilitaria a integração de um ao outro. Assim, o narrador-poeta ilustra como os corpos se equivalem dentro de seus propósitos, os quais não apresentavam qualquer uniformidade com o padrão da casa. Ao contrário disso, haviam sido “jogado[s] à margem sem consulta” (LA, p. 137), de forma que a natureza seria a única fonte que os integraria.

O desejo de contestação desperta não só a carnalidade, mas também a virulência que está imanente e é inerente ao seu meio. Uma pulsão desmedida que envolve o corpo em uma “necessidade violenta, que se confunde, aliás, com cada uma de nossas necessidades animais”⁸⁵. Essa questão é denominada, neste contexto da narrativa, como metamorfose⁸⁶, pois se assemelha a uma força que se expandia sobre o corpo de André como se fossem “as patas de um animal forte galopando” (LA, p. 87). Tal sensação que o compara a um cavalo, o incita a “abandonar subitamente os gestos e atitudes exigidos pela natureza humana”⁸⁷. Nesse sentido, a imagem das patas usada, geralmente, para desqualificar o homem, está submetida a uma visão transgressora que aproxima o sujeito da irracionalidade.

Com efeito, o texto de Nassar, por meio dos impulsos de André, parece trazer à tona o fato de que o homem é um animal simbólico. Nesse sentido, a sua interação com as coisas e com o mundo não é direta, pois ocorre de forma mediada. Seja pelo pensamento, o que inclui a relação com o trabalho ou com as pessoas e com experiências outras, a relação do indivíduo com o mundo é mediada por uma atividade simbólica. Na contramão dessa questão, durante vários momentos da narrativa, o filho atua como se estivesse desprovido de sentidos humanos no que confere a capacidade de pensar e agir. Desse modo, André avizinha-se à primitividade, buscando por meio dos instintos (e mesmo do que é animal) uma relação de continuidade com o mundo⁸⁸.

⁸⁵ Bataille (2018, p. 133).

⁸⁶ A ideia de metamorfose passa pela antiguidade clássica (latina). Serve de inspiração e fundamento para obras modernas na literatura, como o célebre *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Senna, que se abre com a seguinte citação, que alude à própria questão da transformação neste verbete. “METAMORPHOSE – Transformação, ou mudança de hua pessoa em outra forma. [...] Se Ovídio não latinizou a palavra *Metamorphosis deo* a intelligencia della aos Latinos com o título de hua das suas obras [...]” (SENA, 2013, p. 305).

⁸⁷ Bataille (2018, p. 133).

⁸⁸ Retomo aqui a passagem de Bataille (2015b, p.29), quando reflete a respeito do homem e a posição dos objetos no mundo, dizendo que o animal está no mundo como “a água na água”; ou seja, ele tem uma relação direta com o seu meio, é instintivo. Mas, o homem, acrescento, para se integrar ao mundo precisa estar mediado por uma forma de cultura, por símbolos.

[...] atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio, e pondo força, subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso, cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo (NASSAR, 1989, p. 109-110).

Consciente dessa identidade, André procura manter “um outro equilíbrio” nos domínios da casa. Assim, é movido por uma força que tem origem nessa relação com a natureza e vai reconhecendo, cada vez mais, que nessa aproximação atua um poder contestador. Nessa medida, há em seu interior uma força incontrolável, uma desmedida, que orbita contra o mundo dos valores patriarcais e está inclinada à desestruturação das normas arcaicas, à destruição dos muros com suas “patas sagitárias”. Além disso, vale destacar que essa imagem conduz, sobretudo, à necessidade urgente da expressão de seus anseios. O filho anseia por fazer isso de maneira voluntariosa, como a de um cavalo a cavalgar. Embora os “cascos, mandíbulas e esporas” atribuam à cena um valor metonímico, o teor das imagens configura um contexto mais amplo.

No primeiro, as partes do animal se prendem às do garanhão ou, ainda, às características dele para indicar a voluntariedade, quando diz: “cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas” (LA, p. 110). Porém, é no segundo contexto que o “eu” é revelado, no momento que o filho expressa o que sente, quando afirma que teve vontade de gritar para o irmão Pedro o desejo contido, a sua paixão por Ana. Mesmo assim, esteve “atento ao prumo” e, “pondo força”, posicionou-se à altura de tal revelação, retesando sobretudo seus “músculos clandestinos” (LA, p. 110). Com efeito, essa expressão de André evidencia o sentimento imanente, aprisionado, ou seja, a animalidade que pulsa do seu interior.

Nesse ínterim, a irracionalidade promove uma reversão que condena o indivíduo a um estágio que é de uma ordem desviante da normalidade. É isso que faz do filho, muitas vezes, refém de sua própria sanha, como se observa aqui, “eu já não estava dentro de mim tinha voado pra porta de entrada” (LA, p. 99). A semelhança da velocidade de um voo se estabelece aqui, de certo modo, um caráter contíguo à pressa que é inerente aos desejos do filho arredo. O caráter da imediaticidade está relacionado à pressa, aquilo que é pulsão e quer ser libertado ou realizado a um só

tempo. Além disso, essa alegoria do voo ganha força mais adiante, porque compõe a ideia de que os dois irmãos são pássaros. Essa imagem sustenta todo um erotismo verbal que envolve a cena das pombas no paiol.

A passagem das pombas remonta aos primeiros instantes da relação incestuosa dos irmãos. Nela, o narrador se refere a Ana do mesmo modo que se refere às pombas da infância, “e era então um farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía sorradeira em cima, e minhas mãos já eram um ninho” (LA, p. 95). Há nesse aninhamento uma vontade incontida de acolher o ser amado. Desse modo, em qualquer suspeita de fuga, André puxaria “a linha, sabendo ela [a irmã / pomba] que em algum lugar da casa” (LA, p. 103) manteria o pássaro com as “asas arriadas” em uma armadilha. Nesse sentido, Ana não alçaria voo, tal como a pomba não poderia se mexer, pois estaria imobilizada sob “o peso de um destino forte” (LA, p. 103). Não obstante, é provável que este fosse o mesmo destino que coagiria os dois irmãos a uma separação.

Essa alegoria da pomba o devolve ao seio materno, lugar onde o filho rebelde se sentia aninhado. Ali repousava o começo do afeto, como reconhece, “não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses”. (LA, p. 66). A ideia de retorno ao ventre materno, configurada nesse repouso seguido de um acolhimento, representa a relação afetuosa dos filhos mais novos com a mãe. Todavia, ao mesmo tempo, reitera que o estigma daqueles que transgridem as normas paternas crescia em torno de um mesmo membro, fortalecendo a cicatriz gerada nos dois irmãos. Destaco, ainda, a comparação entre o gerar o ser humano e o pássaro por meio desse “aninhamento”, o que remonta à ideia de que André e Ana são como duas aves. André sempre almejou evadir-se do sítio da família e pousar além desses limites – “no vôo de minhas pernas” –, demonstrando, assim, que sempre teve essa inclinação ao animal.

Ao se comportar como um animal, André reforça a percepção de que há semelhanças entre os sentimentos humanos e os instintos irracionais. Outro exemplo é o de Ana ao dançar: “serpenteava o corpo, ela sabia fazer bem as coisas, [...] esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha” (LA, p. 188). O movimento feito pela roda de dança é tal qual o da serpente. Durante o desenvolvimento da dança, a irmã mais nova assume a forma de uma cobra, então,

ela é (ou parece ser) a própria serpente. Sugere, contudo, que Ana compõe no corpo o elemento desse animal, a peçonha, o veneno.

Tal caráter animalesco demonstra a visão de mundo do filho pródigo, de forma a se colocar no mesmo patamar que a irmã. Ocorre, ainda, um estímulo, o que está aliado à transformação dos próprios sentidos, movendo um anseio incontido que pesava sobre o corpo de André. Assim, reconhece, que “era refocilando ali que eu largava minha *peçonha*, esse vigo tão recôndito” (LA, p. 74, grifos meus). Em ambas as comparações, “peçonha” indica um teor sexual, no entanto, nessa cena específica de André, esse elemento indica o próprio esperma. Os dois casos apresentam a função de envenenar e, ao mesmo tempo, configuram um elemento abjeto. Algo indefinível, mas que pode ser associado aos musgos do solo onde o filho geralmente encontrava seu refúgio. Essa relação remete à tendência de André em assemelhar-se aos animais que rastejam, ou fossilizam pela terra.

Desse modo, André cava “o chão com as próprias unhas” (LA, p. 31), e faz uma cova como se pudesse integrar-se ao húmus, como a um ventre materno. Nesse anseio, o filho se lança a uma reconstrução como se buscasse um renascimento. Ao buscar por um espaço novo, ele encontra acolhimento naquilo que provém da terra, do subterrâneo, pois só assim a sua metamorfose estaria completa. Dessa forma, o filho se potencializa e se camufla nos espaços fora da casa concreta, nos bosques, em meio à natureza. Sem que haja uma imposição de limites às suas transformações, André contraria qualquer ação racional. Ergue-se como se fosse fruto do lodo e se afirma como um ser natural (e legítimo), crendo que nessa realidade também poderia fecundar e gerar vida:

[...] fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio do mundo: musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo; todo espaço existe para um passeio, passei a dizer [...] nenhum espaço existe se não for fecundado, como quem entra na mata virgem e se aloja em seu interior, [...]; e na claridade ingênua e cheia de febre logo me apercebi espiando entre as folhagens suculentas, do vôo célere de um pássaro branco, ocupando em cada instante um espaço novo; pela primeira vez senti o fluxo da vida, [...], e o pássaro que voava traçava em meu pensamento uma linha branca e arrojada, da inércia para o eterno movimento; (NASSAR, 1989, p. 86-87).

Nessa passagem André declara o seu renascimento a partir de um contato íntimo com o que é subterrâneo, o que despreza a lógica do discurso paterno. Submete-se a um processo de imersão, como se fosse um (auto)batismo, quando sugere esse contato com “os musgos, charcos e lodo” (LA, p. 86), anunciando que a partir disso ocorreu o início de tudo ou “um princípio do mundo”. Desse modo, ao assumir esse estado de transformação, fez-se um novo verbo e “a primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo” (LA, p. 87). Contudo, sua declaração aponta uma crença em algo que destoia do verbo paterno. A exemplo disso, nesse tratado de fé ao qual André se submete, há uma subversão da parábola do tempo⁸⁹ repetida nos sermões por Iohána. O tempo almejado por André estava revestido de um outro fluxo de vida, o qual se movia de forma incessante como o “vão célere de um pássaro branco” (LA, p. 87).

Nesse sentido, André parece atuar numa outra atmosfera, num espaço aberto, “ocupando em cada instante um espaço novo;” (LA, p. 87). Acredita que só assim poderia ter a liberdade de propagar sua existência, pois “nenhum espaço existe se não for fecundado” (LA, p. 87). Assim, poderia se reconstruir ou se construir como um novo sujeito, usaria o tempo a seu favor, adotando as transformações que acreditasse ser necessárias à sua existência. O filho imerge no campo da natureza primitiva (mais selvagem / livre) e dela (re)nasce. Essa associação com a natureza, com a terra e com a água representa essa fusão do corpo de André, o que tem a ver com a(s) sua(s) metamorfose(s). Assim, para sobreviver nesse território patriarcal, o protagonista-narrador assume uma conduta mais instintiva baseada no instinto animal. Com efeito, foi assim que se percebeu no mundo e que “pela primeira vez senti[iu] o fluxo da vida” (LA, p. 87), ou seja, com uma alma instintiva e um corpo que se assemelha a um animal com mobilidade e destreza.

Esse viés que por ele é adotado não deixa de ser um processo transgressor, visto que mesmo sua claridade era como uma febre que urgia pelo corpo, destoando da claridade, ou ainda, da sobriedade que vinha do pai. Assim, a personagem se enuncia como um sujeito que ao mesmo tempo nasce e é o criador do próprio mundo. A sua metamorfose é tal qual a de um indivíduo que tem um anseio pela vida, mas é

⁸⁹ O tempo é evocado de maneira recorrente nos sermões do pai, mas refiro-me aqui, principalmente, à passagem do capítulo 9, quando Iohána trata dos tesouros do tempo, diz que se trata de “um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo, entretanto, prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo” (LA, p. 51-52);

imbuído da impaciência daqueles que almejam o conhecimento. Reitera-se nesse processo uma forma de renascimento de uma existência soterrada pelas imposições do pai. O que implica dizer, portanto, é que mesmo assim a vida ressurgue, empreendendo movimentos contínuos num circuito aberto que se deflagra com a morte / finitude.

Esse ato de transgressão que passa pelos sentidos do corpóreo, também está prescrita na cena de abertura do romance, ao promover uma imagem alegorizada do pênis contido na mão. Longe de um espaço de racionalidade centrada como é o da casa, o quarto mimetiza o estágio da metamorfose do corpo, das sensorialidades que se adensam nos meios líquidos. Esse processo já anunciava a tendência de André em fundir-se àquilo que provém da natureza. Com efeito, a “rosa branca do desespero” derramava seu líquido (aquoso) na palma da mão. Nesse sentido, a cor e a própria “rosa branca” remetem ao esperma na mão de André, envolvido num estado convulsivo de gozo; já o “desespero” subverte o sentido de paz do *post coitum*, do êxtase e da consagração do ato sexual. Assim como a flor sai do caule, o esperma deságua na mão, de modo que a imagem fica marcada por um esforço excessivo que está relacionado ao desespero. Diante disso, o líquido branco recebe um sentido negativo, como peçonha e veneno, de modo que tem uma relação com o sexo, atividade erótica que, além de ser considerado uma atividade inútil⁹⁰, no romance está ligado ao incesto dos irmãos.

O que se nota em todo esse empenho do sujeito é uma forma de “dissolução orgânica”⁹¹, na qual “o corpo erotizado” é evidenciado por meio de sua fragmentação. Portanto, ocorre durante a narrativa do filho, “une réversion de l’homme à l’état animal”⁹². Uma relação que passa pela metamorfose do sujeito com a natureza, como se esta fosse um ente mítico com o qual o homem busca integrar-se. Isso pode ser observado durante o discurso da narrativa, na realização de um estágio no qual o corpo retorna de uma escuridão ao momento da criação. Torna-se possível dizer, portanto, que o narrador passa por um estágio onírico, conduzindo um ritual de iniciação que retoma um espaço primordial, o do caráter simbólico da natureza. Assim, o corpo passa por uma transformação que é da ordem do mítico, possui um traço que

⁹⁰ Bataille (2017) considera erotismo toda atividade que se opõe ao útil. Ver, ainda, “Noção de dispêndio”, *In. A parte maldita* (2016).

⁹¹ Moraes (2017, p. 68).

⁹² Como diz Lemos (2004, p. 178); “uma reversão do homem ao estado animal” (Tradução nossa).

marca a temporalidade e reforça “le temps sacré du mythe qui est cyclique et exemplaire”⁹³.

Nesse sentido, a transformação pela qual o homem passa pode ser entendida como uma forma de contestação do estado das coisas da própria família. Seja pelas doutrinações, seja pelos valores até então cultivados, as questões são impostas a um determinado grupo ou comunidade. Na tentativa de se refugiar, o indivíduo assume uma postura questionadora dos conceitos e padrões impostos, de modo que, ao buscar uma integração plena do corpo com algo que acredita ser ideal, André se apegua às verdades mínimas, às coisas efêmeras. Outrossim, traz na desordem de sua fala um impulso como meio de ordenação das coisas, ou seja, da comunhão do corpo com a natureza e o desejo de ter o seu lugar reconhecido na casa.

2.4 A infância, a sexualidade e a formação dos círculos

“não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos, bastava que eu soubesse que *o instante que passa, passa definitivamente*” (NASSAR, 1989, p. 101, grifos meus).

A lembrança da infância habitava em André de maneira recorrente, como se ele desejasse apreender uma realidade vivida. À sua maneira, vive nessa busca, o que promove uma tensão na narrativa e move o desejo do passado à realidade. Dessa forma, o narrador-personagem penetra no reino do sonho e da sexualidade⁹⁴, retratando sua experiência por meio de um discurso convulsivo. Essa experiência é impulsionada pela tríade terra, infância e casa⁹⁵, as quais constituem uma pirâmide sobre esse ambiente rural e familiar, cujas normas são legitimadas pelo pai. Iohána

⁹³ Lemos (2004, p. 182): “o tempo sagrado do mito que é cíclico e exemplar” (Tradução nossa).

⁹⁴ Conforme o dicionário de psicanálise freudiana, sexualidade pode ser compreendida a partir dos primeiros anos de infância. Uma investigação sexual feita sempre na solidão; “significa um primeiro passo para a orientação autônoma no mundo e estabelece um intenso alheamento (*Entfremdung*) da criança frente às pessoas de seu meio que antes gozavam de total confiança” (Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade, 1905, In: HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1996).

⁹⁵ Retomo aqui o signo casa, exposto no item 2.1 “A linguagem e a alegoria da origem”, para articular ao signo família.

representa em si toda a família e todo o ser movente, humano, comandando, portanto, os valores restritos à sua hegemonia. Diferente dele, a mãe comanda a órbita do mundo afetivo. É o exemplo de humanidade, mas também é a ela que estão alinhados os filhos que transgridem os ensinamentos do pai.

É por meio desse último laço que o filho demonstra as raízes incestuosas de sua formação. Com efeito, esse interdito⁹⁶ se assenta na relação que surge entre os dois irmãos ainda na infância. São regras impostas em um complicado e rígido sistema de proibições que limita os desejos dos filhos e filhas. No centro de todo esse sistema familiar está a infância, o *locus* memorialístico de André, uma singularidade no espaço-tempo que vai se perpetuando nas lembranças do narrador como um modelo de vida. Contudo, ocorre em toda essa singularidade pueril a transgressão do interdito, no qual está o fundamento de uma experiência interior em que se designa o erotismo⁹⁷.

era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, “essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa”. (NASSAR, 1989, p. 26).

O ambiente circunscrito da fazenda resguardava os primeiros momentos das descobertas, os quais trazem à tona questões que ameaçam a ordem imposta. Um sentimento que surge na mais tenra idade e vai crescendo por toda adolescência, fazendo desses laços de sangue um verdadeiro tabu. Transformando a casa em um recinto escuro em que os jovens irmãos se perdiam na inocência dos seus atos. De amantes, passaram a dois estranhos hesitando sujeitar-se à promiscuidade dos sentimentos inconfessos. É isso que torna Ana prisioneira “em preces na capela” e do próprio silêncio, “perdida num canto mais recolhido do bosque”, ou “vagueando pela fazenda” (LA, p. 37). Dessa forma, o que se percebe é que a vertigem desse

⁹⁶ Em *O mal-estar na civilização*, Freud (2011, p. 49) destaca que, “por meio de tabus, leis e costumes, são produzidas mais restrições, que atingem tanto os homens como as mulheres”.

⁹⁷ Conforme denominado por Georges Bataille (2017).

sentimento também impeliu o filho para longe de casa, tornando-o refém da escuridão do seu próprio mundo.

Assim, a sexualidade de André está relacionada ao modo de produzir a vida e, ainda, ao sonho e à fantasia, por meio dos quais o passado é recuperado. Nesse empenho, segue por um caminho mais subversivo para poder atingir os propósitos pessoais. Chega a sujeitar-se a uma “solidão promíscua”⁹⁸ que se alinha à alma, como se fosse um “purgatório necessário”. Essa escolha pode ser entendida também como um escape da juventude, em que o indivíduo tenta romper o cordão da primeira fase da vida. Com isso, abre-se para uma nova experiência, para o mundo, para o amor idealizado ou mesmo à comunhão dos próprios instintos. Contudo, para viver esse sonho, o filho se rende a um ritual de iniciação em que revela o erotismo do corpo, de modo a se entregar aos desejos compulsivos na penumbra do quarto de pensão.

Desse modo, André rememora eventos que estão intimamente ligados aos acontecimentos da infância. E, nesse interim, compartilha o surgimento do amor entre os irmãos, como se ambos formassem os dois lados de uma mesma moeda, pois, quando crianças, gozavam de uma completude. Reitera a relação com a androginia⁹⁹, no sentido de que as duas partes formavam um corpo perfeito. Além disso, atribui a esse envolvimento um aspecto sagrado, pois para o filho residia ali um caráter de pureza e continuidade. Há em tudo isso uma subversão à ideia de continuidade pregada pelo pai, o que reforça a visão de vida do filho e a maneira com a qual procura dar sentido as coisas. Revela, assim, a nostalgia de um corpo, de algo que o indivíduo foi separado. Essa nostalgia do espaço relacionado ao paraíso da infância devolve o filho ao sítio da família, ou seja, ao local da origem, do real e do sonho. Além disso, reforça o anseio de dar continuidade a essas vidas conformes entre si ao lembrar de um momento em que tudo era permitido.

Assim, a felicidade de André parece estar diretamente ligada a essa fase da inocência, à sua plenitude, a algo impossível de se realizar numa vida adulta cheia de obrigações. Essa relação torna confusa suas recordações sobre a infância, pois se

⁹⁸ Essa ideia de solidão é apresentada em *O labirinto da solidão* por Octávio Paz (1976, p. 184), como uma forma de ruptura que leva o indivíduo à “condenação total” de um mundo como “um espelho de um mundo sem saída”.

⁹⁹ Remonto aqui ao mito do andrógino, já apontado no item “2.3 Das metamorfoses, o homem e a natureza”. Como seres andróginos, André e Ana desafiavam a casa paterna. Segundo o mito platônico, os andróginos se sentiam onipotentes e chegavam a desafiar os próprios deuses. Para sua sobrevivência bastava que os dois seres estivessem fundidos em um só corpo para poder viver em plenitude, ou seja, eram autossuficientes;

fundes ao amor por Ana. A impossibilidade de usufruir desse amor por conta do interdito imposto gera a ruptura desses corpos e André encontra, então, certa comunhão trazida pela relação com a natureza, ou pelo envolvimento com a mãe, por quem tinha um carinho maior. Com a mãe também aprendeu algo voltado ao corpo, uma vez que o afeto materno se associa em muitas cenas ao toque, à sensibilização da matéria. A mãe chamava-o sempre de “cordeiro” e “coração” quando criança e ao acordá-lo carinhosamente para ir à missa, realizando com isso um ritual de ternura. Foi com ela que aprendeu um pouco sobre a fé, ao contrário do aprendizado de austeridade que obteve com o pai.

Nessa concepção, desdobram-se duas fases de uma mesma época da infância: a primeira é a do pai, que fabricava uma visão de mundo e operava um aprendizado¹⁰⁰ por um viés mais religioso e normativo; a segunda está ligada à figura da mãe, “um dos pilares da recordação familiar”, que ensinava “outra disciplina aos filhos, a do acolhimento pelo afeto”¹⁰¹. Com efeito, a mãe é alçada a uma condição diferente da do pai. Este, por sua vez, dedicava-se à lavratura da terra e às lições diárias com as quais conduzia o trabalho e o destino dos filhos. Em contrapartida, a mãe empreendia uma percepção mais delicada sobre a vida, cuja emoção confrontava os pilares da razão sustentados pelo pai. Era esta última parte, a materna, que moldava a vocação de André e dos outros filhos mais novos. E, por conseguinte, era a parte que mais crescia na casa, ganhando proporções desmedidas.

Ao demonstrar uma formação centrada no afeto materno, o filho expressa um mundo de carências construído na propriedade agrária e patriarcal. Desse modo, ao tentar suprir essa falta, violava as normas impostas à família, pois acreditava que “o plantio da alma era tão real quanto o da lavoura”¹⁰². Porém, ao tentar sustentar seus propósitos, profana o espaço sagrado da casa, uma vez que se deixa “sucumbir às tentações” (LA, p. 20). Segundo os preceitos paternos, era preciso cultivar “o autodomínio, precaver-se contra o egoísmo e as paixões perigosas” (LA, p. 22). Contudo, André acreditava que suas necessidades, seus anseios, estavam no mesmo patamar da lavoura, da fé, da união e do trabalho pregados nos sermões do pai.

¹⁰⁰ Expressões retiradas do texto de Ronaldo Costa Fernandes, *Infância e aprendizado do mundo em José Chagas*. In: CHAGAS, José. *Colégio de Vento* (Sonetos). 4ª ed. São Luís: Edições AML, 2013.

¹⁰¹ Chagas (2013, p. 106-107).

¹⁰² Versos do soneto 13, José Chagas (2013).

Assim, tendo como foco esse cenário rural, André rememora sua infância, a qual é reproduzida do mundo real para o universo da sua narrativa. Parece preso num tempo em que ocorre a primeira consciência das coisas da vida, do corpo e da própria sexualidade. É ao período da infância que ele está sempre regressando, pois considera esse o momento de uma realidade perfeita, de modo que não consegue se desprender dela. Com efeito, a infância está situada num limiar, entendido aqui como um campo de (ultra)passagem, ligado “ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; [...] registro de movimento, [...], de ‘passagens’, de transições;¹⁰³”. No processo da narrativa, ela é o momento tanto das descobertas quanto dos “limiars”, é a “zona”, “às vezes não estritamente definida”, o espaço em que circulam “os fluxos e contrafluxos¹⁰⁴” do corpo e dos desejos. Nesse sentido, a ideia de limiar pode ser entendida como a de um período de transição do sujeito, está relacionada a uma experiência abrupta, nada paciente, em que o protagonista se submete.

Mas, em contrapartida, esse limiar pode ser compreendido também como momento de formação do indivíduo, corresponde à nostalgia do início, de um período de descobertas; ou seja, dos prazeres ingênuos, sem preocupação com os julgamentos adultos. Essa zona, esse ponto no qual se situa a infância é uma ponte de intensidades e variações inerentes ao comportamento e à própria formação do indivíduo (do homem). Nesse sentido, a infância passa a ser o espaço privilegiado, o limiar, porém, é atravessada por uma temporalidade que não tem fim prefixado ou, ainda, é um presente de descobertas cheio de intensidade. Desse modo, esse período parece se estender de maneira plena quando o sujeito se envolve numa busca que visa às descobertas das sensações do corpo. Para André, havia uma certa urgência nessa busca, na realização de seus objetivos, no entendimento da sexualidade e, principalmente, dos prazeres da vida. Dessa forma, seus instintos o levam a violar aquilo que é considerado sagrado¹⁰⁵ para a família: o trabalho e a união, os quais são

¹⁰³ Esse sentido apontado aqui corresponde à aproximação que Benjamin (1982) faz ao termo “*Schwelle, limiar, soleira, umbral*”. Entre outros registros, na arquitetura, “limiar” tem a função de transição, possibilita que uma pessoa transite de um lugar para outro sem dificuldades; permite que essa transição tenha uma duração variável entre os espaços (ou territórios); ou seja, “ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo” (GAGNEBIN, 2014, p. 36).

¹⁰⁴ Esse sentido apontado aqui corresponde ao comentário de Gagnebin (2014, p. 36) sobre o conceito de *Schwelle*, adotado por Benjamin (1982);

¹⁰⁵ No sentido aqui exposto, o sagrado está relacionado ao modelo regulador, de criação patriarcal, que também se articula à doutrina religiosa (híbrida – judaico-cristã). Esse entendimento está contemplado no estudo de *O sagrado e o profano*, por Mircea Eliade (1992).

profanados dentro dos próprios limites da fazenda, quando encontra sua plenitude nos braços de Ana.

Assim, vai confirmar que a abertura para a realização dos seus desejos foi feita no seio da própria família, num tempo considerado como a perfeição dos começos. Ou seja, no período em que foi semeado o amor entre os indivíduos do mesmo sangue. Foi nessa fase em que o desejo incestuoso e o fervor da vida foram despertados, surgindo, com isso, uma necessidade (promíscua) que profanaria a ordem instaurada por Iohána. Dessa forma, André envolve-se em um ritual de consagração diferente daquele submetido pelo pai¹⁰⁶. Retoma o momento primeiro da existência, no qual a pureza adormecida renasce para um futuro incerto. Talvez esse seja o único instante em que o filho consiga se entregar à calma e à paciência, no momento da estada privilegiada da infância. De modo que passa a interagir com a própria figuração desse tempo.

Trabalhado com esmero, o tempo chega a ser antropomorfizado pelo narrador e é convertido numa personagem do próprio romance. Parece praticar ações que confirmam sua importância para os conflitos do protagonista: “o tempo é versátil, o tempo faz diabruras comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, [...] o tempo, o tempo, o tempo (LA, p. 93). Nesse sentido, é envolvido numa interação direta com o narrador, ao passo que realiza ações humanas, “faz diabruras”, e as pratica “provocadoramente”. Parece estar envolvido numa plasticidade que faz jus às atitudes que produzem mudanças de comportamento como esta: “me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava” (Idem). O tempo agia de forma a pesquisar a impaciência daqueles que se revoltavam contra sua corrente, perseguindo-os. Assim, submete-se a uma tensão que é inerente à própria natureza da narrativa:

era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; [...] a imaginação tinha limites eu ainda pude pensar, existia também um tempo que não falha! [...] e que saliva mais corrosiva desse verbo, me lambendo de fantasias desesperadas, [...], me atirando, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa: que potro enjaezado corria o pasto, esfolando as farpas sanguíneas das nossas cercas, me guiando até a gruta encantada dos pomares! [...] ouvi clara e distintamente os passos na pequena escada de entrada: que súbito espanto, que atropelos, vendo o coração me **surgir assim de repente feito pássaro ferido**, gritando aos saltos na minha palma! [...] voltando ao quarto onde eu ficava, [...], espiando

¹⁰⁶ No item 3.2 “À esquerda da mesa”, desenvolvo uma abordagem sobre o ritual de consagração ao qual o pai se propõe.

através da fresta (Deus!): ela estava lá, [...], meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, [...] as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança seus avanços [...]. (NASSAR, 1989, p. 94-95, grifos meus)

Há nessa cena uma relação de ambiguidade tão bem enredada que, por vezes, confunde. Ora o narrador está se referindo a Ana, ora ao pássaro ou, mesmo, aos dois. Uma relação que alegoriza um jogo de sensualidade por meio do qual os dois irmãos se submetiam ainda crianças: “meio escondida pelas ramas”, “espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança seus avanços”. Os recuos e avanços da ave sugerem que havia nesse envolvimento um anseio, mas também uma recusa em seguir adiante. Mesmo assim “ela estava lá”, era Ana, a irmã em forma de pomba, era a paz dos sonhos de André. Com efeito, o sonho incorpora outra cena, a do desejo sexual puro. No entanto, é nessa experiência que se dá o incesto na família, dando início ao processo de ruptura do interdito. Com isso, o sentimento de André é declarado numa cena em que se aliam elementos da natureza – configurada por símbolos e comparações – aos objetos singelos da infância, da maturidade antecipada e seus desenganos.

Ao estabelecer essa analogia entre a pomba e Ana, o que se observa é que ela é descrita, a princípio, de forma delicada. É descrita também na pureza do seu “rosto branco”, cheio de intensidade na fala do irmão: “branco branco”. Dessa forma, a imagem do tempo vai reforçar a visão do paraíso, de uma “velha primavera”. É na imagem desse período que se pontua um limiar, no qual os irmãos podiam fruir as transformações da infância. Envolvidos no ritmo natural da vida, submetem-se a um ritual particular, como um rito de passagem, que designa o período da sexualidade do sujeito; ou mesmo das mudanças do corpo que André se permitiu envolver inteiramente, atirando-se “às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa” (LA, p. 94).

Ocorre em todo esse campo de preparação “o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção” (LA, p. 24). Apesar disso, André acreditava que “não era hora de especular sobre os serviços obscuros da fé” (Idem). Certo disso, optava por manter uma visão doce da infância ao invés de transformá-la em um gosto amargo, pois a ela se associava o tempo em que se

resguardava o “sacramento” e a “devoção”. Ou melhor, era a força de um passado que, embora almejasse reviver, seria impossível de sustentar nas redondezas da casa. Essa recordação está intimamente ligada ao início das coisas, ao ponto cego da origem, o qual remete à sexualidade feminina. Nesse sentido, a narrativa de André destaca, ainda, pontos da anatomia do corpo numa associação aos germes que transitam pelo húmus (a terra). Como se dali surgisse o princípio de tudo, dos impulsos da vida e de sua natureza instintiva.

caracóis insipientes e meigos na planície do Teu púbis, e uma penugem de criança há de crescer junto ao halo doce do Teu ânus sempre túmido de vinho; e tudo isso ressurgirá em Ti num corpo adolescente do mesmo milagre que as penas lisas e sedosas dos pássaros depois da muda e a brotação das folhas novas e cintilantes das árvores na primavera; e logo um vento brando há de devolver o gesto soberano dos Teus cabelos, havendo júbilo e louçania nesta expansão. (NASSAR, 1989, p. 103-104)

Indicadas por pronomes, realçados por maiúsculas alegorizantes, as partes do corpo feminino são envolvidas para uma rede de comparações que tem como pano de fundo a natureza. Assim, essa parte da narrativa oferece ao leitor um campo semântico formado por indícios de fertilidade, os quais coadunam com as imagens das “folhas novas e cintilantes das árvores” (*LA*, p. 103). Desse modo, compõe um ornamento florido, que passa pela planície do “púbis” como se fossem as penugens do próprio corpo adolescente, cheio de “júbilo”. Ao fazer referência à irmã como uma pomba, André realça de maneira lírica e erotizada as sensações da pele que se expandem num “gesto soberano” sobre ele. A cena indica, ainda, as transformações da puberdade, numa passagem cheia de descobertas feita pelos dois irmãos, como se fosse um “milagre” da natureza: “isso ressurgirá em Ti num corpo adolescente do mesmo milagre que as penas lisas e sedosas dos pássaros depois da muda [...] na primavera” (*LA*, p. 103).

Essa fantasia também se mistura ao sonho e parece criar uma imagem do paraíso da infância, em que André rememora as mais doces sensações de Ana: “a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara” (*LA*, p. 30). Essa idealização promove em tudo isso um lirismo que se funde a um trabalho artístico em um campo revestido por alegorias. Campo este no qual a natureza faz parte do corpo do sujeito

e devolve as lembranças mais puras e, ao mesmo tempo, sexualizadas da irmã Ana. Reconstrói, então, as fantasias desta fase da juventude, o que ilustra um tipo de pensamento analógico¹⁰⁷ próprio da poesia, que se baseia por associações linguísticas e imagéticas. Esse movimento não indica somente o avanço, mas também uma formação espiralada que, ao chegar ao final, retoma o começo. Uma lógica que remete ao tempo peculiar da poesia, e que é manifestado no romance de Nassar.

Nesse íterim, sentido e imagem tornam-se a mesma coisa. Passam a compor o imaginário da narrativa, dando forma a um objeto de representação mais amplo, ligado à concepção do ser. A narrativa revela em tudo isso uma nostalgia, pois há na busca dessa “comunhão” “uma relação viva significativa, com um passado e futuro. Por isso, toda vez que sente a si mesmo, sente-se como carência de outro, como solidão”¹⁰⁸. Assim, o filho atua como uma espécie de narrador-poeta e busca reconstituir os acontecimentos da fazenda, nos conduzindo até a tradicional roda de dança da família. Concomitante a isso, vai tecendo uma poesia que enreda os sentimentos fraternais e transgressores da juventude.

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, [...] entre muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar [...] 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 [...] (NASSAR, 1989, p. 26-27).

Há em toda essa imagem do círculo da dança um certo fascínio que envolve a narrativa e atribui “um ritmo que infunde vida”. Um movimento que se estende pelas lembranças de André como “um fluxo e refluxo de imagens”, ou seja, “um sinal inequívoco da poesia”¹⁰⁹, que se articula a este espaço da consciência e da

¹⁰⁷ Para Octávio Paz (2015), a analogia é uma característica inerente à poesia. Sua coerência se dá por meio de lógicas, metáforas e metonímias, entre outros elementos linguísticos e semânticos que ilustram este tipo de pensamento artístico. Contudo, acredito que esses elementos semânticos que soam do romance de Nassar dão corpo às alegorias, da imagem muitas vezes fragmentada de um sujeito destituído de suas formas, mas que tenta a todo instante se reconstruir.

¹⁰⁸ Paz (1976, p. 184).

¹⁰⁹ Estudo desenvolvido por Octávio Paz (2015, p. 14-15), em *Signos em rotação*. Nele, o ensaísta discute os aspectos inerentes a linguagem poética ao tratar o desdobramento do verso e suas medidas

imaginação do narrador. Esse fluxo é associado à simbólica roda de dança que está vinculada à imagem das irmãs, cheias de pureza, envolvidas nas “promessas de um amor maior”. Promessas das quais Ana não poderia partilhar, pois a ela estava resguardado um outro tipo amor, de um fruto proibido, que a unia ao irmão pródigo.

Sem escapar à questão da imagem (poética) que se constrói no movimento da dança mediterrânea, volto a atenção para o erotismo a que remonta todo esse processo gestual. Há em tudo isso uma magia a qual é descrita pelo olhar do narrador-poeta, que tenta compor um reflexo fugidio da amada, entre as outras irmãs, naquele vai e vêm da roda. Elevando-a ao patamar das musas, André tenta ser fiel à sua beleza e resolve apoiar-se nos versos para compor sua figura. Adota, então, um estilo mais peculiar ao trabalho do poeta contemporâneo, que, valendo-se de formas livres, faz de cada imagem um verso¹¹⁰. Mesmo sem compreender o que passa pelo seu íntimo, André consegue dar luz à sua obra e aos seus sentimentos. É o que se pode confirmar nesta passagem:

Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, [...] ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, [...], só tocando a terra na 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 ela cheia de uma selvagem elegância, [...] ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo (NASSAR, 1989, p. 28-29).

O corpo da amada é minuciosamente descrito com vultosa paixão. Os “braços erguidos acima da cabeça” e as “mãos girando no alto” configuram o gestual elegante de uma “serpente” que vibra ao som da “flauta”; seus “pés descalços” deslocando-se pela roda de dança, de forma calculada e precisa, compunham uma harmonia tal que André prefere ficar observando sem interferir no ritmo. De sorte, Ana se destacava pela excessividade, transbordava de uma sensualidade que chegava a ser

sonoras, o ritmo indistinto da fala, em contraponto do metro em cuja medida “tende a separar-se da linguagem”; “o metro é procedimento, [...] o ritmo é temporalidade concreta”. Obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas presididas pelas leis da imagem e do ritmo; [...] O verso livre é uma unidade rítmica. [...] Cada verso é também uma imagem ou uma frase completa.

¹¹⁰ Sobre verso livre contemporâneo, PAZ (2015, p. 15).

dominadora. Nesse sentido, a beleza da inocência se perde em meio à graça furiosa de uma serpente que imobiliza todos ao redor. Essa imagem nutre um certo exotismo, ou seja, promove um certo fascínio. Porém, é esse corpo que vai ser a causa do infortúnio e da tragédia que acomete a família.

Nesse sentido, as comparações indicam não só o excesso que faz jus à dança de Ana, mas também à sua vinculação ao próprio sentimento de André. A forma como descreve a irmã é um indicativo desse excesso, como se pode observar nesta passagem: “a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos” (*LA*, p. 28). A “flor vermelha” feito sangue dava o toque sensual à cigana que encantava a todos, de forma que se destacava das demais irmãs pela desenvoltura no meio da roda. Assim, a dançarina se mostra triunfante, segura, e sem qualquer disfarce faz uma atuação implacável. Certamente, nesse instante, a irmã mais nova tem plena consciência de suas regalias, por isso exerce todo o seu poder sobre o irmão. E, ao recusar qualquer exposição racional ou impessoal, André a descreve com teor lírico e com o engajamento próprio de um poeta.

O que se vê aqui é um exemplo sobre a importância do corpo, da sensualidade, através dos olhos de quem ama. É a liturgia de um corpo embalado pelo “trinado da flauta, mais lento”, que serve ainda de alimento para a alma de um sujeito incapaz de compreender em todo esse fascínio qualquer tipo de interdito. Desse modo, as características da amada são enaltecidas por meio de uma composição na qual os elementos da natureza são evocados. Em outra passagem que configura também a simbólica roda de dança, André diz que Ana tinha “o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheio de graça,” (*LA*, p. 95). Tais analogias reiteram o lirismo que enreda a narrativa de André, confirmando, assim, os sentidos que são próprios da linguagem que assume.

Entre esses aspectos que se atribui à cena, ressalto a imagem dos pés, os quais aliam-se a todo o movimento do corpo. Descalça, Ana compartilha dos mesmos elementos que André. Transita pelo húmus, pela terra, de onde vem a energia da qual o irmão se alimenta. Com efeito, os pés da camponesa estão associados às raízes, ou seja, alimentam-se dos organismos vivos, o que a coloca na mesma condição que o irmão pródigo. Condição esta que é da ordem do desvio, que ameaça e interfere na estrutura do ciclo existente nessa lavoura familiar.

Nesse ínterim, é importante notar também alguns elementos pontuais que atribuem um aspecto de circularidade no texto: roda, vaivém, círculo, girando e ondulante são exemplos que reforçam o movimento da narrativa. Tal sensação gerada durante a dança flerta diretamente com o ato poético. Nesse contínuo, os avanços da roda (e da narrativa) devolvem o sujeito ao começo e remetem à ideia de um tempo cíclico, próprio da poética nassariana. Esse efeito parece ser provocado durante o fazer artístico que leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu estado original, quando volta para si¹¹¹. Com isso, instaura-se também uma expectativa na espera, no avanço e no recuo, o que proporciona um compasso ritmado à narrativa.

Para dar sustentação à “atmosfera lírica”¹¹² da narrativa, a roda se move “ao som da flauta [...], ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão; todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo” (LA, p. 184). Os integrantes da festa parecem envolvidos numa ritualística transgressiva, na qual são permitidos comportamentos diferentes daqueles do cotidiano. O indivíduo transcende, sem se importar com qualquer determinação das normas ali impostas. Nesse contexto, é possível observar que, por meio da cena da dança, cria-se um estado em que alguns valores se invertem e algumas regras são violadas. Desse modo, quem atua de maneira preponderante na festa é Ana. É ela quem conduz o ritmo da roda com sua dança, de forma que o compasso da música precisa acompanhá-la.

Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, [...] (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, [...] era a voz surda e ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentas, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso. (NASSAR, 1989, p. 188)

¹¹¹ Otávio Paz (2015, p. 50);

¹¹² Milton Hatoum, *in* Cadernos de literatura brasileira (1996);

Assim, a dançarina exerce seu poder e soberania¹¹³ sobre os demais; Ana parece predominar sobre a própria música. Seus “ombros nus”, sua “voz surda”, revelando, ao mesmo tempo, um aspecto “sacro e profano”, surpreendia a todos. Como um “demônio mais versátil”, parecia fundar em todo esse encantamento místico uma religião particular. Durante esse ritual André se envolve numa “comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos” (LA, p. 188), que vai além de todo o sentimento, o que se pode notar durante sua fala convulsionada. Desse modo, em muitos momentos o narrador se mostra confuso revelando, assim, um caos interior. Não se sabe o que ele realmente almeja, por isso, retoma constantemente esse lugar da memória, o da primeira fase da vida, como se ali pudesse encontrar sua identidade e seu refúgio.

As lembranças de André prefiguram todo esse erotismo que é observado na dança de Ana e em seus embalos pela roda. Com efeito, à sinuosidade da dançarina está aliada a uma sensualidade que se destaca, ainda, no seu caminhar sobre as folhas, quando segue na direção de André. Desse modo, “os passos se confundiam de início como o ruído tímido e súbito dos pequenos bichos que se mexiam num aceno ao meu redor” (LA, p. 31). Presume-se aqui que há nesse movimento uma forma erótica poética. A imagem dos pés a configurar passadas “tímidas”, iguais as dos “bichos” que habitavam ao redor de André, reforça a parte do corpo destinada ao desvio. Os pés figuram a metonímia desse corpo que transita num percurso proibido e que vai contra a ordem da casa. Assim, entre os passos de Ana durante a dança e os do seu caminhar, há um lirismo que ilustra a paixão dos irmãos. Ocorre aqui uma manifestação poética cujo sentido é transgressor. A exemplo disso, aponto o seguinte trecho:

Quando ela se afastava do grupo, buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos, e seu passos, que se aproximavam, se confundiam de **início** como o **ruído tímido** e **súbito** dos pequenos bichos que se mexiam num aceno ao meu redor, [...], e ficava atento a seus **passos** que de repente **perdiam** a **pressa** e se tornavam **pesados**, **amassando** distintamente as folhas secas sob os pés e me **amassando** confusamente por dentro. (NASSAR, 1989, p. 31, grifos meus)

¹¹³ A ideia de soberania será discutida mais adiante nesta pesquisa, no capítulo quatro “A lei, a transgressão e o desejo”;

Com efeito, por meio dessa imagem-movimento se constrói certa plasticidade, que pode ser notada pelo modo como as palavras se relacionam entre si, em uma atividade erótica produtora de significados. Essa forma poética passa pela configuração do círculo mediterrâneo e também da dança, reforçados por meio de uma atividade verbal que se funda ao lirismo do corpo. Um processo que une a sonoridade ao ritmo de uma expressão imagética cara ao movimento da narrativa. Na passagem, o uso das vogais tônicas “i” e “u”, assim como a repetição dos “ss” e “p”s atribuem a sonoridade dos passos à cena. Em “confundiam de início como o ruído tímido e súbito”, tanto os “is” quanto os “os” ajudam a reforçar a serenidade da ação, imprimida pela delicada assonância. Nesse trecho da narrativa figura certa eloquência pela aliteração formada na repetição do dígrafo “ss” nas palavras “passos”, “pressa” e “amassando”, cujo agrupamento funda outra aliteração na cena. É o que se evidencia com a repetição do “p” nos vocábulos “passos”, “perdiam”, “pressa” e “pesados”.

Essa última sequência de palavras, pelo fato de serem paroxítonas, ajuda a criar uma ideia de ritmo que se torna mais tranquilo ao inverter o processo de dançar para o de caminhar. Dessa maneira, os passos, ora lentos, ora apressados, vão adquirindo um peso que parece transpor (irromper) o corpo de André. Esse movimento, por outro lado, pode ser visto também como uma expansão interior que o verbo “amassando” sugere, ou seja, é uma ação lenta, confusa, que se conjuga com um modo íntimo, voltado para dentro de si. Dessa forma, ao se ampliar o espaçamento do sujeito, vai provocar com todo esse desregramento uma fissura na suposta unidade familiar, em sua coerência e sua coesão. Em contrapartida, essa brecha, criada nessa ideia de espaço (alargado), está em conformidade com os pensamentos de André. Essa rasura na inteireza da casa é compatível com sua desordem interior, de maneira que é assim que consegue vislumbrar um novo horizonte ao lado da irmã.

Nesse sentido, o narrador-poeta faz conjecturas de um mundo em que seu amor pudesse se realizar. Ainda que recobre sua consciência, se vê deslumbrado e aponta falsas soluções para tal realização, como se vê: “vou me entregar de corpo e alma à doce vertigem de quem se considera, na primeira força da idade, um homem simplesmente acabado” (LA, p. 137). Aqui, ele já não pensa ou fala com sobriedade, está dominado por um demônio infante, entregue a uma “insólita embriaguez” e condenado pelo “mel litúrgico daquele favo” (LA, p. 188). Assim, a ruína já podia ser

prevista, André tenta desafogar essa paixão, manuseando uma fala erotizada que surge como rajada no ar, de forma subversiva.

Dessa maneira, o filho se entrega à fruição desses desejos da infância, sem temer qualquer interdito no interior de uma propriedade patriarcal. Tenta justificar sua escolha demonstrando, portanto, que essa fratura havia se manifestado durante a formação desse edifício arcaico, ou melhor, “foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” (LA, p. 24). Assim, demonstra que o fervor da religiosidade repassada aos filhos não conseguiu impedir qualquer transgressão. Pelo contrário, instaurou um elemento profanador que extrapolou os limites daquele mundo legitimado pelos valores patriarcais. Com tudo isso, o narrador-poeta se permitia retomar este limiar sagrado da infância ao assumir que “nós dois [...] até ali éramos um só” (LA, p. 101). Entretanto, reconhecia que o tempo da suposta inocência só poderia ser vivido no instante da memória.

2.5 *Maktub!* Ou uma escrita por vir?

Do quarto de uma velha pensão interiorana o filho arredio inicia um ritual de consagração do corpo, no qual é possível enxergar o desejo e a ruína do indivíduo entregue aos prazeres do vinho e da carne. Em uma narrativa de uma só pulsão¹¹⁴, o protagonista vai transcrevendo seu mundo a partir de um estado convulsivo. Revelando um corpo que tenta irromper para fora, para uma nova cultura, embora permaneça preso a uma estrutura familiar arcaica. Assim, André é movido pelas lembranças que surgem em camadas e sugerem pensar dois aspectos: a luz que incide sobre os filhos, os quais seguem as normas apregoadas pelo pai; a escuridão que habita entre os que desvirtuaram os mandamentos da casa, ou seja, André, Ana e Lula.

¹¹⁴ Segundo o Dicionário comentado de Freud (HANS, 1996, p. 127), a **pulsão** tende a estar afastada do campo da consciência. É uma força que se reproduz incessantemente. É gerada internamente e sempre se renova. Mantém-se eventualmente um equilíbrio de forças, o qual tende a exigir certo dispêndio de esforço (grifos meus).

[...] e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo; e recuo em nossas fadigas, e recuo, em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, [...]: **o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício**, apontando sempre como ofensa grave ao trabalho. (NASSAR, 1989, p. 75, grifos meus).

Dessa maneira, o filho arredio vai compondo sua história com base nos fragmentos que habitam o fosso no qual tenta se refugiar. Por meio desses estilhaços, das coisas que restam do corpo familiar, André vai tentando uma reconciliação. Assim, é pela via da memória que são experienciados os acontecimentos passados, sobre os quais passa a refletir como se fosse uma presença ausente. Ao assumir a postura de guardião, ele procura reviver e conduzir uma nova experiência, de forma que se insurge contra a lei paterna. Em contrapartida, demonstra um apego aos afetos da mãe e irrompe como uma “protuberância”¹¹⁵ que provém desse tronco.

Enxergando através daquele filtro um pó rudimentar [...], girando ainda à manivela da memória; e vou extraindo deste poço [...] uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família. (NASSAR, 1989, p. 62-63).

André move, com isso, um conflito de certo modo ambíguo, pois, simultaneamente, não aceita a doutrina paterna e carrega consigo as lembranças das experiências primeiras da infância. Assim, o narrador parece puxar os fragmentos desse fosso (dos textos mais velhos), numa espécie de transe da linguagem, por meio do qual se movem *flashbacks*. Alude, então, a uma espécie de retorno ao ambiente onde surgiu a “luz doméstica da infância” (LA, p. 24). Com efeito, esse é o lugar em que se refletia luz, emanada das lições do pai. Entretanto, foi essa mesma “clareza que mais tarde passou a me perturbar me pondo mudo e estranho no mundo” (LA, p.

¹¹⁵ Protuberância designa, no romance de Nassar, o “enxerto funesto” no qual a mãe está assentada. Seguida por André, a quem destina uma carga maior de afeto, e depois pelos filhos mais novos: Ana e Lula (Ver capítulo 24, p. 154, cena dos galhos da família descrita pelo narrador).

25-26). Esse aspecto marca parte da ambiguidade desse retorno à infância, visto que é como se voltasse ao ventre materno, mas com uma dose angustiosa.

Assim, numa espécie de fusão, o narrador nos remete aos primeiros contatos corporais, ou seja, aos limites do útero materno. Essa sensação projetada por André traz a mãe para o cerne do conflito. Desse modo, vai apresentar uma sequência de imagens (da infância), em que a mãe com toda a sua claridade se torna “um grande símbolo mítico”¹¹⁶, de modo que “não tem nome”, é tanto e somente chamada por “mãe”, é uma imagem em aberto, “à espera”. Sua figura é revelada no lirismo das cenas, as quais chegam a remeter ao idílico.

continuei pensando nela noutra direção e pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só e perdida nos seus devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família, e vendo o pente de cabeça em sua majestosa simplicidade no apanhado do seu coque eu senti num momento que ele valia por um livro de história. [...] (NASSAR, 1989, p. 39)

Essa presença materna atribui à cena um equilíbrio que até então seria o delineado pelo pai. Enquanto ele impunha a força da união familiar que pesava sobre os ombros de André, a mãe era a mola que amortecia esse peso. A sublime figura do amor, destecida na “renda trabalhada”, uma “vida inteira em torno [...] da união da família” (LA, p. 39). Nessa imagem, o conflito familiar é amortecido, contudo era na relação maternal que se despertava a sexualidade, trazendo à cena o tabu¹¹⁷ que passa pelo envolvimento entre mãe e filho. E, que, gera também um sentimento que impulsiona a fascinação e a vida na qual repousa o erotismo, em cuja concepção está a designação de “uma experiência interior”, marcada “pela duplicidade: interdito e transgressão”¹¹⁸. Nesse sentido, todo o tabu da sexualidade, assim como os primeiros desejos do sujeito são inerentes a essa experiência. Ou seja, há uma relação com aquilo que é incontido e que se opõe ao útil.

Não obstante a isso, a mãe é elevada a uma condição mítica, ao mesmo tempo que transborda na condição afetiva, de forma que estimula o lado vertiginoso dos filhos mais novos. É deste tronco que surge o sentimento incestuoso que transita pela casa.

¹¹⁶ Luís Fernando Carvalho (2002, p. 25-28).

¹¹⁷ O tema do tabu aqui citado remonta os estudos de Sigmund Freud, *Totem e Tabu* (2013).

¹¹⁸ Bataille (2017, p. 24).

Um impulso que passa também pelas raízes dos filhos André, Ana e Lula, mas, sobretudo, repousa no desejo incontido dos dois primeiros. Isso implica dizer, portanto, que o “*maktub*”, o “está escrito” de André está ligado ao corpo materno, de modo que as exigências de zelar pelo trabalho e “a prédica constante contra o desperdício” (LA, p. 75), conforme diziam as lições do pai, não puderam conter o “excesso proibido”.

Diante disso, a partida do filho pródigo teria sido um meio de conter essa vertigem. Entretanto, desencadeou uma série de sentimentos turbulentos, nutridos no vazio do quarto da pensão. Assim, os “devaneios cinzentos” absorvidos por meio da imagem da mãe em sua “cadeira de balanço” (LA, p. 75) sustentavam, de certo modo, o lado afetivo contido nas lembranças do filho desviado da casa. Uma vida em aberto ou um projeto que se escreve à sombra das memórias que sobrevivem no fosso escuro, e que vai revelando pela palavra uma expressão voluptuosa da linguagem e de um corpo que rompe o interdito familiar. Uma expressão que se sustenta pelos instintos do sujeito que traz para a cena aquilo que estava oculto, ou seja, expõe aquilo que estava nos subterrâneos, deliberando uma forma de transgressão e encaminhando a linguagem para um outro patamar onde revela a ruína¹¹⁹.

Assim, André segue por uma via tortuosa que destoa dos valores difundidos na casa, de modo que seus projetos se ramificam para dentro. Revela-se como um ser descontínuo, ou seja, tem o caminho marcado por ambivalências. Com efeito, parece atuar em vários lugares ao mesmo tempo, apesar de não estar em um lugar específico. Ao passo que cumpre determinados ciclos, está sempre empreendendo retornos, alinhando-se à circularidade da narrativa. Dessa forma, sua presença habita em cada imagem, cada cena que a compõe. Seja na velha casa da família, palco do amor incestuoso; na roda de dança, formada pelos parentes e vizinhos, seja na mesa dos sermões transmitidos pelo pai, a presença de André se faz sentir.

Em meio a essas ambivalências, suas lembranças o lançam ou, mesmo, o projetam para diversos lugares os quais vão se cruzando através dos discursos da narrativa. Compõe, assim, um complexo e emaranhado campo em que as palavras, bem como as estruturas formais, são revistas. Nesse âmbito, a linguagem vai servir de espaço para a desconstrução, possibilitando dizer o que é excessivo e revelador

¹¹⁹ Aline Leal, toca nessa questão em seu estudo intitulado *Sob o sol de Hilda* Hilst e Georges Bataille (2018, p. 28).

de algo inaudito. Decerto, a narrativa tem em si uma expressão subversiva que não se ajusta aos modelos de escrita prescritos pela norma da linguagem, o que nos permite dizer também que está marcada pela descontinuidade. Há em todo esse movimento ininterrupto das sentenças uma força que indica uma construção feita por sulcos que rompem os limites da norma.

Esse modo de expressão da narrativa adota um ritmo intenso por meio das frases e dos períodos longos. São sentenças linguísticas que se estendem por parágrafos inteiros, como dito no início deste capítulo, o que exige do leitor uma imersão maior e fôlego para acompanhar o percurso das ações. Nesse sentido, a narrativa excede os limites formais da pontuação frasal, implodindo-as, ao criar um outro ritmo. Com isso, apresenta uma espécie de violência que é avessa aos padrões estabelecidos, avessa à uma organização tradicional. Desse modo, a escrita / linguagem tem um potencial que se revolta e almeja uma liberdade, ou seja, uma transgressão que se dá de maneira exuberante, opondo-se à lei e à (falsa) moral. Ocorre em *Lavoura arcaica* um movimento de ruptura e descontinuidade, de maneira que se enquadra como um tipo de literatura culpada de trair o discurso, de prescrever a moral, de dizer a verdade, mas também de ofuscar a luz. É culpada por sua violência exuberante, de exceder os sentidos e de seu gozo frívolo¹²⁰.

Ao assumir tal condição, torna-se difícil controlar o corpo e os estímulos do sujeito, que se manifestam cheios de pulsão. Do mesmo modo, torna-se difícil conter a linguagem que jorra em meio à formação de um discurso, de uma fala incontida. Com a “boca escancarada”, André grita “expondo a textura da língua exuberante, indiferente ao guardião escondido entre [os] dentes”, (*LA*, p. 107). Assim, o discurso da narrativa de André é estimulado ao limite das suas condições, ao máximo do que podem alcançar suas formas expressivas.

Com efeito, a palavra é lançada de maneira violenta, como se tivesse sido aprisionada por um longo período e agora estivesse livre. O silêncio que a reprimia era o mesmo que sobrevivia nos corredores da casa da família, sufocando os filhos dia após dia. Nesse sentido, seus corpos pareciam ser violentados no seguir das horas. A exemplo disso, no ritual das refeições (ou dos sermões), eles mantinham os “rostos coalhados”, era assim que ficavam aqueles “rostos adolescentes em volta

¹²⁰ Tal como advertiu G. Bataille, em *A Literatura e o Mal* (2015), a literatura é culpada por adotar os meios de transgressão da linguagem; por satirizar e ironizar a própria linguagem; por não se assujeitar às normas e transpor os próprios limites.

daquela mesa” (LA, p. 47). Era um ritual de paciência que Iohána impunha aos filhos, de modo que deveriam manter obediência à doutrina patriarcal. Assim, quando André assume a voz, o grito soa dolorido, uma vez que é liberado em meio à própria desmedida.

Para o narrador-personagem, as palavras vêm como rajadas, em formas intermitentes e intensas, tornando difícil controlá-las. O modo como opera a linguagem constitui o seu excesso ou, mesmo, a própria manifestação subversiva. Talvez esse seja o ponto crucial da narrativa em que se encontra a *via crucis* do corpo, na qual a prosa poética é empregada numa investigação erótica e transgressora. Um cruzamento em que a linguagem é levada ao limite do que pode suportar, numa situação extrema e convulsiva, como a de um epilético. Assim, apresenta um excesso, o qual é visto como vetor da linguagem em sua forma de expressão por meio do corpo, ou mesmo, diante da paixão, diante da vida e também da morte. Com efeito, a maneira como se dá a volúpia e a ruptura do interdito está ligada a essa questão que passa pelo desejo do corpo e é revelada pela linguagem de modo impulsivo.

Ali onde germinava a palavra do “edital da família” brotava também “a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa” (LA, p. 49). Dos filhos mais novos surgia esse tipo de planta, insurgindo-se com uma virulência que rompia “o musgo dos textos mais velhos” (Idem). Os sentidos (dos corpos) dos filhos mais novos, então, misturavam-se no mesmo solo em que estavam as sementes mais produtivas. Contudo, as de André continham uma vertigem do “pó primevo, a gema nuclear” (Idem), que fazia brotar a flor da sexualidade e também o incesto.

engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: “[...] mas que tormento!” fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava [...], traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva [...]. (NASSAR, 1989, p. 49-50)

Dessa maneira, André busca desenvolver uma “simetria” que contraria aquela normatização estabelecida por Iohána. Com um léxico sofisticado, reforçado por um estilo religioso, vai pontuando em seu discurso termos como “piedade”, “humildade”, “vinho”, “paixão”, entre outras expressões. Escolhas que tornam possível reconhecer no discurso do pai uma atmosfera mais tradicional, contida nos preceitos rígidos.

Enquanto o pai possui um estilo despojado de clareza, o filho delineia um “quadro” diferente e obscuro. André traça uma escrita sinuosa em que vai “confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil” (LA, p. 50). É uma forma dispendiosa, excessiva, traçada “num quadro de silêncio” (LA, p. 50), mas que se move com os desejos da vida, de um por vir distante do que o pai pregava.

André abrigava nesse sossego aparente um verdadeiro “tormento”, que explode durante sua própria narrativa. Em meio à voluptuosidade das palavras, o filho constrói um percurso em que há instantes de dor, de fulgor e de culpa. Isso se dá, de certa maneira, por uma projeção que abarca a infância, esse período de recusa das convenções da fase adulta e, ao mesmo tempo, de entrega a uma soberania ingênua. Nesse sentido, a fala de André é marcada pelos devaneios e delírios, pela subjetividade, que traduz com poeticidade a linguagem e a volúpia do corpo.

Para tanto, o filho arredio se apropriara da palavra do avô, do *maktub*, do pensamento que a princípio movia a família, mas que logo foi modificado pela autoridade de Iohána. O filho tentava se apoiar naquilo que presumia ser o “está escrito”, modelando o próprio destino para viver uma realidade diferente da que se cultivava no campo da família. Assim, ia tentando construir uma trajetória na qual previa a satisfação dos próprios desejos. Nesse sentido, subverte a doutrina da casa, projetando uma nova forma de viver que excede a razão e transgride os espaços delineados pela família. Dessa maneira, provoca uma fissura nessa moldura hereditária, fazendo surgir ali um elemento vertiginoso que vai corrompendo os valores apregoados na casa.

Dessa maneira, o filho arredio segue suas próprias paixões. Sem conseguir se conter, vai rompendo o interdito familiar, o prescrito na norma, de forma que move uma tensão entre o pensamento arcaico e o novo. Tudo isso é revelado em sua fala erótica, a qual vem em rajadas, como se quisesse também desafogar a paixão incestuosa que o domina. De forma desajustada, é arrebatado por esse desejo de maneira que não consegue controlar suas ações, desvelando-o por meio de um discurso irregular e compulsivo. Assim, vai construindo uma poeticidade que seduz e expressa um tom de continuidade da vida, o que, por sua vez, vai aludir à morte.

Nesse contexto, observa-se que o excesso está nas bases da construção do pensamento de André, no seu modo de ver, sentir e agir. Para ele, a vida excede para

escapar de sua continuidade¹²¹, de forma que o sujeito se envolve num processo intenso que transcende o limite pré-estabelecido e aponta à sua descontinuidade. Assim, tem na linguagem um meio de expressar um potencial de vida, de consumação, que chega a ser violento, pois, como o próprio narrador confessa, esse ideal foi gerado “nos canais subterrâneos” e irrompeu “numa terra fofa e imaginosa” (LA, p. 49). Nesse sentido, é possível dizer também que essa força que se manifesta nos discursos de André possui uma potência tal que resultava numa forma dispendiosa. Dilacerava os sentidos impressos de uma geração à outra da família, exprimindo a desmedida que demarcava os caminhos de André e dos irmãos mais novos.

Esse impulso do corpo conduz, em seus devires, às metamorfoses que revelam os modos (des)contínuos do sujeito, que não se adequava à soberania do logos e aos dispositivos de controle patriarcal. Nesse sentido, o sujeito se entregava a um outro campo, ao obscuro, a outra forma de viver. Demarcava, portanto, no seu próprio percurso, uma vivência na qual predomina uma experiência mais espontânea. O que se tem aqui é um projeto de vida oposto àquele prescrito nas lições do pai, cuja condição vinculava o destino dos filhos ao plantio e à colheita na lavoura, para que dali provessessem o sustento. Trata-se, então, de um projeto no qual a escrita é avessa à linguagem formalizada pelos editais da família. Detém uma verdadeira carga explosiva a ser acionada contra essa estrutura formal, ou seja, tem um modo de subversão em desprezo a essa forma de representação familiar. Assim, o filho evoca um corpo que se reinventa do mesmo modo que a linguagem. E, dessa maneira, vai conduzindo um novo modelo de escrita, profano e erótico, uma escrita por vir.

A profanação é tida, portanto, como um movimento de transgressão contra o interdito. Nesse sentido, a palavra de André é profanadora, porque contesta a ordem, quer alçar um outro espaço e, com isso, atingir uma posição superior ao que é normatizado na família através dos sermões. Seja pela via da palavra, seja pela do corpo, o erotismo vai ser impresso, pois está coadunando com o sentimento profano. Assim, a linguagem exprime ou apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural ou a espiritual profanada pelo homem¹²². Com efeito, ao se

¹²¹ Aline Leal diz que, assim como “a vida excede para escapar da solidão e do tédio de sua descontinuidade, a literatura pelos mesmos motivos deve sangrar até a sua consumação” (2018, p. 109).

¹²² Mircea Eliade destaca essa questão em *O sagrado e o profano* (2001).

apropriar daquilo que ultrapassa uma experiência natural, ocorre a profanação¹²³. Tudo isso vai coadunar, portanto, com um processo violador que rompe e desarticula o espaço patriarcal, o da razão, e do interdito. Desse modo, André emerge dos subterrâneos, da escuridão e da umidade do seu mundo e vai interferir no campo em que prevalece o domínio *logos*, do verbo paterno, que tem um status superior no terreno familiar.

Concentra, assim, uma corporalidade que se mostra afeita a qualquer relação impura, ou seja, transgressora, já que se sustenta em fragmentos aparentemente sem ordem, o que provoca uma sensação de constante instabilidade. Delega uma vida cuja abertura se encontra encoberta, escondida, relegada à subversão das práticas tradicionais. Manifesta, assim, um certo dilaceramento de um corpo em vias de se destituir. De modo que transcende a fronteira da razão, da doutrina patriarcal, comprometendo a ordem cultivada por gerações. Tudo nesse projeto (nessa escrita de vida) é intenso, como se isso fosse uma forma de ascensão do sujeito ao (ideal) sagrado. Mas, sobretudo, é uma operação de regresso ao ventre da terra, ao baixo, para depois realizar um movimento de expulsão daquilo que é da ordem do impuro, o que resulta por contaminar o solo, a superfície plana da família.

era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando no meu corpo imundo. (NASSAR, 1989, p. 108)

Esse movimento é desvelado no texto, nos discursos da narrativa de André que vai “liberando a palavra de nojo trancada sempre no silêncio” (LA, p. 107). O silêncio pode ser visto aqui como um portador do vazio, um acumulador de angústias e tormentos. O que se reitera com isso é que a luz do sermão paterno suprimia a voz e os anseios dos filhos. Ao manter sua voz reticente no seio da família, André experimentava os vazios do próprio corpo, seus ecos e evocações. Exalava “um cheiro virulento”, “a baba do demo”, “ácaros nos poros”, ou seja, reconhecia os aspectos do seu “corpo imundo” (LA, p. 108). Com efeito, “há algo do corpo que lhe é

¹²³ Essa relação coaduna com o sentido de profanação do objeto sagrado, ou da experiência espiritual, apontado por Eliade (2001).

incomunicável, realizado na linguagem somente como silêncio e suplício. E assim, entretanto, vai se fazendo uma escrita”¹²⁴. Nesse sentido, a narrativa, ao incorporar esse diálogo em fluxo de consciência, escrito em quase um só bloco, serve de abrigo também para um corpo fragmentado que tenta se refazer do mesmo modo que a escrita se refaz.

Se nos corredores da casa velha da família André portava uma fala comedida, agora ela passou a ser ruminada na escuridão do quarto da hospedaria. Esse jorro de palavras “exasperadas”, lançado com toda violência é, certamente, dispendioso. Sugere, portanto, que há uma carga erótica em toda essa potência. Era um corpo que gritava e pulsava. Era “o irmão acometido” num vazio triste, mas que voltava de uma travessia com um projeto de contestação da palavra dominante.

Sem se negar aos impulsos dispendiosos de sua natureza humana, André promove um discurso no qual vai “espargindo coágulos de sangue” (*LA*, p. 107), como dito antes. Persiste em usar a palavra de maneira violenta como se ansiasse por assumir o lado animalesco, o que coaduna com a ideia de erotismo, considerando que ele ocorre nessa dinâmica dos instintos e da animalidade do sujeito. Trata-se, portanto, de “um impulso erótico do homem em vias de libertação da humanidade. Assim, ele afirma sua potência soberana”¹²⁵. Dessa maneira, o sujeito ultrapassa os limites da sua natureza, da (des)continuidade do humano. E, por meio de uma ação dispendiosa, o indivíduo reafirma a sua força, a sua soberania.

Ao assumir esse devir, o filho cria e renova as possibilidades existentes, descortinando os espaços em que vai atuar, o que pode ser visto nos movimentos ininterruptos da narrativa. Essa dinâmica se dá no despontar das camadas dos discursos, os quais apontam fundamentos distintos, um mais racional e outro mais subversivo. É neste último que está situado o de André, desprovido de qualquer regularidade e pautado no excesso. É nesse lugar que repousa o seu instinto, sem nenhuma preocupação com a racionalidade, como declara ao pai: “– Ninguém vive só de semear, pai.” (*LA*, p. 161).

Desse modo, o filho insinua haver uma outra lógica que se diferenciava do ciclo de trabalho e paciência que norteava a todos na família. Ao destacar que “os que semeiam e não colhem, colhem contudo do que não plantaram” (*LA*, p. 161), André

¹²⁴ Como aponta Leal (2018, p. 115).

¹²⁵ Leal (2018, p. 119).

tenta mostrar ao pai que existe uma outra lógica – de existência, de valores, de discursos, não menos legítima que a pregada na casa. O que fica evidente, portanto, é que o filho busca legitimar os seus desejos por meio da palavra e do corpo, transgredindo o ideal que guia os membros da casa e que conduz, consoante o discurso do pai, “a corrente da vida” (LA, p. 161). Com isso, o filho reitera o sentimento subversivo, distorce o pensamento do pai, que diz: “– [...] se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semearam antes de nós. É assim que o mundo caminha [...]” (LA, p. 161).

André tem uma postura ambígua de tal forma que se sente desorientado diante dos valores prescritos pelo pai. Essa prescrição não é vista de maneira clara pelo filho, confundindo-o quanto à possibilidade de transgredir ou não a ideia de união da casa.

O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo [...] o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria, nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina. (NASSAR, 1989, p. 166)

Essa ambiguidade gera um efeito duplamente transgressor. Ao passo que nutria o amor incestuoso pela irmã, André sofria com a não continuidade desse sentimento e deixava a casa. Há nessa rejeição uma descontinuidade, que se alia à concepção de finitude em meio ao sofrimento dos amantes. Desse modo, o filho pródigo busca meios ainda mais subversivos, ferindo o sentido de continuidade da vida preservada pelos valores patriarcais. As ações de André revertem o ideal homogêneo de família, fazendo jus a uma irregularidade que compromete esse “edifício erguido” por seus ancestrais.

Diante disso, a narrativa assume um percurso de escrita em que revela densidade, imprimindo uma força desestruturante por onde passa. Assim, afirma uma potência que se manifesta como um “impulso erótico [de um] homem em vias de libertação da humanidade”¹²⁶. Recorre a um modo de vida mais próximo do animalesco e com isso descaracteriza o humano, no sentido de apelar para aquilo que está fora da razão. Ou mesmo, para aquilo que se aproxima de uma outra razão – a

¹²⁶ Leal (2018, p. 119).

do corpo, a do instinto. Desse modo, nos leva a refletir sobre essa condição de escrita que se expressa de maneira transgressora e se opõe ao discurso patriarcal. Nesse contexto, o que se vê é um corpo sob o qual continha “as páginas de um missal, uma*¹²⁷ libido mais escura; devolvendo às origens as raízes dos ... pés” (LA, p. 91). Um aspecto que reforça a relação do sujeito com aquilo que está nos subterrâneos, no fosso mais obscuro, realizando um movimento interior por meio do qual faz pulsar as emoções desse personagem transgressor.

Essa forma de pensar desperta novas significações aos discursos que, ora se articulam, ora se confrontam no processo narrativo do romance. Mas, sobretudo, nos faz crer “na literatura como uma coisa viva e ardente, feita por uma alma em brasa”¹²⁸. É esse impulso que se faz sentir na perspectiva do discurso empreendido por André. Mas, ao mesmo tempo, chama atenção à “complexidade infinita da vida”¹²⁹, na medida em que a razão e as paixões tentam, em vão, conviver. Dessa forma, a escrita que o protagonista se propõe entremeia num mesmo tecido o lírico e o trágico, desvelados num único percurso alegórico. Com efeito, é um trajeto feito por meio de uma escrita usada para abrigar o equilíbrio (perspectiva do pai) e, ao mesmo tempo, desabrigar o sossego.

¹²⁷ No original do romance *Lavoura arcaica*, “*minha*”.

¹²⁸ Observou Flávio Pinto Vieira. “Lavoura arcaica”. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 11 a 17 nov. 1977.

¹²⁹ Raduan Nassar, “Entrevista”. In: *Cadernos Literatura Brasileira* (1996).

3 OS SERMÕES: DA PROMESSA DE UNIÃO AO EXÍLIO DO CORPO

3.1 O *Logos* e os sermões

[...] meu filho, [...] entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua. (NASSAR, 1989, p. 160)

A poética de Raduan Nassar move-se como uma espiral e vai articulando textos bíblicos, ora subvertendo-os, ora indicando pistas que levam às fronteiras de outros textos. É nessa linha curva que os acontecimentos do romance *Lavoura Arcaica* se desenrolam, deflagrando um corpo epiléptico que se retorce no assoalho do quarto de uma velha pensão interiorana. Após fugir dos domínios da família, André assumiu um verbo convulsivo, divergente do que era empregado pelo patriarca, o qual foi reconhecido na fala do irmão mais velho. Com efeito, é Pedro quem segue o discurso paterno, fundamentado pelos valores de uma cultura judaico-cristã. Assim, é do quarto que se abre à chegada de Pedro que se percebe a sua posição de representante dos valores da família.

Desse modo, por meio do diálogo entre André e o irmão mais velho, são rememorados os conflitos que balizam a tensão dos discursos da narrativa, como se vê nesta passagem: “tudo em nossa casa, é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo [...]” (LA, p. 41). Inalterável, o verbo¹³⁰ paterno sustentava a ordem e o zelo, demarcando a força da palavra que indica o princípio das coisas, as

¹³⁰ O verbo, termo usado na passagem bíblica de João 1, indica a autoridade da palavra de Deus e de sua mensagem à humanidade, o que se confirma, por exemplo, em Lucas 4:32 – “Muitos se maravilham de sua doutrina, porque a sua palavra era como autoridade”. Nos versos bíblicos, o verbo está se referindo a uma mensagem que quer comunicar as boas novas da Criação. Contudo, tratarei nesta sequência de um sentido mais voltado ao poder da palavra que trafega por uma cultura patriarcal. Embora esta tenha uma sustentação religiosa, indicarei apenas alguns exemplos que passam por uma liturgia bíblica, mas não me deterei nessa questão. Assim, o *logos* que associo ao verbo presente no discurso do pai suscita uma relação com o tempo, envolvendo, de certo modo, um caráter alegórico.

quais deveriam ser seguidas pelos membros da casa. Temos, então, o elemento que confessa essa hegemonia no concurso do tempo, o *logos* paterno.

Nesse sentido, a palavra – o *logos* – revela uma força ancestral por meio de um discurso fundido e cristalizado através dos tempos. Incorpora um conjunto de valores que regula a vida moral, social e religiosa da família, inclusive as leis que os membros deveriam seguir. Desse modo, revela por meio da palavra um universo (ideológico) que circula pelo judaísmo, cristianismo e por filosofias da antiguidade grega. De maneira que as normas parecem ter surgido do contato com essas civilizações situadas às margens do Mediterrâneo.

Era o pai, Iohána, quem sustentava o manual antigo da família e é apresentado como a figura detentora da palavra; ou seja, é quem constitui uma doutrina herdada de geração a geração. Doutrina essa que usa o *logos* para fazer referência ao tempo, à razão e à sabedoria, bem como faziam os gregos. Nesse sentido, o verbo ganha contornos durante os sermões do pai ao fundar um conjunto de valores, que pode ser observado nas prescrições das normas e no modo de vida da família. Por esse universo discursivo são evidenciados os aspectos de uma identidade cultural em que circulam valores marcados por civilizações antigas.

Com efeito, as lições rotineiras reforçam o poder da palavra e a austeridade do pai, como descreve o filho:

eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, [...] vinham daí nossas surras e as nossas marcas no corpo, [...], mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio. (NASSAR, 1989, p. 41-42)

Desse modo, a palavra no romance é a pedra de toque que delinea um dos princípios criadores de *Lavoura arcaica*, a racionalidade. É este o fundamento que soa e toca de maneira profunda aqueles que a ouvem, servindo, muitas vezes, de tropeço para alguns. O pai era uma espécie de representante de um saber ancestral que cultivava os ensinamentos de “amor, união e trabalho [...] uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular [...]” (LA, p. 20). Na

difusão dessa mensagem, o patriarca firmava os preceitos de ordem que se estendiam aos membros da comunidade familiar. Assim, reforçava o verbo inscrito nas páginas do manual da família.

O pai procurava cultivar uma doutrina na qual o verbo prescrevia toda prática, conduzindo a uma unidade no trabalho familiar. Com isso, estabelecia a ideia de que a palavra precedia “o uso das mãos”, ao conservar nela uma semente que poderia ser perpetuada, pois “a força do verbo” vinha “em primeiro lugar” (LA, p. 160). Nesse sentido, os ensinamentos de fraternidade orientavam o “fundamento de toda prática” (Idem). E, da mesma forma que perpetuava a união, a semente poderia vingar e se expandir. Assim, o discurso do pai apresentava um tom solene, era transmitido numa expressão simples, mas profunda em analogias, de modo a reafirmar o destino dos filhos. Há em todo esse tom discursivo um certo exagero que pode indicar também o excesso de zelo. É como se a natureza de suas verdades se tornasse uma hipérbole, revestida na própria linguagem do amor e da fraternidade.

A palavra de lohána constrói, então, uma linearidade no tempo, moldando uma doutrina que os filhos deveriam seguir, mas na qual, de certa forma, tropeçavam. Diante disso, instaurava-se ali um paradigma da transgressão, o que significa dizer que “não está ela própria menos sujeita a regras do que o interdito. Não se trata de liberdade [...] mas um impulso ilimitado à violência”¹³¹. Dessa maneira, o desvio da doutrina já promove uma ruptura do interdito, e é, por si, um ato violento sujeito a repressão da norma, da palavra. Nesse sentido, o interdito é algo que provoca fascinação, este é “a própria condição para a existência do sentido”¹³². É o que vai dar vazão ao erotismo, presente tanto na postura transgressora de André quanto na face da palavra que contraria a ordem familiar.

O discurso proferido por André é conduzido por uma linguagem subversiva, que determina o sistema metafórico empregado no decorrer da narrativa. Ele tenta manuseá-la com objetivo de convencer o interlocutor de suas verdades para justificar sua perversão. Com isso, sustenta o pensamento ambíguo, que questiona a todo instante os ensinamentos disseminados nos sermões do pai. Para André, o verbo proferido pelo pai alude a parábolas e tem uma forma indireta no discurso que se apresenta como “curvas que escamoteiam e inibem o novo, o camuflam, propagando

¹³¹ A transgressão, “esse impulso violento”, é uma questão que passa pelo estudo do “erotismo”, segundo o que apresenta Bataille (2017, p. 89).

¹³² Segundo Antelo (2017, p. 24).

a tradição [...], impedindo o afloramento dos sentimentos e opiniões que contradizem a verdade cristalizada das Escrituras”¹³³. Dessa forma, o pai tentava controlar qualquer manifestação que se oponha à continuidade de suas promessas de união. Essa imposição contribui para a atitude subversiva de André, promovendo angústia, um conflito interior que se articula a outros conflitos da narrativa.

A fala do pai conserva um teor mítico e religioso que demarca os ensinamentos herdados de uma cultura ancestral. Assim, Iohána defende as condutas do interdito e do sagrado da família. De seu discurso, ecoa a espiritualidade primitiva da poética mediterrânea (de uma liturgia cristã que se mistura ao árabe), ou seja, há ali um hibridismo que contém “certa obscuridade oracular”¹³⁴, o que pode ser observado nos sermões proferidos, de maneira solene e regular, durante as refeições da família.

Rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico é só o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, [...], não contrariando suas disposições, nem se rebelando contra seu curso, [...], estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; [...] o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, [...]; por isso, ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna:[...] suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa [...]. (NASSAR, 1989, p. 52-53)

Nessa passagem, o pai utiliza o signo tempo como uma medida comparativa à paciência, de modo que este seria o “bem supremo” a ser conquistado pelos filhos e filhas. Por meio da obediência ao seu fluxo, conquistariam a riqueza em sua terra. Desse modo, esta alegoria ao tempo sugere a busca contínua de um equilíbrio da vida, o que remete ao próprio significado da “lavoura”, ou seja, um processo fundamentado no ciclo plantar – semear – colher. Uma premissa difundida nos sermões e que coaduna com o sentido de tolerância, base da retórica paterna. Essa referência também está relacionada à parábola do rei e do faminto¹³⁵, contada nos sermões e visualizada segundo uma iconografia oriental.

¹³³ Sedlmayer (1997, p. 46).

¹³⁴ Campos (1993, p. 20).

¹³⁵ Trata-se da recriação de um dos contos de *O Livro das mil e uma noites*. André Luis Rodrigues (2006), em *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*, menciona que, em nota final à primeira edição do romance, Raduan Nassar diz ser a “parábola do faminto”, citada nos sermões de Iohána, “uma

A parábola trata da chegada de um faminto a um suntuoso palácio, que diziam pertencer a um determinado rei, ao qual se referiam como “rei dos povos, o mais poderoso do universo” (LA, p. 77). Depois de aproximar-se dos guardiães, o mendigo pediu esmolas e disseram-lhe que, para ser atendido, bastava se dirigir ao seu amo e senhor; e, em seguida, poderia pedir o que desejasse. Surpreendido com a resposta dos súditos, adentrou aos jardins do palácio. Passou pelas sombras de “vigorosas árvores, logo alcançou o interior do palácio, [...]; recostado em almofadas, estava sentado um ancião de suaves barbas brancas, a face iluminada por um sorriso benigno” (LA, p. 78). Ao avistá-lo, o faminto não conseguiu se conter e avançou às barbas do rei e pediu uma esmola, comida para que pudesse saciar sua fome.

Tudo naquele espaço fulgurava uma luz, nos ornamentos da sala, nas flores, na água que jorrava de uma “enorme taça de alabastro”; e, principalmente, daquele olhar que o acolhia. Contudo, não poderia deixar de ver uma certa artificialidade nos desenhos das folhagens que compunham os azulejos das paredes, um sinal de que nem tudo ali enunciava verdade. Ao iniciar a refeição, havia no ancião uma certa encenação, desde o lavar das mãos. Simulação que também passou a ser repetida pelo faminto. Em seguida, com um simples bater de palmas, o servo trazia uma suposta refeição, a qual o anfitrião encenava comer antes de servi-la ao convidado e assim também repetia o ato com a bebida. Embora desconfiado dessas ações, o faminto continuava a repetir os atos do anfitrião e, mesmo sofrendo de fome e sede, concordava que se tratavam de excelentes iguarias servidas.

Abstendo-se de reclamar do banquete imaginário, preferia acreditar que “os pobres deviam mostrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos” (LA, p. 80). Desse modo, o faminto decidiu fazer gesto de agradecimento e, ao final desse jogo de falso consumo, o rei declarou:

“Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa, [...]”. E naquele mesmo instante trouxeram pão robusto e verdadeiro, e o faminto [...] nunca mais soube o que era fome. (NASSAR, 1989, p. 83-84)

passagem (distorcida)” dessa obra-prima oriental. No original, esse texto traz o título: “História de Chakalik, o sexto irmão do barbeiro”.

A paciência e o alimento encenados na fábula são elementos análogos aos sermões do pai e reforçam a base do sistema retórico por ele adotado. Esses dois aspectos também simbolizam a impossibilidade do diálogo, bem como a diferença entre pai e filho. Indiretamente, na parábola, o faminto é uma referência a André, que retornaria à casa como um pobre pedinte e se submeteria aos zelos do pai. De certa maneira, ao se referir às qualidades do rei, Iohána identifica-se com ele descrevendo nas “barbas brancas” o sinal da experiência, como medida de sabedoria. Dessa forma, o pai intitulava-se provedor do alimento dos filhos e filhas associando-se à imagem do rei bondoso. Assim como o anfitrião tinha o poder de decidir sobre o tipo de alimento e a maneira de servi-lo aos súditos, o pai também podia definir o que deveria ser plantado e consumido na propriedade da família. Era ele quem conduzia os ritos da alimentação, principalmente a do espírito, que deveria ser feita pelos membros da casa.

Ao tomar emprestado tais traços, notamos que o patriarca é, por associação, a própria figura do tempo, a quem todos na casa deveriam se curvar, “não contrariando suas disposições, nem se rebelando contra seu curso”, estando atento ao seu fluxo para dele “receber seus favores” (LA, p. 52). Nesse sentido, a figura do faminto é uma alegoria à experiência da espera, da passagem do tempo, sem a qual os membros da casa não poderiam desfrutar as recompensas da vida. Essa imagem se integra à retórica presente nos sermões paternos, que consistia em guiar os filhos segundo os preceitos de uma lei modelada ali mesmo na casa. Desse modo, a fruição dos alimentos postos à mesa, seria uma forma de compartilhar daquilo que era plantado e colhido no próprio terreno da família. Assim, os filhos deveriam desfrutar das iguarias servidas na mesa do banquete, das “tâmaras secas, tâmaras em licor, passas...”, conforme a escolha do pai, que dizia preferir “fruta seca à fruta preparada pelo confeitoiro” (LA, p. 82). Esse exemplo, incorporado à fala do rei bondoso, é uma analogia feita ao que é seco, e por isso oposto à umidade almejada por André.

Além disso, para assegurar que os fins fossem alcançados, o pai adverte os filhos a não contrariarem o tempo, pois quem despreza sua sabedoria está sob o domínio da morte. Dessa maneira, destaca que a ação do tempo constitui em si uma cólera divina, como se fosse uma espécie de sabedoria. Daí a importância que dá à paciência – ilustrada na parábola do faminto. Nesse ínterim, os sermões de Iohána fazem alusão ao trabalho como uma forma de expiação (do mal), purificação do

espírito e cumprimento do dever. Observa-se, ainda, que esses sermões articulam questões ligadas à paixão, ao erotismo, à moral e aos valores, ao pretensão equilíbrio e à medida da temperança¹³⁶, como meios de ordenação.

É possível notar, então, a soberania atribuída ao tempo, como o gerenciador de todas as coisas. De forma que o pai parece executar um monólogo a respeito dessa importância em cada um dos sermões. Eles parecem expressar uma espécie de sabedoria divina, como um determinante do acontecimento humano. Dessa forma, os discursos do pai giram em torno das regalias dispostas pelo trabalho e pelo tempo. Posto isso, retomo aqui a importante relação a esse bem na duração das coisas e na duração da vida, sugerida na sequência: “nascer, crescer, amadurecer, declinar, sucumbir, renascer”¹³⁷. Essa é uma mensagem que reforça também a supremacia de Iohána, “pai-patriarca-patrão”¹³⁸, além de configurar uma circularidade entre nascer e renascer. Fortalecendo, assim, o caráter de continuidade e propagação da vida que passa pelo discurso do pai.

Nesse sentido, há um tempo soberano, fazedor das coisas e que determina o destino do homem, como “onipotente, o tempo está em tudo” (LA, p.51). O tempo cíclico em seu afã se assenta nos sermões, “não tem começo, não tem fim [...] existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados” (LA, p. 51). Essa circularidade se inscreve no espaço destinado à família, na lida diária do trabalho, estendendo-se ao poder exercido pelo pai. Nessa perspectiva, o trabalho é tido como algo gratificante e, portanto, desconstrói a imagem de expiação apontada antes. Ao seguir por essa linha, o “bom trato com o tempo seria revertido em recompensas”¹³⁹, gerando qualidade no acabamento das coisas. Contrariando essa premissa que passa pelos ensinamentos do pai, durante o diálogo com o irmão, André vai questionar essa natureza do tempo ao se referir às pombas de seu quintal:

¹³⁶ A temperança apontada aqui segue a linha greco-cristã do pensamento religioso, cujas marcas se fazem notar no texto de Raduan Nassar. De forma que se observa nessa linha uma fonte cultural que agrega várias formas de pensamento situadas às margens do Mediterrâneo.

¹³⁷ A sequência que remete à importância da duração da vida nas coisas está presente na pergunta feita por Octávio Ianni a Raduan Nassar em entrevista ao Caderno de Literatura (1996).

¹³⁸ Expressão citada por Octávio Ianni, in *Caderno de Literatura* (1996).

¹³⁹ Palavras de Raduan Nassar, em entrevista ao Caderno de Literatura (1996).

[...] me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho, e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil [...] (foi essa uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois), (NASSAR, 1989, p. 95)

Ao apropriar-se dessa alegoria¹⁴⁰, o filho arredio mostra que “o tempo de aguardar” (*LA*, p. 85), conferido pelo pai, faz parte de uma ciência antiga. De sorte que ele se denomina criador de uma outra ciência, que requer agilidade e conduz a um outro caminho diferente do ensinamento repassado à família. Como a pomba, que media seus avanços mesmo recuando, às vezes, “ressabiada e arisca”, André alçava voos de liberdade. Assim, o narrador revela que havia ali uma possibilidade de escolha, pois o filho definia o momento que deveria transpor os limites da casa, mesmo que isso contrariasse a lição do pai, que dizia: o tempo era um só, o de espera. No entanto, nesse obstáculo, o filho arredio já havia tropeçado e alegava agora que “a impaciência também tem os seus direitos” (*LA*, p. 87). Sem dúvida, o tempo também servia de pretexto para André mostrar que a hora de sua partida estava próxima.

Nesse sentido, o filho parece distorcer o princípio das pregações do pai, do guardião da família, o qual estabelecia que “tudo tem o seu tempo determinado”¹⁴¹. Para tanto, André buscava justificar suas escolhas valendo-se, sucessivas vezes, de ações contrárias às promessas dispostas na “velha brochura da família” (*LA*, p. 61). Apegado aos seus próprios instintos e à sua ciência, o jovem sempre usava de subterfúgios para exprimir a não aceitação da palavra paterna. Por sua necessidade de sustentar o avesso, declarava que existia “o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil” (*LA*, p. 95). Sem dúvida, a subversão era uma marca sustentada por André. As recorrentes vezes em que se apropriava do manual da família tinha como finalidade tentar sobrepor os discursos proferidos pelo pai.

Nesse sentido, há uma divergência das vozes que ocorre pelo estado de tensão dos enunciados¹⁴². Por sua vez, os fios discursivos vão sendo entrelaçados por meio

¹⁴⁰ A alegoria das pombas foi trabalhada no item “2.4 A infância, a sexualidade e a metáfora dos círculos”, para encenar o jogo de sedução entre Ana e André.

¹⁴¹ Busquei fazer esta relação da paciência do pai com o que propõe esta citação do livro de Eclesiastes (3:1).

¹⁴² O que corrobora a concepção bakhtineana, pois o enunciado existente surge de maneira significativa num determinado momento social e histórico. Não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos

dessas consciências dialógicas figuradas pelo pai e pelo filho, mobilizando nessa dinâmica um embate que gira em torno do desacordo das normas ancestrais. Assim, o pai tem a palavra marcada por uma fonte mais antiga, movida pela paciência, da qual o filho arreado se afastou, pois não conseguia suprimir seus instintos. No edital da família residia o princípio de todo entendimento que perpassava os sermões do pai. Revelava a origem da palavra, o *logos*, a sabedoria que guiava os homens demonstrando o poder que regia a casa.

Ao pregar sobre o tempo, o pai fazia menção aos sentimentos de obediência e respeito que deveriam ser cultivados por todos os membros, tal como simboliza a parábola do rei e do faminto. A paciência e a temperança seriam modelos de virtude, das quais, segundo Iohána, somente os fortes de espírito poderiam ser dotados. Ao denominar-se Senhor absoluto, o pai assumia a função de condutor do tempo, mantendo, portanto, o caráter firme. Questionava qualquer atitude que fosse indiferente aos favores desta “lei inexorável”, pois todos deveriam ser obedientes a este bem, o tempo. Assim, bastava que fossem “dóceis”, como destaca o excerto:

[...] bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstendo-nos de agir quando ele exigir de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação, que o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, [...], o tempo é generoso [...], é sempre abundante em suas entregas: amaina nossas aflições, [...], traz a luz aos que vivem nas trevas, [...], alegria aos homens tristes, o consolo aos desamparados, [...], a serenidade aos inquietos [...]; sacia a sede aos sedentos, a fome aos famintos [...]; em tudo ele nos atende, mas as dores da nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo, não se erguendo jamais o gesto neste culto raro; é através da paciência que nos purificamos, [...]. (NASSAR, 1989, p. 57)

Iohána sustenta a origem dos costumes da família, ponderando sempre seus discursos conforme dito na “velha brochura” (LA, p. 61). Nela, busca o alimento para seu espírito, nas páginas dos “textos compilados”, de onde extraía as palavras herdadas “pela letra dos antigos” (LA, p. 109). Dessa maneira, “entre esquecer e lembrar, o criador inventava o presente, perdoava o passado e justificava o futuro; O

existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto da enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 2010, p.86).

tempo passa desta forma intermitente e ininterrupto”¹⁴³, sem perder a solenidade de novo propagador dos ensinamentos da casa, o pai demonstrava estar sempre em diálogo com uma herança deixada por seus antepassados.

Havia ali, também, a ressonância de uma outra palavra, a do avô, que assumia o lugar da palavra original que era “cultivada com zelo pelos nossos ancestrais”, de modo que “a paciência [havia] de ser a primeira lei da casa” (LA, p. 58). Era esta premissa que Iohána assumia com autoridade. Empreendendo em seu discurso um exercício de aparente tolerância, carregado de força e veracidade, a figura do avô perpetuava-se na do pai, dando continuidade a uma linhagem cujo valor simbólico estava na unidade familiar. Contudo, o modo austero com o qual o pai conduzia os ensinamentos divergia do que fora deixado pelo avô. De maneira que essa “lei inexorável”, que sobrevivia de geração a geração, havia sido manipulada num fluxo “incontestável do tempo”.

Com efeito, há na formação discursiva do romance um plurilinguismo. Nesse sentido, concordo com Martins (1994), ao atestar a presença de três discursos em *Lavoura arcaica*, a saber: o árabe, na imagem do avô; o cristão, na fala do pai; e o profanador, na voz de André. A este último cabe também a função de organizador desses três discursos. Essa diversidade discursiva permite a abertura para uma profusão de pontos de vista sobre o mundo, sem jamais se fixar em um deles. Considerando esse entendimento, ressalta-se que, às vezes, os contornos desses discursos são claros, de modo a constituir suas particularidades, ou seja, “eles se imbricam de maneira tal, iluminando-se ou desmascarando-se mutuamente, que a rigidez das fronteiras parece desfigurar-se”¹⁴⁴.

A exemplo disso, evidencia-se que o hibridismo é inerente ao desenvolvimento da narrativa do romance de Nassar. Congrega, por sua vez, o discurso judaico-cristão, conforme se verifica nas marcas culturais da própria narrativa. O que se observa, como isso, é que essas marcas são apontadas, especialmente, nas festas da família; nas roupas das irmãs (vestidos escuros); nos instrumentos musicais – a flauta, ou mesmo no pisar duro e ritmado dos pés nos movimentos da roda de dança. Consoante a isso, o discurso proferido por André está num limiar, entre aquilo que professa o pai

¹⁴³ Tradução livre e adaptada de Lemos (2004, p. 333) “entre l’oubli et le souvenir, le créateur invente le présent, pardonne le passé et justifie le futur; le temps se déroule de cette manière intermittente et sans interruption”.

¹⁴⁴ De um modo geral, Martins (1994, p. 19) acrescenta que este fato, longe de obscurecer a narrativa, confere-lhe algumas peculiaridades sintomáticas do gênero romanesco.

e o que ele experienciou com o avô, ou seja, ele atua num “lugar totalmente vazio no qual apenas as imagens, um sopro, a palavra, poderiam eventualmente acontecer”¹⁴⁵. Um lugar ou uma superfície lisa, na qual constrói seu verbo acionando as vozes do pai e do avô, em seu incontestável *Maktub*, para (re)pensar sua própria existência.

Por meio desse caráter híbrido do romance, destacam-se aspectos que remontam a essa extensa lição sobre a paciência proferida pelo pai, a qual serve também para sustentar o ceticismo de André, o que se coaduna com o estudo desenvolvido por Lemos (2004), quando diz:

em *Lavoura arcaica*, não é tanto a subversão do filho quanto a aceitação, a observação de que a formação do poder e a criação de valores são sempre os mesmos - o eterno retorno - ao filho, pai e avô, aproximando-se do ceticismo detectado por Eclesiastes. [...] Eclesiastes conseguiu unir em um sincretismo ousado a crença tradicional de Israel e da filosofia grega, em sua forma o mais despojado de todo misticismo. // O homem é entregue aos eventos, ele não tem livre arbítrio. O homem é submetido à injustiça, ao trabalho, às necessidades da vida em comum: tudo o que André queria evitar, e que ele aceita no final de seu ritual de iniciação, mas sem submissão, daí o cinismo e ceticismo do personagem.¹⁴⁶ (LE MOS, 2004, p. 331-332, tradução livre)

Desse modo, a interlocução das personagens estabelece um jogo dialético que tem, de um lado, uma visão mais arcaica da conservação das coisas e, do outro, um pensamento mais moderno e transgressor. Esse jogo confere à organização discursiva uma circularidade que retoma sempre a ideia da criação, na qual repousa a memória do avô. Dessa maneira, há um denso conflito entre o eterno e o novo. Nessa exposição de contradições, André vê, de certa forma, uma impossibilidade de se unir ao absoluto. Como o sujeito tem urgência em corresponder aos próprios anseios, passa a valorizar o efêmero, o imediato, voltando sua atenção para o que é

¹⁴⁵ Remonto aqui o pensamento de Agamben (2013, p. 24).

¹⁴⁶ De Lemos (2004, p. 331-332), [...] dans *Lavoura arcaica* il s'agit moins de la subversion du fils que de l'acceptation, la constatation que la formation du pouvoir, et la création des valeurs, sont toujours pareilles – l'éternel retour –, que ce soit chez le fils, le père et le grand-père, s'approchant du scepticisme décelé par l'Ecclésiaste. [...] L'Ecclésiaste réussit à unir en un syncrétisme audacieux la croyance traditionnelle d'Israël et la philosophie grecque, sous sa forme la plus dépouillée de tout mysticisme. // L'homme est livré aux événements, il n'a pas de libre arbitre. L'homme est soumis à l'injustice, au travail, aux nécessités de la vie en commun: tout ce qu'André voulait éviter, et qu'il accepte à la fin de son rituel initiatique, mais sans soumission, d'où le cynisme et le scepticisme du personnage.

descartável. Nesse contexto, afasta-se daquilo que é sólido, ou homogêneo, pois desvia-se do caminho da sabedoria.

Em contrapartida, o indivíduo nutre um sentimento de solidão por entender que está abandonado ao seu próprio destino. Esse desejo de querer dar sentido às coisas fugazes da vida, sustentado pelo ceticismo presente em André, concilia-se ao que Campos (1991, p. 243) traduziu como "tudo é vaidade" ou "névoa de nada", pois tudo passa a ser transitório, não há uma constância no cultivo das coisas da vida; logo, suas escolhas causam uma ruptura, movem o descontínuo. Nesse ínterim, André se apega ao fugaz, caminha pela via da "indecisão dos sentidos"¹⁴⁷, da indefinição das normas, buscando construir seu lugar fora dos limites da casa da família. Assim, daquilo que perseguia dia após dia, só conseguia perceber um breve lampejo de um círculo difuso e cegante, que consistia em "amor, trabalho e tempo" (LA. p. 181).

Ao retomar a fábula do rei e do faminto, a relação tempo, alimento e paciência recebe uma outra conotação, visto que o filho "apela à maneira que o pai interpreta a fábula para criar outra, mais condizente com seu modo de narrar"¹⁴⁸. Dessa maneira, André vê com escárnio a atitude do rei bondoso ao testar os limites da fome do mendigo, pois acredita ser "um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros" (LA, p. 109). Nesse contexto, o filho adota uma interpretação irônica do acontecimento. Desvia-se dos princípios, da virtude do tempo e observa, em toda aquela fartura dos supostos alimentos servidos à mesa, um certo desperdício. Esse aspecto relaciona-se aos rituais da família durante as refeições, de forma que André questiona sobre o que o pai servia aos filhos.

A respeito disso, percebe-se que o alimento é comparado às lições compartilhadas durante as refeições. Ao fazer essa comparação, André também questiona a postura do pai, pois alega que o que era servido na casa não servia para purificar os filhos, que traziam no corpo o desenvolvimento funesto, desde a raiz: André, Ana e Lula, o caçula, conforme descreve o narrador ao definir as linhas da família. Assim, o desperdício, consoante o pensamento do filho, estaria em destinar tempo e alimento a esses que carregavam consigo o enxerto da transgressão. Nesse sentido, o filho ironizava, ainda, o modo de difusão desse alimento, o qual se dava por

¹⁴⁷ Termo usado em *Para que poetas ainda?*, Christian Prigent (2017).

¹⁴⁸ Azevedo (2015b, p. 121).

meio de um ritual austero, que mais afastava o interesse dos filhos mais novos da prática de trabalho e união.

Há um excesso nessa prática de austeridade, tal como no desperdício daquilo que era servido pelo rei na fábula do faminto. Ao questionar essas posturas (do pai e do rei), André age com sarcasmo, expondo a desmedida do seu discurso. A visão sobre esses fatos coloca em jogo/questão o excesso como fundamento das ações da narrativa, o que coaduna com o fato de que “por definição o excesso está fora da razão”¹⁴⁹. Embora ambas estejam presentes nas bases da narrativa apresentada por André, a assertiva nos leva a observar a posição de confronto que se move em direção aos ensinamentos paternos. Nesse sentido, o excesso e a desmedida se insurgem contra a razão/racionalidade, opondo-se ao fato de que os filhos tinham de conter suas paixões e anseios dentro dos limites restritos pelo discurso paterno.

Em vista do alimento oferecido na hora dos sermões ou das refeições, o pai pedia paciência aos filhos que tinham fome diante da comida. Assim, a parábola do faminto, reconstruída da “história oriental” que o pai contava à mesa, servia como metáfora expressiva das angústias que dilaceravam o ávido sentimento de André. E desse modo, resolve apresentar a sua versão:

Eu também tenho uma história, pai, é também a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar sua fome, e que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés [...]. (NASSAR, 1989, p. 159-60)

Obrigado pela fome, André se propõe a um fazer antropofágico de si mesmo, de modo que passou a sobreviver “à custa das próprias vísceras”. Ao recusar a comida servida pelo pai, só lhe restava comer as partes do próprio corpo para poder permanecer dentro dos limites da palavra e do território patriarcal. Com efeito, a fome que integra esse domínio do arcaico está relacionada a uma experiência pessoal, íntima e profunda, à qual André é submetido. Diante disso, vê-se obrigado a se alimentar dos próprios pés e de suas vísceras. Desse modo, os sermões do pai não

¹⁴⁹ Bataille (2017, p. 195).

tratavam apenas da tolerância, do amor e união, mas também do ensino sobre a disciplina da fome.

André vê-se como um faminto, em busca de alimento, a quem a soberania da família pedia uma impossível paciência. O que se observa é que, nessa dimensão do arcaico, a refeição fornecida pelo patriarca não era suficiente para poder saciar a fome do corpo de André. Com efeito, estava certo de que esta fome só poderia ser amenizada no intercuro com Ana, como declarava: “poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a ração a que tenho direito” (LA, p. 124). Assim, André reconhece utilidade somente no fruto proibido, movendo aqui um paradoxo, uma vez que, mesmo ciente dos interditos, faz as reivindicações das quais necessita para estar integrado ao corpo da família.

André tentava, contudo, libertar-se dessa fusão que envolve a fome e a disciplina. E, por mais sinuosa que fossem suas trilhas, o destino de André e da família se alinhavam. Ambos estavam traçados e determinados pelo “veio ancestral”¹⁵⁰, pela palavra do avô, “era ele na verdade que nos conduzia” (LA, p. 44). Sua presença era sentida no espaço vazio da cabeceira da mesa, no lado oposto ao do pai. O avô era lembrado, entre outros pontos, por indicar uma geografia própria, uma palavra imutável, que sobrevivia nas lembranças de André. Enquanto isso, as parábolas empregadas no discurso paterno impunham ensinamentos inconsistentes com o modo de vida que o filho buscava. Assim, o filho arredio procurava satisfazer sua fome e seus desejos. E, quanto mais persistia em atender seus instintos, mais se afastava das lições do pai. Subvertia-as por entender, porém, que a palavra por ele lançada continha a semente que fez brotar essa paixão pela irmã, Ana.

Com efeito, o filho queria justificar seus instintos e, assim, ia “consultando no escuro os textos mais velhos, a palma chamando à calma” (LA, p. 109). Contudo, a sua força provém dos lugares mais baixos, ou seja, surge de uma posição inferior àquela usada pelo pai. Logo, André é um ser que participa das potências subterrâneas. Tal lugar de inferioridade pode ser entendido também como um espaço desprestigiado que o discurso do filho ocupa ao lado dos irmãos mais novos. Dado a sua posição, André busca por respostas aos seus questionamentos, de modo que é consumido por uma tensão que se mistura à corrente mais antiga da casa. Assim,

¹⁵⁰ (LA, p. 44).

sucumbia à “dor misturada ao respeito pela letra dos antigos” (LA, p. 109). Apesar disso, não atingia uma conciliação, ao contrário, entregava-se à desmedida e aos desejos impuros, contestando, sobretudo, a palavra – o *logos* –, que resistia à soberania do tempo.

Para Iohána, o verbo tinha uma força que precedia o trabalho e a lavoura, de forma que estava no “fundamento de toda prática” (LA, p. 160). Assim, a palavra vinha antes de tudo, e se expandia, e se perpetuava. O pai e o filho sustentam duas forças distintas, cujas oposições estão marcadas por suas necessidades e verdades. O primeiro, pela manutenção dos valores, da palavra (arcaica), da tradição, como o previsto no manual da família; já o segundo é marcado pela natureza insubordinada. Com efeito, vai se revelando por meio de um discurso questionador das normas doutrinadoras, presentes no edital da família. Com isso, traz à tona eventos encobertos pelas paredes da velha casa da família revelando, então, no discurso de uma fala convulsionada, seus instintos que, como o próprio narrador assume, são regados pelo vinho.

3.2 À esquerda da mesa

A narrativa de *Lavoura arcaica* apresenta um filho que se insurge contra os princípios da ordem conduzida pelo pai. Longe de ser consensual, a tradição imposta por Iohána segue uma única direção, é monológica. Por meio dela impõe os valores e a postura que define o perfil (desejado) dos membros da família, os quais foram circunscritos aos moldes de uma cultura judaico-cristã. Outorga-se em uma posição natural segundo as leis de seu universo cultural, que funciona como esteio de preservação da identidade familiar. Contudo, a aceitação dos termos da lei patriarcal não se dá em todos os aspectos nem é assinalada por todos os membros. Pelo contrário, funda uma divisão nos próprios limites da propriedade da família e contribui para a fuga de André, o filho do meio.

Dessa maneira, lanço o olhar sobre as divisões estabelecidas no seio dessa lavoura, as quais delineiam três gerações, cujos aspectos fundam as complexidades deste ambiente arcaico. A primeira é observada na figura do avô: o “veio ancestral”

(LA, p. 44) da casa. A família estava marcada por seu *Maktub* (está escrito), o qual firmou ali o início de uma tradição oriental-mediterrânea; a geração iniciada pelo pai herda os princípios da anterior, porém, Iohána precisava forjar sua ética conferindo certa austeridade na imposição da lei, de modo que os valores da família eram condicionados à sua própria forma de interpretação; a terceira geração seria consolidada por Pedro, o primogênito. Ele deveria pôr em prática os ensinamentos do pai, que consistiam no trabalho e na união de todos na casa.

Seguindo essa ordem, o narrador em *Lavoura arcaica* move uma discussão em torno desta descendência da qual faz parte. Todavia, vai se posicionar de um lado oposto aos valores passados de geração a geração. Fundam-se, então, dois lados na família, e um deles corresponde à oposição, mantendo, nesse sentido, as visões conflituosas que sustentam a narrativa. De um lado, a intransigência do filho pródigo e, do outro, a paciência da orientação do pai, que ali no quarto da pensão está representada por Pedro. Estas duas partes antagônicas são demarcadas durante as revelações de André, que, em outras palavras, aponta uma discussão a respeito da norma e suas problematizações. O que vai repercutir em todo o ordenamento paterno, observado, sobretudo, na maneira em que os filhos se sentavam à mesa na hora das sagradas refeições.

Eram estes 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. 154)

Os lugares à mesa representavam a hierarquia familiar. A posição do pai à cabeceira da mesa demarcava a soberania, de modo que o seu poder estava acima de qualquer ordenamento. Logo à sua direita, vinha o sucessor por direito, conferido pela primogenitura, Pedro. As irmãs Rosa, Zuleika, e Huda o seguiam por ordem de idade. Eram as responsáveis pelos cuidados da casa junto à mãe, que, de acordo com os lugares à mesa, demarcava o lado esquerdo da família. A posição de André estava

assentada ao lado da mãe, à esquerda do pai, seguidos pelos mais novos cujos valores eram os menos nobres. Assim como o irmão do meio, Ana e Lula traziam em si “o estigma de uma cicatriz” (LA, p. 154). Certamente, esta oposição metafórica entre os dois galhos mostra que o elemento transgressor parte da veia materna, em que estava concentrado o afeto da família. Afeto esse que pode ter feito os filhos mais jovens dependentes da mãe e, ao mesmo tempo, pode tê-los tornado menos comprometidos com as obrigações da casa.

É essa divisão que vai representar um choque acirrado e perene entre as gerações. Como mediador de uma consciência ancestral, o pai representa também uma cultura que, embora tenha sido modificada consoante o seu modo de pensar, conservava fortes valores judaico-cristãos. Agarrava-se a ela, insistindo em manter seus preceitos por acreditar que a unidade da família estaria resguardada segundo os costumes que herdou. Apesar de adotar um modelo mais híbrido de pensamento, o pai promovia um ritual de comunhão como pretense mediador da doutrina de origem. Por acreditar na imutabilidade dessa comunhão familiar, Iohána ia retomando um outro tempo e espaço nos quais estavam resguardados os ensinamentos dos seus ancestrais. Instaurava, com isso, uma circularidade que, por sua vez, movia um eterno recomeço restringindo-se às normas, ou seja, ao que estava escrito no edital da família.

Esse anseio por defender os princípios de união é representado pela conservação de uma estrutura, a qual pode ser definida pelo interdito de qualquer elemento que provoque uma fissura nessa arquitetura familiar. Uma intenção evidenciada nas palavras do pai, quando diz: “hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado” (LA, p. 62). Decerto, é contra essa repressão que se debate o protagonista do romance, contra esse vedamento que passa pela ideia de continuidade da família. Uma ideia cristalizada na imagem do avô, mas que já tinha sido corrompida pelo pensamento patriarcal, ou seja, por uma doutrina que legitimava o caráter fixado pelo pai, cujo papel o filho mais velho daria continuidade.

Consoante a hierarquia, o avô é a figura que estava acima do pai. Está presente entre os membros da casa como se fosse uma entidade. Como dito anteriormente¹⁵¹,

¹⁵¹ Sobre essa imagem, ou memória, do avô, trato em outros itens deste estudo como no 2.2 “Os olhos são a candeia do corpo” e no 2.5 Maktub! Ou uma escrita por vir?, mas reitero aqui.

mesmo depois de morto, sua memória era fortalecida, pois se reconhece que “na doçura da velhice está a sabedoria, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo” (LA, p. 58). O lugar do avô, sempre reservado na cabeceira oposta à do pai – na mesa das reuniões (das refeições diárias) –, era como um sinal de respeito. Era o símbolo de uma moral consistente sendo representado somente pela memória. Embora fosse um corpo ausente, permanecia ali como um espectro, o velho “talhado com a madeira dos móveis da família” (LA, p. 44). Parecia atuar nos locais como uma presença viva que possui o poder representativo das “raízes” da família. Era uma figura que agregava a todos na família, reconhecido pelo pai e, inclusive, por André, o filho arredio, pois acreditava que o avô podia manter o equilíbrio que ele almejava para sua alma e corpo¹⁵². Residia, pois, na imagem desse “velho esguio”, o poder sobre os membros da casa e o firmamento nas decisões da família. Portanto, o avô é o principal registro de uma memória e a única imagem capaz de reunir as partes do corpo familiar.

A mesa das refeições simboliza bem essa hegemonia que o pai tentava manter a qualquer custo. À cabeceira, ele demarcava o lugar de seguidor absoluto dos seus ancestrais, conduzindo assim uma moral aparente, no sentido de impor uma doutrina que aos poucos vinha sendo dissolvida por sua própria austeridade. Seguindo o padrão da ordem familiar, Pedro seria o sucessor do pai e já cumpria o papel de fortalecedor dos ensinamentos propagados por ele. Assim como Iohána, o filho mais velho tinha a função importante de dar continuidade aos costumes moldados pelo pai e agora defendidos pela família. Na primeira parte da narrativa, fica clara sua posição de sucessor da autoridade paterna quando reencontra André numa velha pensão interiorana. Diante de Pedro, o filho arredio reconhece que “a voz do meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (LA, p. 16).

O primogênito dividia-se entre momentos afetuosos e atitudes paternas na tentativa de convencer o irmão desviado a retornar para casa. Um sentimento ambíguo que gera, de certo modo, uma intransigência repetindo o padrão autoritário e definidor de verdades do pai. A posição do filho mais velho, de legitimador das normas da família, é reforçada quando abraça o irmão pródigo. Nesse instante, André declara sentir “nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira”, tal

¹⁵² No Item 2.2 “Os olhos são a candeia do corpo” trato dessa questão.

qual uma “força poderosa da família”, que desabava sobre ele, “como um aguaceiro pesado” (LA, p. 9). Mostra, portanto, que, em suas diferenças, o espírito ordenador da família pairava sobre os filhos de forma agregadora.

Como representante da terceira geração, Pedro também assume uma posição de conciliador ao se encarregar de trazer de volta à casa o irmão pródigo. Essa última geração mantém-se dividida entre a repetição de um padrão que seria consolidado pelos filhos mais velhos e a intransigência dos filhos mais novos. Os dissidentes estavam, de certo modo, ligados à mãe, de quem recebiam uma orientação mais afetuosa. Ao que André relata: “para ponderar em cada caso tinha sempre existido o mesmo tronco, a mãe leal, a palavra de amor e a sabedoria dos nossos princípios” (LA, p. 22). As atitudes da mãe estavam revestidas de carinhos excessivos e cuidados desmedidos, estabelecendo, assim, um contraponto com a rigidez paterna e seus fortes valores morais. O perfil definido por Iohána, pretensamente irrepárvel, ganha uma fratura pela brandura da mãe e por sua relação quase incestuosa com os filhos mais novos.

[...] e me distraíndo da penumbra que brotava da aurora, [...], e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, [...], e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos [...]. (NASSAR, 1989, p. 25)

Toda essa dedicação da mãe vai contribuir para a cisão do mundo dos valores ajustado pelo pai. As trocas afetuosas, neste caso, imprimem na família marcas que serão carregadas por toda a vida. Logo, esse acolhimento materno contribui para o desregramento dos filhos que estão alinhados à esquerda do pai, gerando consequências para toda a família. De fato, essa linhagem vai confrontar os ensinamentos impostos a todos os membros da casa. Naturalmente, esses filhos já não fortaleciam seus deveres e, por sua vez, estavam sujeitos a um terrível fardo. Neste caso, André estaria condenado, pois, por meio de sua atitude, era possível notar que “não venerava seus laços de sangue” (LA, p. 21). Logo, afastou-se da porta da casa, e principalmente, das divisas do pai.

Segundo o previsto nos ensinamentos de união, todos os filhos deveriam participar do trabalho, “ajudando a prover a mesa comum, [...] dentro da austeridade do nosso modo de vida” (LA, p. 21). Dessa maneira, a partida causou uma séria fratura naquele ambiente do território patriarcal. Essa ruptura dos costumes pregados na casa era uma preocupação, haja vista que isso seria a mola propulsora que determinaria de vez o desequilíbrio dos demais irmãos. Não obstante, as atitudes de André influenciavam, de certo modo, o irmão caçula – Lula, de modo que seus “olhos sempre estiveram mais perto” (LA, p. 22). O que se reforça, ainda, é que os filhos da esquerda eram os torcidos, os desajustados, de identidade dúbia, não se adequavam ao perfil definido pelo pai e, portanto, não se envolveram no jogo da (dis)simulação pré-estabelecido nas normas da casa.

Rompem, pois, um ciclo estruturado, por meio da desobediência aos padrões pré-estabelecidos para uma convivência harmoniosa naquela comunidade agrária. Era uma unidade repassada a cada sermão durante as refeições, em que o pai sempre reiterava sua decisão sobre a completude familiar, destacando que ela deveria existir no próprio universo que criou. Ali Iohána ratificava a autossuficiência da família diante das necessidades previstas fora dos limites casa, ou seja, do mundo exterior do qual recusava participar. É possível observar essa rigidez neste outro trecho dos sermões:

[...] e quanto mais engrossam a casca, mais se torturam com o peso da carapaça, pensam que estão em segurança mas se consomem de medo, escondem-se dos outros sem saber que atrofiam os próprios olhos, fazem-se prisioneiros de si mesmos e nem sequer suspeitam, trazem na mão a chave mas se esquecem que ela abre, e, obsessivos, afligem-se com seus problemas pessoais sem chegar à cura, pois recusam o remédio; [...] 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; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também [...]. (Da mesa dos sermões.) (NASSAR, 1989, p. 145 - 146)

A mesa das refeições não só definia as duas linhas da família, mas também era o lugar em que o pai confirmava a força das palavras e dos valores, diariamente. Simboliza o espaço em que a doutrina ou a norma é estabelecida. Durante os

sermões, o pai tinha sempre uma lição de união a partilhar com os membros da casa. Na tentativa de manter os filhos e filhas integrados numa “unidade maior”, a da família, o pai defende que cada um deveria abandonar “sua individualidade”. Essa parte do sermão era uma orientação aos filhos para que vivessem segundo os preceitos estabelecidos na doutrina patriarcal. Nela se previa um trabalho restrito à comunidade agrária, delineando nos horizontes de seus membros aquilo que pudesse ser fruído ali mesmo nos limites da fazenda. Dessa maneira, o pai expressava uma autoridade superior (absoluta) ao pregar uma lição de reencontro, reforçando, então, que a “sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor” (LA, p. 145). O que se vê aqui é um contexto paradoxal, pois todo e qualquer desejo que se estendesse além das divisas do pai eram vistos como necessidades “pequenas” e efêmeras.

Com efeito, somente na família os filhos poderiam alcançar a riqueza e a sabedoria estimadas pela lei, ou na bonança prevista pelo tempo, contudo estariam restritos ao mundo por ele delimitado. Na família residia, consoante os sermões do pai, “a unidade maior”, a união reservada aos filhos. Esses ensinamentos previam uma entrega contínua, uma submissão dos membros da família às normas criadas pelo pai, e não conseguiam envolver os filhos mais novos. Mas, ao projetar uma vida fora das divisas da lavoura, os filhos se escondiam dos outros sem saber que atrofiavam “os próprios olhos” (LA, p. 145). Nesse sentido, os filhos da esquerda, e principalmente André, ao se desviarem dos caminhos da fazenda e dos ensinamentos ali pregados, tornavam-se “prisioneiros de si mesmos” (LA, p.145).

Ou seja, permaneciam presos na escuridão de um mundo exterior, e nem suspeitavam que traziam na mão a chave, a abertura para suas inquietações e também as suas respostas. Assumem uma nova vida, segundo suas próprias escolhas, imbuídos pelos desejos transgressores que os afastavam dos valores cultivados na família. Essa ruptura é motivada ainda na infância, uma desobediência que se manifestava pelos arredores da casa velha. Desvios que reforçam, contudo, que a subversão de André não consistia somente na fuga de casa ou na intolerância às lições do pai. O que se confirma é que outros fatores haviam influenciado sua partida, entre os quais se destaca a paixão incestuosa por Ana.

Havia uma subversão nesse propósito, mas Pedro hesitava em acreditar em tais acontecimentos. E, “evitando de conhecer os motivos ímpios da minha fuga [...]

meu irmão pôs um sopro quente na sua prece pra me lembrar que havia mais força no reparo do que no erro” (LA, p. 22). Ao reconhecer as principais questões que motivaram a fuga do irmão, reconhecia também a paixão transgressora que nasceu ali no seio da família. Mesmo assim, era preciso regressar à casa com o irmão pródigo. Entretanto, com o retorno, o irmão mais velho temia a possibilidade de uma tragédia, ao invés de uma reconciliação com a família, pois no interior desse círculo fechado estava resguardado o incesto entre André e Ana.

Para o filho pródigo, o sentimento que alimentava pela irmã era uma forma de integração do corpo e da família. Porém, com essa paixão surgia a violação do interdito familiar. Nesse ínterim, vale dizer que, na completude expressa pelo pai, a transgressão, muitas vezes, estava até “prescrita, mas os interditos, sobre os quais repousa o mundo da razão, nem por isso são racionais”¹⁵³. O que significa dizer que os dogmas que sustentavam os princípios patriarcais também estavam sujeitos a violações. Essa cisão trazia à tona o movimento de subversão contra o poder legitimado pelo pai. Ocorre, com isso, uma alteração no seguimento da nova ordem, da fixação das coisas impostas por Iohána, que foi desencadeado pela mãe, mas agora é, sobretudo, representada por André. O poder da mãe é de outra ordem, a da emoção, a da paixão. Nessa direção, o filho do meio se debatia entre os instintos da paixão (do corpo) e as restrições da norma patriarcal.

Seguindo uma postura mais afetuosa, quase subversiva, a mãe compartilhava com alguns filhos, especialmente os mais novos, o mundo das paixões, contrariando o mundo de austeridade imposto por Iohána. Essas duas maneiras adotadas pelos pais definem-se da seguinte forma: a força e a normalidade estão do lado do pai e, em oposição, ao lado da mãe encontram-se os que não se encaixam no nível da normalidade. Retomando a distribuição dos lugares à mesa da família, a mãe é a que representa o galho fraco, é a que carrega consigo a “anomalia”, “a protuberância mórbida [...] pela carga de afeto” (LA, p. 157). São os tortos, os da esquerda, que desvirtuam as normas e confrontam os interditos pregados nas divisas do território patriarcal.

Se a voz da mãe junto ao pai é de sujeição, para André soa de maneira sutil e ao mesmo tempo potente, pois há uma cumplicidade singular entre mãe e filho. Sugere, de certo modo, um jogo de sensualidade: “e era um jogo sutil que nossas

¹⁵³ Bataille (2017, p. 87).

mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio ‘não acorda teus irmãos, coração’ [...]” (LA, p. 25). Esse envolvimento fratura a rigidez da cultura patriarcal pelo contato amoroso proibido que fere os fortes valores do perfil familiar. Nesse caso, o lado materno indicava uma ameaça à solidez da família, uma vez que nele germinava a semente que se insurgia contra a hegemonia paterna. Outrossim, “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (LA, p. 134-135). O pai, entretanto, ao impor suas normas rígidas assume um papel repressor dos sentimentos dos filhos e até mesmo da própria união que deseja manter na família.

A figura da mãe impulsiona nos filhos mais novos a emoção e a sensibilidade num ambiente marcado pela norma e pela austeridade. Os sentimentos maternos tornam-se um agente desestruturador, especialmente pelo excesso que transborda. Embora a subversividade dos filhos afete a ordem estabelecida na comunidade familiar, são esses os que mais sofrem por isso. Especialmente André e Ana, marcados pela cicatriz da paixão incestuosa e, sobretudo, condenados à separação dos corpos. Ambos os irmãos, assim como Lula, o mais novo, carregam nos corpos “o estigma de uma cicatriz” e compõe a “protuberância mórbida” (LA, p. 154) gerada pela “carga de afeto” materno.

André assume um discurso mais transgressor como representante de um poder voltado mais à emoção e aos desejos imediatos do que para cumprimento do dever instituído pelo pai. A manifestação desse tipo de postura infringe as normas zeladas por Iohána, movendo uma dualidade entre as linhas da família, a da direita e a da esquerda. Dessa forma, a ideia de um terreno completamente uno fica dividido entre as diferenças da segunda para a terceira geração. André fere, então, a continuidade de um círculo que se movia em defesa de um espaço de dominação patriarcal. Assim, torna evidente a motivação do embate entre o pai e o filho não somente como uma luta pela conquista da liberdade ou sustentação de um sistema tradicional; mas, principalmente, para conservar um território de poder.

Mesmo assim, os ditames arcaicos não eximem o confronto com o novo, ou seja, com a ânsia de liberdade, pelo contrário, estabelecem durante a narrativa um choque acirrado entre as gerações. De modo que há uma tensão entre a visão de mundo do pai e do filho. Ambos se revelam por seus pontos extremos e radicais, o

que no percurso da narrativa resulta por denotarem-se de formas paradoxais. No entanto, o pai não reconhece o discurso do filho rebelde, pois admitir essa diferença seria aceitar a ruptura da uniformidade ou, ainda, a rasura do (falso) conceito ou do padrão adotado pela família.

Diante disso, vale reiterar que, para André, a relação com a irmã Ana, apesar de ser a raiz de todo o sofrimento da casa, também é a validação do amor dos dois junto à própria família. Entretanto, não deixa de ser a maior fonte de tormento e expiação, considerando que o incesto constitui o maior de todos os interditos. Por meio dele, da pior afronta possível, o filho contrariou a doutrina prescrita nos sermões pela voz paterna. De forma que, a transgressão total ocorreu por meio do ato sexual com a irmã¹⁵⁴. Assim, André sedimentava sua revolta na tentativa de inserir suas próprias regras em que a sexualidade suplantaria a fraternidade. Com isso, tenta renovar o perfil da família com base em uma compreensão distorcida da lição do pai, que previa o seguinte: “o amor na família é a suprema forma da paciência; [...] os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios” (*LA*, p. 61). Por meio dessa premissa, André sustentava um pensamento ambíguo, em defesa da relação com a irmã, alimentando a ideia de um amor uno dentro da própria casa.

Diante disso, é possível conferir que a dimensão da ruptura põe em questão o alicerce dessa propriedade rural e patriarcal. Assim, essa narrativa fragmentada demonstra que ocorria também uma fissura no discurso totalitário do pai ao pregar a unidade entre os membros da família. Não obstante a isso, o filho rebelde é envolvido pela inflexibilidade do destino trilhando um caminho que conduz ao trágico. Trata-se, portanto, de um personagem cindido, mas incapaz de partilhar do jogo dos valores que tanto o pai quanto o irmão mais velho parecem partilhar. Nesse ínterim, o filho arredio expressa durante a narrativa um jorro de dores sem medida, promovendo rajadas de forma compulsiva e catártica.

Com efeito, o filho pródigo desenvolve um percurso trágico e paradoxal. Seus esforços em questionar o mundo formado pelo pai são um meio de atingir o reconhecimento de sua posição dentro desse espaço cristalizado: “– Queria o meu lugar na mesa da família” (*LA*, p. 159). Embora tenha sido enredado por uma “trama canhota”, era à mesa “mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos

¹⁵⁴ Fisher (1991).

baixos o nosso aprendizado de justiça” (LA, p. 75-76). Dessa forma, para permanecer sob os valores delineados pelo pai, resolve forjar a máscara e agir como um aprendiz dos costumes transmitidos diariamente durante as refeições. Assim, questiona o lugar à mesa, mas esse assento de reconhecimento e de poder que tanto requer é “um lugar oco, que se alimenta da ‘mentira sorrateira’ e de ‘laivos de sutil cinismo’”¹⁵⁵.

Nesse sentido, seus caminhos refletem o desregramento, de modo que sua desordem interior e sua arrogância¹⁵⁶ o levam ao fracasso. Deflagra, ainda, o enfrentamento com a palavra do pai, que, além do incesto, contribui para o estopim que vai fazer desmoronar a estrutura aparentemente sólida, mas precária desta lavoura. Esse conflito inconciliável entre a ordem e a desordem dos dois lados da família incide na desmedida, a qual se opõe aos interditos que perpassam as lições pregadas nos sermões do pai. Onde repousava o mundo da razão encontrava-se também uma vertigem, que tenta confrontá-lo com a palavra de escárnio e com a volúpia do corpo.

Nesse contexto, são muitas as menções sobre o corpo, as quais podem ser entendidas de formas distintas. No entanto, nos detemos aqui a discutir sobre esse lugar dos desregramentos e dos afetos. O lugar ocupado por uma trama canhota do corpo do sujeito com seus impulsos e desejos incontidos. Com efeito, este lugar é à esquerda da família, do pai, ou seja, é à esquerda da mesa que se manifestam os discursos que abrigam a *hybris* e, por sua vez, o desvio. Desse modo, ao utilizar a metáfora da árvore para descrever a posição dos filhos à mesa, ao corpo da família, como quem delineia os galhos da direita e da esquerda, o sujeito assume sua posição canhota. Assim, passa a ser visto por meio dos excessos que são impulsionados pelos desejos afetivos e incestuosos. Torna-se, portanto, refém dos próprios sentimentos e, em virtude do caráter transgressor, se insurge contra a corrente do tempo, da sabedoria da espera.

¹⁵⁵ Conforme aponta Renato Tardivo (2012, p. 92).

¹⁵⁶ A arrogância, a *hybris*, de André será explorada, ainda, no Item 4.1 Lei e exceção.

3.3 A terra, o pão e a austeridade na lavoura

Este item dá continuidade à questão que gira em torno do confronto entre a palavra impositiva e a subversiva, como foi observado até aqui. Contudo, a discussão deste item está centrada nos aspectos ligados à herança da cultura familiar, a qual envolve a relação com o corpo, a terra e a austeridade. Embora já tenha pontuado alguns elementos inerentes ao tema no capítulo anterior¹⁵⁷, nas páginas que seguem reflito sobre como o evento da imigração pode estar relacionado à narrativa do *corpus*. Assim, é importante entender que essa ancestralidade se articula tanto ao comportamento de André, quanto aos moldes delineados pelo pai, mesmo que de formas distintas.

Retoma-se aqui o fato de que a narrativa move um embate entre dois sistemas. No primeiro, a lavoura, cujo sentido é de certo modo ambíguo, apresenta uma ideia de natureza que pode ser vista como uma conduta contrária a tudo que é racional. Por outro lado, liga-se à ideia de um lugar autossuficiente, onde deveria ser semeado e cultivado o alimento necessário à família. O último aspecto corrobora com as lições do pai, aplicadas segundo um sistema arcaico, retratando o conservadorismo e a repressão em que se debate o protagonista. Além de mover esses pontos divergentes, entre os quais sobressai a postura insubordinada do filho André, a narrativa também se sustenta por meio da visão de Iohána, que pode ser explicitada no seguinte trecho: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (*LA*, p. 183).

Para o pai, tudo se resumia a este ciclo que convergia por meio da terra-família-terra, de onde vinha o alimento – o trigo e pão – servido à mesa da família. Este ciclo resulta da formação de um só mundo, fechado em suas fronteiras rurais. Assim, a ideia de terra está ligada às bases de fundamentação da família, de onde vem o sustento defendido por uma “lei rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o pão” (*LA*, p. 76). A manutenção desse ciclo legava a essa divisa patriarcal um ritual de austeridade que consistia em plantar – colher – semear. Assim,

¹⁵⁷ Por exemplo, no item 2.2 “Os olhos são a candeia do corpo”, quando foi discutida a presença do avô, ou mesmo no item 2.1 A linguagem e a alegoria da origem, ao iniciar as análises desta pesquisa, chamou-se a atenção para a expressão árabe da palavra do avô; e, ainda, no item 2.5 *Maktub!* Ou uma escrita por vir?, a fantasmagoria do velho ancestral marca as discussões.

ele reforçava a concretude na execução das coisas, no rigor do trabalho orientado segundo os preceitos ali delineados. Parecia dar continuidade a uma herança cultural cuja origem não é explicitada durante a narrativa, mas o arcabouço de uma fonte mediterrânea se faz notar pelos detalhes descritos.

Essa herança cultural pode ser relacionada aqui ao “imaginário da imigração”, o qual pode ser definido por meio das “relações fronteiriças”¹⁵⁸ ou pelo processo de transição que se dá de uma margem a outra. O imigrante é caracterizado por meio das vozes que se ramificam às margens das fronteiras, de modo que no interior de sua cultura ocorre uma ramificação. Assim, ela vai ser revelada por meio do comportamento das personagens, dos seus costumes, da língua, entre outras características. Dessa forma, ocorre uma cisão no interior desse sujeito, de modo que a sua cultura passa a se concentrar na “mediação entre dois espaços”¹⁵⁹.

Nesse sentido, essa presença cultural é verificada de maneira espaçada tanto no árabe do avô, quanto nos hábitos libaneses do pai, dos tios e tias. Observadas ainda nos costumes dos mais velhos, essas características podem ser registradas nos cânticos “entoados em língua estranha, a se elevar os versos simples” (LA, p. 188). Com efeito, a voz do imigrante está presente entre outras vozes que reverberam na narrativa. Configura uma imagem que é reforçada pela língua da “mãe [que] passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo” (LA, p. 192). Essa presença confirma-se pela rotina dos parentes no trabalho do campo, “velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância” (LA, p. 185). Assim, esse legado é evidenciado também nos objetos como o alaúde e o alfanje, que são pontuados de maneira dispersa durante a narrativa e nas alusões aos textos orientais, os quais contêm elementos de uma doutrina que o pai ainda cultivava, mesmo a seus moldes rígidos.

O pai conservava um alicerce antigo, sobre o qual a união dos filhos e filhas deveria ser fortalecida ali mesmo na fazenda, por meio do trabalho. De acordo com o pensamento do patriarca, “em terras ociosas é que viceja a erva daninha: ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar” (LA, p. 56). Seus ensinamentos reforçavam a natureza do labor contínuo, assim como a

¹⁵⁸ O entendimento sobre esse imaginário da imigração no texto literário foi pensado com base na leitura sobre as considerações de Brandão (2007, p. 266) sobre o tema da migração e a arquitetura da memória.

¹⁵⁹ Brandão (2007, p. 266).

austeridade da vida restrita ao universo agrário. Desse modo, a narrativa vai remontando também às paisagens áridas, as quais estão relacionadas ao dia a dia dos campos libaneses, muitas vezes isolados de outras realidades. Assim, fica evidente como a família cultivava os próprios costumes, os quais são refletidos no comportamento de muitos rapazes da região, às vezes áridos como a própria terra.

As referências a esses costumes podem ser vistas também nos hábitos das jovens camponesas com suas roupas coloridas e seus cantos durante as atividades domésticas. Seus modos de vida e o temperamento mediterrâneo rompiam a rigidez e o isolamento de cada comunidade. Outro aspecto que pode ser constatado é a convivência entre cristãos, mulçumanos e judeus. Essas particularidades são notadas nos traços das personagens como o pai, cujo discurso se aproxima da liturgia cristã, ou como os do avô, que representava a corrente mais antiga da família, a árabe, que indicava na expressão “está escrito!” uma força ancestral, costumes e afetos. Essa herança já se registrava por uma mistura cultural que sobressaía durante a convivência dos membros da lavoura. Além disso, é notada nas comemorações libanesas que, de certo modo, integravam os jovens com suas danças ao som da flauta dos mais velhos. A música libanesa se misturava numa percussão de ritmos durante as celebrações, em sua maioria casamentos e comunhões, de forma que contagiava a todos.

De acordo com a visão do narrador, essas celebrações resguardavam às comunidades uma promessa de união dentro de um único ciclo, que se movia da terra à família. Assim, sem perder de vista os princípios adotados pela comunidade, os jovens cumpriam seu dever diário em dura disciplina. Desse modo, extraíam desse campo tudo o que bastasse para o sustento da casa, condenando qualquer prática de “desperdício, como ofensa grave ao trabalho” (LA, p. 76). Entre as ofensas estavam “o excesso proibido” (LA, p. 76), mas o “zelo” era sempre uma “exigência”, uma forma disciplinar.

[...] vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: [...] e reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos [...], e uma disciplina às vezes descarnada, e também uma escola de meninos-artesãos, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, [...] nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia o nosso ritual de austeridade, sendo também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado de justiça. (NASSAR, 1989, p. 75-76)

Esse “feixe de rotinas” fundado segundo um “código de conduta” (LA, p. 75) servia de norte para os filhos – “meninos-aprendizes” –, aos quais eram repassados os princípios de uma família com traços e características orientais-mediterrâneas. Um aprendizado que envolvia desde o manuseio das coisas da fazenda à compreensão do (sublime) manual da família. Havia em tudo isso uma expressão religiosa híbrida que resultava não só dessa afirmação imigrante, mas de uma ancestralidade que envolvia alguns mandamentos da *Bíblia* e do *Alcorão*¹⁶⁰. Dessas escrituras vinham a fonte e o poder autoritário do pai e, baseado nelas, ele orientava a família. Contudo, a lavoura também era como uma escola, onde os filhos aprendiam os valores da vida desde a infância. Ali eles cumpriam as lições diárias e, em suas rotinas, eram aprimorados os ensinamentos repassados pelo pai. Dessa forma, os filhos tornavam-se verdadeiros artesãos, de modo que tudo poderia ser cultivado por suas próprias mãos.

Do plantio à colheita, até a produção do alimento servido, como ouvimos de André, tudo teria de ser feito em casa: “nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa” (LA, p. 76). Assim, o narrador vai compartilhando os mistérios de suas origens, que envolvem o imaginário sobre essas raízes ancestrais, de onde provém sua cultura. Sem designação espacial e fadada à repetição de um modelo primordial, a narrativa vai revelando aspectos de uma comunidade que se reproduz simbolicamente.

Nesse contexto, sustenta-se o ciclo terra-alimento-família apontado antes, cujos lados estão ancorados pelos polos que remetem simultaneamente à terra. Outrossim, a narrativa reitera que desse solo brotaria o alimento sagrado e tudo o que bastasse para manter os membros da casa unidos. Assim, André rememora suas primeiras experiências na “escola de meninos-artesãos”, na qual se confirmava a autossuficiência da família em sua propriedade. Um terreno fortalecido por meio de um “ritual de austeridade” repetido “três vezes ao dia” pelos pais e filhos, os quais sentados junto à mesa faziam “de olhos baixos” seu “aprendizado de justiça” (LA, p. 76).

¹⁶⁰ Em alguns momentos do romance, a expressão da religiosidade parece confirmar os acontecimentos no seio da lavoura, como se observa na epígrafe da segunda parte do livro, “O retorno”, em que é usada uma citação do *Alcorão* – Surata IV, 23: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,” (LA, p. 143). Uma discussão que envolve essa referência será feita no capítulo quatro desta tese – item “4.5 Dança, sacrifício e morte”.

Essa forma de redenção do homem em sua lavoura, num incansável trabalho, tinha finalidade também de conservar os costumes repassados de uma geração a outra. Com isso, o pai, lohána, como representante das doutrinas herdadas, era responsável pela disseminação do saber resguardado pela ancestralidade da família. Desse modo, o narrador compara o labor diário no campo com o do artesão, numa prática manual, cujo caráter foi sendo perpetuado ao longo do tempo, pois as lições previam que “o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua” (LA, p. 160). Essa lição arremete à alegoria da mão¹⁶¹, na qual a mesma mão que semeia e colhe o alimento é a que propaga a vida e também a extirpa. Assim, à maneira de um artesão (ou um oleiro), o pai molda suas leis e impõe o poder por meio de um ensinamento milenar circunscrito aos limites da propriedade agrária.

Com efeito, esse é o espaço em que se inscreve uma visão patriarcal, onde o poder está ligado à terra e é controlado pela mão do homem. Com esse legado, lohána sempre acreditou que poderia converter e aprimorar a natureza humana, tornando os filhos úteis e bons. Professava, então, o valor essencial da união da comunidade rural e da disciplina do espírito, transformando a virtude em um ideal de legalidade e conduta. Desse modo, restringia sua formação ao campo da moral, tentando, com isso, edificar uma sabedoria de vida orientada para a prática do dever diário. Assim, todos os membros da propriedade poderiam sobreviver por suas próprias mãos, de forma que do trabalho rural colheriam o trigo necessário para produzirem o pão diário à família.

Nesse contexto, lohána, exercia uma espécie de sumo-poder sobre os filhos e filhas, conduzindo tudo o que fosse plantado e cultivado no solo da casa. Simbolizando, portanto, a mão superior que modela – como o oleiro faz com o barro –, ou a do próprio artesão que transforma a madeira sobre a qual trabalha, o pai procura educar os filhos para desenvolver as tarefas na comunidade. Dessa maneira, validava suas lições conforme as premissas dispostas pelo tempo, evitando qualquer tipo de desordem.

¹⁶¹ O conceito de alegoria seguido neste trabalho foi apontado no item “2.1 Linguagem: a alegoria e origem”.

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 outros 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. 51-52)

Sua forma de educar pertence ao tempo de preparo da terra, do plantio, do crescimento e da colheita, atuando sobre ela como se remodelasse a matéria para suas possíveis transformações. Como guardião dos costumes, seu domínio se confunde com o próprio domínio do tempo, com um ideal de justiça e autoridade que o reconhecimento do passado lhe conferiu. Assim, a alegoria da terra vai sendo tratada durante a narrativa de forma entrelaçada. Articula-se à visão do pai durante os sermões, que remetem, na maioria das vezes, às lições sobre o tempo. Nesse sentido, terra e tempo estão diretamente relacionados ao discurso de Iohána.

Outrossim, o tempo¹⁶² é visto de maneira personificada – como um ente ou um ser –, porque estava presente em tudo, inclusive na “terra que fecunda” a vida e “no pão em cima da mesa”. Desse modo, nos discursos paternos havia sempre um ensinamento sobre estas premissas: terra, tempo e pão. Esses três elementos integravam-se à vida, às questões que envolviam o trabalho e, principalmente, à união de todos em um mesmo corpo homogêneo. Compunham, ainda, o ideal de sabedoria, segundo o qual os filhos e as filhas exerceriam seus aprendizados conforme a doutrina de amor e fraternidade.

A integração da família por meio da terra – como uma fonte do sagrado – era uma premissa milenar. Uma herança que resistia sobre cada elemento da casa da mesma forma que o tempo, pois “nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados” (LA, p. 51). Assim, desta fonte provinha a vida, o alimento sagrado que só poderia ser fertilizado naquele solo da lavoura. Ali existiu sempre uma “terra que fecunda”, uma medida de tempo, “uma semente que germina”, perpetuando o pão da vida. Entretanto, as palavras do pai passaram da promessa à restrição, uma vez que tornaram os filhos,

¹⁶² No item “2.4 Infância, a sexualidade e a formação dos círculos”, alude-se ao tempo como um ser antropomorfizado que chega a praticar ações como os próprios personagens.

além de herdeiros, reféns de uma espécie de doutrinação do tempo. Uma ordenação (arcaica) da qual a família não poderia se desvencilhar.

Desse modo, o alimento servido à mesa era o *pão do patriarca*¹⁶³, visto que não poderiam comungar outro que não fosse produzido nesta terra, no ambiente sagrado. Qualquer um que viesse de fora dessas divisas causaria uma mancha na lisura do corpo da família, violaria os costumes adotados ali ao longo das gerações. Para evitar essa desordem, o pai trabalhava de maneira incansável seus argumentos sob os mesmos preceitos com que regravava a terra. Cultivando uma sabedoria que se sustentava pela costa isolada do Mediterrâneo, pelos “longos pastos, tão lisos por tantas línguas” (LA, p. 41).

[...] 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, tão lisos por tantas línguas**, ali onde o gado vem buscar o sal que ministra com o fim de purificar-lhe a carne e a pele, era ele sempre dizendo coisas assim [...]. (NASSAR, 1989, p. 42, grifos meus)

O pai é visto por André como um “lavrador fibroso”, o qual sustentava seu discurso pelo campo arcaico com uma “sintaxe própria, dura, enrijecida pelo sol e pela chuva” (LA, p. 42). Ao contrário disso, o discurso de André surgia como um “fluxo violento” (LA, p. 39), muitas vezes incontido na cólera de sua revolta. A voz do filho erguia-se na imensidão desse terreno e, de maneira controversa, buscava outra forma de sobrevivência. Assim, rompia a tradição – o convívio – do cultivo de uma lavoura familiar, embora nesse mesmo campo arcaico brotasse o abrigo de André: “era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família” (LA, p. 11). No bosque ele se refugiava, escapando das ordens paternas, e à sombra das árvores fazia o leito: “cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma” (LA, p. 11).

Desse leito de folhas brotava também uma semente viçosa, cuja energia passava pela força da palavra e fazia jus à vida. Esse viço era também uma protuberância (dos filhos ligados à mãe) e mostrava que no ordenamento patriarcal também surgia a desordem, a carga explosiva das palavras. Nesse sentido, “toda

¹⁶³ Expressão que intitula a tradução do romance *Lavoura arcaica* para o alemão *Das Brot des Patriarchen*, por Berthold Zilly, Frankfurt, Suhrkamp, 2004.

palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive, uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos” (LA, p. 167). Diante dessa abordagem do pai, o filho questiona o equilíbrio da ordem, mostrando que outra semente, a da pulsão do desejo sexual, também germinava naquele pasto, assim como a violência e a peste. Desse modo, apropriava-se dos argumentos do pai para justificar seus anseios, de forma que o lugar onde os irmãos cumpriam espontaneamente seus afazeres era corrompido por André ao se distanciar do labor diário da família.

Além disto, da lida do trabalho arcaico, há nessa narrativa uma motivação íntima que passa pela relação do sujeito com a terra, no sentido de uma integração. Existe também outra questão que é inevitável, o acerto de contas de uma história pessoal que é sentida com a chegada de Pedro no quarto da pensão. Era, sobretudo, “um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó” (LA, p. 9). Desse modo, a presença do irmão mais velho surgia juntamente com a austeridade que pairava sobre a lavoura patriarcal. Ali no quarto de André o poder paterno estava representado pelo primogênito da casa demonstrando, portanto, que a força das leis que regiam a família se confirmava por meio da visita de Pedro.

Nesse sentido, o filho do meio transita por esse chão tradicional, ou seja, entre o arcaico e o moderno, utilizando uma linguagem espalmada na qual alia diferentes ciências como uma sábia alquimia proveniente dessa senda hereditária. André almejava uma convivência num espaço mais lodoso, humoso, em que pudesse resistir aos argumentos do pai, “áridos como a terra” (LA, p. 47). O que parece é que o pai carregava ainda a terra dos campos secos do Líbano, pois a aridez dos seus discursos sobrevivia ao tempo. Assim, suas palavras eram alimentadas por uma fonte mais antiga que dizia ser “cultivada com zelo pelos nossos ancestrais” (LA, p. 58), na qual se mantinha a palavra primitiva junto à uma “viga austera que faz(ia) o suporte das nossas adversidades e o suporte das nossas esperas” (LA, p. 58).

O pai, então, recorria sempre à “paciência”, “a primeira lei da casa” (LA, p. 58), visando o fortalecimento da terra por meio do tempo e do trabalho na propriedade da família. Certamente, nesse lugar em que a natureza surge antes que o homem e a cultura, oferecendo os recursos necessários para o labor agrário, ocorria também a subversão. André subvertia o princípio de espera paciente e, desse modo, estabelecia uma íntima e estranha identificação do corpo com a terra, o que reforça sua medida

de irracionalidade. Nessa atmosfera, reitera-se que corpo confronta a própria razão ao apresentar uma constante relação com os componentes ocultos, os visgos e as plantas. Era a terra o ambiente onde “amainava a febre dos meus pés na terra úmida” (LA, p.13); ou seja, ali ele se refugiava; era junto à natureza que tentava se livrar de qualquer interdito.

Durante essa interação, o filho arredio corrompe o solo da família “consumindo neste pasto um grão de trigo, e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho” (LA, p. 110). Assim, profana esse campo de união introduzindo uma semente subversiva ao tempo e à aridez desta propriedade ancestral. Se o pai e seus descendentes (os que estavam à sua direita) cultivavam pacientemente a terra seca, André se fundia ao solo mais humoso. Isso ocorria porque ele tinha pressa em colher novos frutos e usufruir dos prazeres que eram interditos na casa, o que contrariava as lições repassadas diariamente.

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer o crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e projeta a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum de nós há de transgredir esta divisa, [...] nenhum de nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo; não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações [...]. (NASSAR, 1989, p. 54-55).

Nesse sentido, o espaço dessa propriedade tornou-se um espaço de normatizações, ou seja, de interditos ou lições os quais podem ser entendidos como dispositivos¹⁶⁴ de poder que são impostos à comunidade como “princípios internos de funcionamento”, entre os mais essenciais estão, o interdito do “desejo de sexo, [...] de ascender a ele, de descobri-los, articulá-lo, em discurso, formulá-lo em verdade”¹⁶⁵. Para tanto, o pai impunha as suas normas a partir da criação desse tipo de princípio e, por meio dos interditos, buscava a coesão entre os membros da casa. Acreditava que eram necessárias rigorosas medidas de precaução para a manutenção do trabalho na lavoura e da palavra. A exemplo disso, demarcava a propriedade com

¹⁶⁴ Em consonância com o pensamento de Foucault (1988), aponto o sentido de dispositivo que se ajusta às imposições feitas pelo pai no romance em estudo.

¹⁶⁵ Foucault (1988, p. 146).

cercas de arames, “com as farpas de tantas fiadas e crivos estreitos” (LA, p. 54). Essa metáfora das cercas demonstra a forma como o pai tentava normatizar os procedimentos e o modo de vida de cada um dos filhos, criando um modelo repressor que serviu de estímulo para a transgressão dos filhos que não se alinhavam a ele.

Assim, o pai instituía uma visão de mundo derivada de um dogmatismo que se reforçava nas relações familiares, em todo o labor diário na lavoura voltada à própria subsistência. Articula-se a essa visão o poder do homem sobre terra como algo que não pode ser contestado. Essa postura legitimava o papel do patriarca, cuja preocupação era, entre outras coisas, a de delegar aos seus descendentes os afazeres da comunidade agrária. Acreditava que, desse modo, faria se cumprir uma das mais importantes lições da casa, “a união e o trabalho de todos nós junto ao pai” (LA, p. 20), o que poderia impedir qualquer tipo de desvio dos costumes ali disseminados. Essa atitude de Iohána talvez se justifique em consequência do medo de uma revolta dos filhos, por isso insistia em manter uma (falsa) unidade familiar.

Dessa forma, a propriedade patriarcal passou a funcionar como uma “tribo”, o que alude a “uma camada da população que se submeteu a formas de exploração”¹⁶⁶, associado também ao modelo doutrinador criado pelo pai. Consoante a isso, tem-se a ideia de que as normas conduzidas no interior de uma propriedade privada ocorrem de maneira opressora¹⁶⁷. Essa (falsa) unidade idealizada por Iohána é arbitrária, visto que elimina qualquer possibilidade da diferença. Consistia somente em plantar e semear os frutos fecundados na austeridade terra, desviando o pensamento dos filhos de qualquer desejo além dessas fronteiras.

Assim, o sacrifício dos membros da casa deveria consistir em se guardar das influências externas para que todos pudessem conviver segundo os dogmas paternos, ou seja, segundo o modelo de exceção¹⁶⁸ instaurado por Iohána. A almejada união como fonte do equilíbrio da comunidade familiar, de um espaço do sagrado, passou a ser um convite à profanação. Nesse ambiente rural, “onde o sacrifício marcava a passagem [...] do sagrado ao profano”, instalava-se “agora um único, multiforme e incessante processo de separação”¹⁶⁹. O que fica implícito é que o modelo de vida construído pelo pai, com leis restritivas aos filhos, não promovia o alinhamento

¹⁶⁶ Freud, (2011, p. 59-60).

¹⁶⁷ Esse pensamento se sustenta a partir da leitura de Freud (2011).

¹⁶⁸ Sobre o estado de exceção, busco a concepção de Giorgio Agamben (2004). Uma discussão a respeito da natureza desse espaço será desenvolvida no capítulo quatro, no item “4.1 Lei e exceção”.

¹⁶⁹ Conforme destaca Agamben (2007, p. 71).

daqueles corpos, mas sim o desvio e a fratura da própria família. Com sua autoridade, ele apontava medidas protetivas consoante o seu modo de pensar, porém, suas orientações nada mais eram que um meio de imunizar os filhos contra as próprias vaidades.

Havia na rigidez das normas pregadas uma necessidade de que prevalecesse entre os filhos um aprendizado de união. Era uma forma disciplinar, o que coaduna com o pensamento de Foucault ao dizer que o “dispositivo” é entendido também como disciplina(s), ou seja, “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade”¹⁷⁰. Assim, as lições paternas podem ser entendidas também como dispositivos que visavam regular, conduzir os corpos dentro de uma esfera de controle na qual se inscrevem as relações de poder. Dessa maneira, “ninguém em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família” (LA, p. 167-168). Com isso, delineia-se no discurso do pai, um pensamento conservador, restrito ao mundo dos valores arcaicos, por meio do qual prevenia a todos contra o que poderiam encontrar além das fronteiras da fazenda.

Nesse viés da narrativa de Nassar, há um interesse em dar maior visibilidade ao rural não apenas para torná-lo mais concreto, mas para complexificar certa visão dual no que se refere à discussão entre o rural e o urbano. O primeiro, como um lugar relacionado à origem, à tradição e à identidade pura; o segundo, ligado ao ambiente de modernização, portanto, mais próximo do litoral, privilegiado pela evolução social. Uma discussão que se move do interior de uma comunidade rural para a cidade (inominada).

Em se tratando desse universo fechado em que se encontra a família, há de se considerar o fato de que em seu interior ocorre uma manifestação simbólica da imigração. Decerto, esse aspecto é responsável por indicar determinadas experiências do sujeito, como são as do personagem André, que parece habitar em uma terra que não lhe pertence. Mesmo sendo a casa uma morada que pode ser dada pelas vias de sangue, ele tende a se sentir um imigrante, no sentido de que vive um deslocamento. Essa condição na qual o filho se envolve promove uma cisão, move

¹⁷⁰ Foucault (1987, p. 126).

conflitos, pelo fato de assumir um comportamento divergente ao que é pregado na casa. Habitar no ambiente patriarcal e sujeitar-se às normas ali empregadas fazem de André um imigrante¹⁷¹ cujo trânsito, a priori, não vai além dos limites da fazenda familiar, mas conseqüentemente os transpõe.

É por meio desse complexo de relações entre o pai e seus descendentes que os confrontos são motivados, provocando uma fissura nessa “sebe viva, cerrada e pujante” (LA, p. 54), a qual impedia que os olhos alcançassem qualquer coisa que estivesse do lado de fora. Assim, o pai reforçava que ninguém haveria de transpor as suas divisas¹⁷². Esse universo parecia limitar os anseios de André, tornando-se pequeno demais para ele, pois já havia contaminado seus olhos com a escuridão que pairava do outro lado dessa “cerca viva”¹⁷³. Entre os bordéis e hospedarias, o filho pródigo demarcava um outro espaço, que contrariava os ensinamentos recebidos em casa. Ele passa a comungar com outras fontes de alimento, oriundas de outras correntes, as mais escuras, opondo-se à luz que pairava sobre as terras do pai.

André vai de encontro aos mandamentos patriarcais. Mesmo na fazenda já havia subvertido os princípios impostos com sua impaciência, uma vez que carregava desde menino “uma química frívola” com a qual tentava “dissolver e recriar o tempo” (LA, p. 55). Assim, procurava viver suas paixões de uma forma instintiva que causava desequilíbrio nas estruturas da família. Por isso, buscava na natureza um refúgio para seus instintos, porém, à medida que tentava contê-los, germinava a terra com uma semente desmedida, com seu corpo insolente. Desejava colher o fruto proibido que brotava no colo da irmã: “com mão pesada de camponês, [...], corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; (LA, p. 113). Era também por meio da terra que André tentava, de certo modo, uma purificação para seu estado enfermo. Acreditava que ele e a irmã poderiam fruir de um ritual próprio, formado por essa semente incestuosa que se misturava às raízes junto aos visgos da terra.

¹⁷¹ No item “3.5 Exílio, errância e transgressão” dar-se-á continuidade a essa questão que envolve o deslocamento do sujeito, dentro ou fora da moradia familiar, e que, por consequência disso, leva à reflexão sobre esse trânsito do corpo e da imigração.

¹⁷² Releitura do fragmento “nenhum de nós há de transgredir esta divisa” (LA, p. 55).

¹⁷³ A expressão “cerca viva” foi retirada do livro *Um copo de cólera* (1978). Faz referência à cerca de saúvas que causa um rombo na sebe do chacareiro, que, assim como lohána, delimitava o espaço de suas terras para poder controlá-la.

Diante disso, essa imagem alegórica relacionada à terra ora demonstra a sedimentação firme e árida do discurso do pai, ora é subvertida por André. Chega mesmo a ser desconstruída, principalmente quando o filho deseja integrar-se ao húmus, ou seja, ao útero da terra, aos visgos do subsolo, de modo que seu corpo parece desconstruir juntamente com as raízes esse equilíbrio produzido pelo pai. Nesse sentido, o filho não se assenta na forma sólida e homogênea delineada na família. Além disso, não pode se manter integrado à paixão pela irmã. Dessa maneira, ao invés de participar do ritual de justiça pregado pelo pai, que previa a longevidade num solo firme, foi tatear em outros terrenos. Por isso, partiu em busca de novos canteiros onde pudesse amainar a febre do seu corpo, de ideal de consagração que não pôde manter com Ana.

Esse desregramento tem a ver com a origem das paixões da infância, ou seja, essa semente foi fertilizada no seio da família. Com efeito, os filhos mais novos recusavam desde cedo o “pão-da-casa”, o alimento primordial servido à mesa. Assim, já desvirtuavam as lições do pai cultivando um alimento impuro, ferindo a homogeneidade pregada por Iohána. André idealizava desde menino um convívio junto com a irmã, vislumbrando uma experiência fora dos domínios da casa velha. E, depois, na adolescência expôs seus desejos primitivos, os quais, mesmo com a repressão da família, não se extinguiram; ao contrário, ressurgiram e clamavam seu valor.

Os impulsos antagônicos desviam o filho do seu verdadeiro lugar, do convívio com os irmãos no trabalho da fazenda, de acordo com o que aprendeu na casa. Sem consciência de si, André imerge em um silencioso vazio ao afastar-se da família, vivendo numa espécie de fantasia. Transitava, portanto, pelo lugar que o pai sempre alertou que se distanciasse, pois “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar nossas cercas” (LA, p. 54). Entretanto, distanciou-se desse propósito, seguindo por caminhos aleatórios em que se tornava difícil cumprir os ensinamentos recebidos. Com isso, passa a viver paixões efêmeras, na tentativa de esquecer o amor incestuoso com o qual já havia ferido o equilíbrio da casa antes mesmo de sua fuga.

Nesse sentido, o indivíduo está inclinado a fazer uma seleção natural que impõe um caráter transgressor. Apesar de seguir seus instintos, André carrega consigo a imagem da casa e da família, “como olhos voltados para frente e olhos

voltados para trás” (LA, p. 32). Isso demonstra que, embora vislumbrasse outros cenários, não perdia de vista os acontecimentos repassados na fazenda, pois peso das lembranças o sobrecarregava, entre elas, o cheiro suave da comida caseira e as promessas do amor não correspondido. Talvez fosse esse o alimento de sua vertigem, que não cessava de crescer. Assim, seguia nutrindo os desejos da infância, a desmedida que afetava a ordem de uma cultura patriarcal.

O filho segue deixando para trás a fazenda da família e a soberania do tempo que antes o aprisionava com sua calma. O mesmo tempo que influenciava a autoridade paterna e fazia de todos submissos ao curso das suas horas, à sua onipotência. Diante disso, André rejeita as premissas de sabedoria difundidas durante os rituais dos sermões. E, ao sair das terras da velha lavoura, passa a vislumbrar um horizonte bem diferente daquele inscrito no território da família, onde o pai tinha fundado desde cedo uma ideia absolutista. Com efeito, foi introduzida ali uma nova forma de cultura, que já havia se modificado com o tempo. Costumes que envolviam os filhos e filhas num mundo particular com leis delineadas pelo pai, por meio das quais os papéis na casa eram hierarquicamente definidos.

Assim, o processo migratório alocado dentro da família ressaltava os deslocamentos, mas ao mesmo tempo definia novas posturas. A exemplo disso, é possível notar como a postura do pai garantia uma série de preceitos com seus dogmas e uma cultura híbrida. Divergia, então, da imagem do avô, o velho árabe cuja presença fantasmagórica se confirmava nas lembranças de André, conforme discutido anteriormente. À sua maneira subversiva, André dizia amar a terra e o trabalho:

eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa. (LA, p. 119)

Essa ambiguidade de André move um conflito que está intimamente ligado aos interditos de uma cultura patriarcal. Contudo, ele contesta essa organização e resolve definir os próprios caminhos. Nesse contexto, além do incesto, a fuga de casa aparece como uma das rupturas das normas prescritas. Portanto, ao questionar os valores impostos, nega também a herança de seus antepassados, comprometendo o ciclo formado por terra – tempo – família.

3.4 Do oratório: um convulso amor

“estou no fundo do abismo e já não sei mais rezar”
(RIMBAUD, 2016, p. 49)

Nesta parte do estudo da narrativa de *Lavoura arcaica*, a discussão reforça a presença da “terra” no romance e seu significado de propagação da vida, mas por uma via bem diferente do ritual austero dos sermões do pai. Outrossim, terra e casa dão lugar também às lembranças que remontam à moradia da infância, dando margem ao idílico, ao campo do corpo e seus anseios, como diz o próprio narrador: “em um fim de tarde cheio de brandura eu conheci a paz” (*LA*, p. 113). Ora, se no início do romance, o corpo assume uma forma voluptuosa, isso ocorre numa composição metafórica de elementos vegetais como “um áspero caule” colhido no espaço impregnado de erotismo. Assim, no decorrer dos relatos de André, o delírio, a masturbação, ou seja, os impulsos da sexualidade transitam de um estado idílico a uma forma de súplica. É o que se pode experienciar no capítulo vinte, o mais extenso capítulo do romance, em que o excesso é notado nas palavras de André ao declarar seu amor a Ana.

Diante do oratório, na capela da família, o filho arredo assume uma encenação na qual confessa culpa e paixão. Tomado por uma energia passional, André não direciona seus intentos para a posse e o acúmulo de recursos ou de conhecimentos, porém, se empenha no gasto descompensado das forças, de forma que se entregava à desordem, o que contribui para o desequilíbrio do sistema familiar. Contudo, sem perder de vista esse ritual de iniciação ao qual o protagonista se propõe, no que confere a relação entre o indivíduo e a natureza, destaca-se a presença de um corpo que se assenta numa via erótica que confronta os ideais da casa paterna.

Desse modo, o filho distorce a concepção de sagrado da família e da união de seus membros, quando passa a almejar uma relação incestuosa com a irmã. É o que se imprime nesta revelação: “e só pensando que nós éramos terra, e que tudo o que havia em nós germinaria em um como a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro” (*LA*, p. 115). André reconhece aqui a necessidade de uma consagração que passa pelos fluxos do corpo, compartilhando “o suor um do outro”, além de acolher

os líquidos e a umidade da terra. Para tanto, o espaço da natureza é convertido a uma “orgia religiosa” que se realiza numa “gruta encantada dos pomares” (LA, p. 94), em que o corpo se consagrava aos elementos da terra. Nesse contexto, André é imbuído por desejos que necessitam se fundir a Ana como se dela pudesse extrair seu sustento.

Ele e a irmã eram um só, bastavam-se em si mesmo, de forma que, com a consumação do ato amoroso, o corpo dos irmãos “triumfaria sobre o tempo e encontraria a paz”¹⁷⁴. Desse modo, sugere nesse envolvimento um sentimento de violação, de descontinuidade da norma que não só fere o pensamento do pai, mas também ameaça diretamente a ordem da família com o incesto. É durante a conversa com irmão Pedro que o narrador compartilha uma das mais emblemáticas passagens dos acontecimentos da casa velha. A casa é o lugar onde pode ser evidenciada também uma oposição entre as maneiras que a narrativa lida com o sagrado¹⁷⁵. Uma delas está relacionada à compreensão que André tem das coisas da família, pois considera profano aquilo que para o pai é posto como sagrado. O alimento por meio da palavra, do pão, e do tempo (o semear e o colher), bem como a união da família em um só corpo, fazem parte da concepção sagrada que o pai expõe. Entretanto, o filho subverte este princípio, transgredindo os espaços da família desviando-se das lições de modo a violá-las.

Há excesso nos propósitos de André, ou seja, nessa busca pelas realizações dos desejos. Dedicar-se a uma integração que gera conflito, dúvida, motivo pelo qual Ana parece resistir a esse envolvimento. Logo, existe o peso da doutrina que recai sobre eles. Mesmo assim, o filho vai persistir nessa via impulsiva, pois para o amante a paixão é comparada com uma fonte que necessita ser saciada. Nela reside o néctar a ser absorvido, o alimento proveniente dos jardins¹⁷⁶ fechados. Nesse sentido, aponto aqui uma extensa retórica amorosa que se estabelece na cena do oratório, em

¹⁷⁴ Em *Porvir que vem antes de tudo*, Renato Tardivo refere-se a esse envolvimento dos irmãos como se ambos almejassem a eternidade, de modo que, para que isso ocorresse, os dois se fundiriam à terra. Assim, “transformados em terra – imortalizados – encontrariam a paz” (2012, p. 90).

¹⁷⁵ Considera-se aqui o entendimento sobre *O sagrado e o profano*, apresentado por Mircea Eliade (1992), o qual aponta como *sagrado* o real por excelência, que participa de uma esfera ontológica e, nesse sentido, está ligado à “atividade criadora do Ser”. O que não pertence a essa esfera, a esse modelo criador “é pois uma atividade vã e ilusória”, ou seja, *profana*, principalmente, quando é feita por iniciativa própria dos homens sem seguir um modelo regulador e estrutural.

¹⁷⁶ Os jardins, assim como a gruta, fazem referência a Ana e estabelecem um diálogo com os Cânticos de Salomão: “Jardim fechado és tu, irmã minha, esposa minha, manancial fechado, fonte selada” (Cantares 4:12). Contudo, essa simbologia dos Cânticos aqui relacionada não anula qualquer desejo profanador; ao contrário, move uma retórica que macula o sagrado.

que Ana parece mais uma “fonte selada” com o “corpo de madeira” (LA, p. 124). Essa postura vai exigir do amante um domínio da palavra e uma precisão para convencê-la de suas intenções amorosas. Assim, ao se dirigir a ela, declara:

“Ana, me escute, é só o que te peço”, eu disse forjando calma, eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão; [...] as coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear [...], participar das apreensões da nossa lavoura, [...] estando presente com justiça na hora da colheita, trazendo para casa frutos, provando com tudo isso que eu também posso ser útil” (NASSAR, 1989, p. 117-119)

Para alcançar seu objetivo, André se vale das lições sobre o tempo pregadas nos sermões do pai e da paciência, semelhante ao que é apontada em *Eclesiastes*. Desse modo, em sua prece, tenta reiteradamente cumprir seu papel de filho e realizar os trabalhos que lhe forem designados nas terras da família. Entretanto, há nessa súplica uma projeção fantasiosa na qual o amante parece dispor de todo o tempo do mundo durante esta conquista. Isso denomina um sentimento de espera interminável do narrador-poeta por sua musa. O que se reitera, nessa aparente paciência da figura sedutora de André, é que há uma confissão que não elimina nem anula os conflitos e os interditos do corpo.

Nos argumentos do amante, há uma construção fantasiosa de tudo que ele e a irmã poderiam fazer em tempos incontáveis, nos quais poderiam usufruir dos prazeres do corpo um do outro. Nesse sentido, parece sobrar vida, o tempo é longo para toda a contemplação da beleza e da pureza de Ana. André reivindica o amor de sua irmã por meio de promessas eternas, como se dispusessem de “um deserto sem fim da eternidade”¹⁷⁷. Ao fazer uso das hipérbolés nas suas intenções exalta uma vida tranquila de fruição das riquezas naturais provenientes dos pomares do quintal da casa. Entretanto, denomina em toda essa espera um excesso que é revestido na promessa de se entregar aos desejos carnisais, às alegrias e indolências. Promessa gerada, certamente, pela necessidade de usufruir do amor incestuoso com a irmã, o que estabelece, portanto, uma fantasia e um convite nesta ordem.

¹⁷⁷ Versos 24 e 25, “À amada esquiva”, de Andrew Marvell. Tradução de Augusto de Campos (2009).

Essas promessas se estendem à cena do confessionário em que Ana se põe de joelhos diante do altar com “o terço entre os dedos, [...], os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas” [...] (LA, p. 116). Essa imagem segue pela evocação memorialística de André e apresenta um tom sagrado que passa pela subjetividade do eu que a evoca. Nessa projeção, há uma aproximação da linguagem aos objetos de singularidade religiosa – altar, santos, manto, terço –, ao lugar (oratório), e ao corpo – o de Ana –, como se fosse uma escultura sacra – “talhada na madeira” –, fazendo emergir ali na capela uma poética sacrossanta. Nesse contexto, o corpo de Ana no altar é aquele ao qual o corpo de André se irmana, ansiando fundir-se a ele.

Assim, o prelúdio realizado pelo irmão arredio não se resume ao mero registro de culpa, ou de queixas sofredoras. Seu papel não se esgota nessa encenação, ao contrário, promove, de certo modo, um retorno, um esforço no qual a personagem se volta para dentro de si. Dessa maneira, a cena do oratório revela uma experiência sofredora do amante, a sua condição subversiva e o seu projeto de (re)conciliação. Mas, sobretudo, mostra que esse sujeito realiza uma descida ao submundo, ao escuro, como se descesse às camadas inferiores da terra. Desse modo, ele habita num espaço contrário à lucidez manifestada pelos sermões do pai. Diferencia-se dos demais irmãos, está propenso a amar e a sentir de maneira diferenciada de um homem comum. Nesse contexto, é capaz também de transfigurar a dor, transfigurar sua experiência com a poesia, como fazem os poetas.

Outrossim, nesse espaço da capela, ocorre uma prece fantasiosa pela fala de André ao simular uma certa conversão às normas da família. Empenha-se numa aparente paciência para poder sustentar uma retórica da sedução:

foi um milagre, querida irmã, descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, [...] sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobrimos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que felicidade só pode ser encontrada no seio da família; [...] e eu não vou permitir que esse arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, [...], mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa [...]. (NASSAR, 1989, p. 118-119)

Seguindo por essa via de um destino comum entre ambos, ou seja, “no seio da família”, o irmão desenvolve seus argumentos em torno de uma união que iniciou ainda na infância. Forjando uma espera paciente para dar continuidade a esse amor, André abdica do tempo de ser ágil. Assim, passa a adotar o tempo da ponderação das coisas, o do apego ao trabalho e à terra. Sobretudo, faz uso dos sermões do pai para justificar que a consumação desse amor, do “milagre” que aconteceu ali “dentro dos limites da [...] própria casa” (LA, p. 118). Dessa forma, subvertia o sentido de união, profanando a concepção de sagrado repassada pelo pai. Nesse ínterim, realizava um discurso fantasioso, mas contestador e irônico, por meio do qual busca se aproximar do que era proferido pelo pai ao tratar da conservação e da união.

Nesse convite incestuoso há uma constância no ritmo que se traduz como um poema argumentativo. Não obstante, o discurso realizado por André está baseado em premissas que ganham um teor lírico e também litúrgico, os quais remontam tanto a imagens vegetais quanto barrocas. Imagens essas que atribuem à cena do oratório um tom espiritual tanto quanto obscuro, que são descritos por meio das “velas no altar” e dos “barros santos”. Além disso, a imagem de Ana ajoelhada diante do altar, segurando “um terço entre os dedos” em estado de oração, portando um véu semelhante a um manto, reforçam os aspectos barrocos da própria narrativa.

Esta cena, reitera, sobretudo, um imaginário imbuído de religiosidade e ao mesmo tempo de profanação. Desse modo, o cenário da capela serve de palco para a encenação pervertida de André, “enquanto ia oferecendo religiosamente para a irmã o alimento denso do seu avesso, [...] Ana continuava impassível, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade” (LA, p. 136). Diante disso, o amante conduz uma prece embaralhada e, conseqüentemente, se desespera diante da imagem (metonímica) da irmã. Com efeito, apropria-se de figuras e expressões comuns ao estilo barroco, portando em seu discurso um sincretismo sacrossanto para declarar-se à mulher desejada.

Num tom elevado e pródigo, o amante envolve sua prece diante do altar da santa, irmã e amante. Em meio às juras e promessas, busca respaldar seu projeto no plano de conciliação repetido nos sermões do pai. Porém, diante de tudo isso, Ana permanece imóvel como se não passasse de uma escultura no altar. Sem expressar a menor reação, a irmã mais nova revela uma resposta negativa aos pedidos de André, que se desespera e diz: “Ana, ainda é tempo, não me libere com a tua recusa,

[...], não quero ser tão livre, não me obrigue a perder a dimensão amarga deste espaço imenso, não me empurre” (*LA*, p. 132). Nesse aspecto, a contestação de André tem, de certa forma, um desejo de (re)aproximação, mas tende ao conflito, traz um sentimento ambíguo. Diante disso, seus planos de liberdade e felicidade se desviam mais ainda das promessas do pai, pois seguem por uma via tortuosa.

Não obstante, o narrador-poeta assume argumentos que reforçam o sentimento do casal, envolvendo-os numa esfera religiosa, mas também lírica e sedutora durante sua confissão:

“[...] mas tudo, Ana, começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor para mim é o princípio do mundo [...]”; fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras [...]. (NASSAR, 1989, p. 128-129)

As promessas amorosas são aliadas ao culto à natureza, evidenciando que a origem de todo o sentimento dos irmãos está na infância. Dela veio a semente e, com isso, nasceu o fruto desmedido da paixão incestuosa. Assim, o “núcleo” de toda a trama, “o princípio” do amor estava contido nesse período no qual os amantes foram enredados pelo “mais fino caldo dos pomares” (*LA*, p. 129). Essa trama aqui metaforizada revela o gosto de André pelo idílico, cujas referências ao campo vão sendo dadas pelas sensações corpóreas. Dessa maneira, ele descreve essa trama do destino em que ambos foram envolvidos, persistindo num caminho guiado pelo desejo de reaver o amor da irmã.

Esses aspectos se confirmam na forma bucólica que André revela suas intenções à medida que vai tecendo sua prece: “fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; [...] que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama?” (*LA*, p. 129). Há no enlaçamento dessa trama amorosa um lirismo que é da ordem da linguagem. A subjetividade é revelada por meio dessas sensações provenientes dos laranjais, no tom metafórico conferido pelas “folhas” que encobriam o corpo dos amantes. Desse modo, a declaração de André busca nos elementos da natureza uma simplicidade para justificar todo o envolvimento com a irmã.

Nesse sentido, os argumentos do filho apresentam também um tom particularmente doméstico ao fazer apelo às rotinas da família como se quisesse provar a Ana que também pode ser útil. Esses aspectos adicionam uma certa simplicidade aos prazeres materiais que têm colocado ao dispor da irmã. Além disso, ocorre na continuidade da fala de André uma ironia finíssima ao tentar assegurar por meio da súplica o desvelo de Ana. Direciona parte de seu excesso nas palavras, tentando mudar a postura esquiva da irmã, a quem apela: “eu te asseguro, a clarividência de um presságio escuro” (LA, p. 131). Nessa tentativa, o filho age como se fosse uma espécie de vidente ao prever o futuro dos dois longe das divisas do pai. Contudo, aponta nessa previsão a ambiguidade que lhe é inerente ao querer garantir uma lucidez que não existe, de forma que há em toda a sua promessa um mistério sombrio.

Embora o filho tente dissimular a palavra à luz da razão, a única garantia de conciliação que pode oferecer tem os indícios de uma ameaça à ordem da casa,

[...] não há como ver na singularidade do nosso amor manifestação de egoísmo, conspurcação dos costumes ou ameaça à espécie; [...] ignoremos pois o edital empertigado deste fariseu, seria fraqueza sermos arrolados por tão anacrônica hipocrisia, afinal, que cama é mais limpa do que a palha enxuta do nosso ninho? (NASSAR, 1989, p. 132-133)

Nesse convulso convite amoroso, o filho não deixa de questionar as normas paternas, antes, evidencia a singularidade do envolvimento com Ana. Compara esse “edital”, manuseado por Iohána, àquele cujos valores expunham o sacrifício da comunhão como oferenda. Nessa relação, o pai assemelha-se à figura fanática dos fariseus, que somente manipulavam as leis em prol de seus interesses. No entanto, mesmo sustentando uma postura condizente com a rotina da família, André ignora a doutrina instituída pelo pai. Buscava, por meio da lei da natureza, um meio de retornar a um estágio anterior à civilização e à lei paterna¹⁷⁸, um meio de regresso a um tempo primordial, cujas consequências eram expressas por um complexo simbólico de imagens, com as quais visava a manter uma comunhão entre o corpo e os objetos de desejo.

¹⁷⁸ Sobre a ideia de lei, na prosa de Raduan Nassar, versará o capítulo 4 deste trabalho.

Assim, o narrador-poeta propõe a Ana que se entreguem aos jogos do amor, “afinal”, diz o jovem narrador, “que cama é mais limpa do que a palha enxuta do nosso ninho?” (LA, p. 133). Sugere com isso que retomem os afagos que nasceram ainda no leito materno. Essa prece envolve todo o discurso amoroso, que objetivava reconstituir o sentimento plantado na infância. Afinal, apela o narrador, “que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha?” (LA, p. 129). Diante desse questionamento, André demonstra que essa paixão incestuosa sempre existiu na casa velha, no terreno dos “afagos desmedidos” (LA, p. 129). Sentimentos e afetos que foram cultivados pela mãe.

No mesmo espaço onde se formou o ninho das paixões, estava o campo da distorção dos valores ancestrais. Uma culpa, de certo modo, anunciada pela epígrafe dos versos do Canto II, de *Invenção de Orfeu* (2005), citada na primeira parte da narrativa, e mais adiante incorporada à fala de André: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (LA, p. 124). Existe nesse questionamento uma confissão que afirma o desejo, mas imprime, ao mesmo tempo, uma necessidade de justificar os impulsos emocionais, conforme se observa no excerto:

que culpa temos nós se fomos atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? [...] enroscados na malha deste visgo, entende que, além de nossas unhas e de nossas pernas, teríamos com a separação nossos corpos mutilados. (NASSAR, 1989, p. 124 -129)

Diante disso, o suplício de André sugere também certa negação da culpa pelo incesto, desse viço que fez de Ana uma devota na clausura da capela a ponto de torná-lo penitente das orações da irmã. Acentua, por sua vez, o conflito entre corpo e espírito. Com efeito, os versos de Lima (2005), proferidos pelo narrador-poeta, “remetem às ervas, aos visgos e às plantas como metáforas de algo que escapa à cultura e diz muito mais da ancestralidade primitiva, em que o totem tabu, ainda não marcava a proibição da união entre os iguais de sangue”¹⁷⁹. Essas questões se coadunam com todo esse desejo primitivo do filho em querer seguir nessa via ligada

¹⁷⁹ Sedlmayer (1997, p. 30).

aos visgos, às raízes, como se, assim, pudesse justificar que essa paixão provém de uma fonte mais antiga da família.

Nesse sentido, o corpo permanece imerso no caldo da família em vez de irromper para fora, ou para o mundo, provando, com isso, sua dimensão incestuosa. Desse modo, essa condição do sujeito reverbera numa vertigem que passa pelo corpo e desregula as estruturas da casa antiga. Nesse ínterim, o filho volta-se para seu interior convulso, epilético, por meio do qual vai dando mostras de sua veia incestuosa. No início, isso ocorre quando se deixa envolver pelas carícias eróticas da mãe e, mais no fim, esse erotismo é notado na relação com o irmão mais novo, Lula. E, por fim, o incesto é consumado com Ana no recôncavo da velha casa da família. O interesse pela irmã se acentua de uma maneira fantasiosa, mas, sobretudo, impulsiva a ponto de declarar o incêndio dessa paixão pela irmã.

Desse modo, ambos participam da ruptura da unidade familiar que levaria à transformação de suas vidas, mas faria com que sentissem o peso da ruína da casa. Nessa tensão da narrativa, reside uma subjetividade independente, motivada ainda na infância, no período em que os interditos eram violados. Nesse contexto, destaca-se uma reação impaciente aos ensinamentos paternos, que parecem fracassar diante da singularidade do amor entre os irmãos. Essa resistência era nutrida na subversão, nos desafios que instauram o descontínuo, o qual se sustenta no romance de Nassar. Assim, na busca desmedida ao tempo das sensações imediatas existe um certo fascínio, que se apresenta na figura do sujeito que almeja a todo custo manter o fulgor, manter a chama da paixão e da vida.

Disposto a provar o fundamento dessa paixão, o jovem pródigo apela à sutileza dos laços maternos, à “malha” que os envolveu de maneira fatal na mais tenra idade. Em seu discurso, apropria-se da força “dos sedentos por igualdade e justiça” em defesa da paixão destes que “descendem de Caim” (*LA*, p. 138). Assim, acredita poder garantir seu lugar na casa. É possível notar, além das metáforas poéticas que envolvem o discurso do narrador, “uma epifania da infância através do verbo litúrgico”¹⁸⁰, o que reforça o gesto simbólico de toda essa constituição subjetiva que perpassa os argumentos de André. Aponta-se que se prefigura nesse gesto uma maneira de atingir a reconciliação de um sentimento condenado pela normatização dos valores patriarcais.

¹⁸⁰ Segundo Sabrina Sedlmayer, essa relação envolve também o “discurso bíblico” (1997, p. 30).

Durante essa busca (re)conciliadora realizada no oratório, o irmão arredio é provado pelo silêncio e resignação de Ana frente à trama de seu próprio destino. Sob suspeita de qualquer questionamento, André declarava que “amar e ser amado era tudo o que queria, mas fui jogado à margem sem consulta” (LA, p. 137). Ana havia escolhido o caminho doutrinado pela família, de modo que o irmão passa a tecer um prelúdio à conversão, comprometendo-se a seguir os moldes da casa. Entretanto, Ana se mantinha rígida, em meio às promessas do irmão. Com o corpo imóvel na postura de uma santa, ela se confessava diante do altar. No entanto, o seu arrependimento acentua o desespero e a angústia de André, pois não sabia ele que “o amor requer vigília” (LA, p. 116).

Ana opta pela conversão sacra. Ao curvar-se no oratório, almeja um perdão que se realizaria com a fragmentação dos corpos, o que para André seria uma condenação. A não continuidade dessa paixão provocava medo, aumentava a angústia, pois havia, como diz o filho, “susto quando tateei a palha, abri os olhos” (LA, p. 114). André enxergava na irmã a fonte do inexprimível desejo com o qual fixava sua vertigem. Sua imagem ali na capela surgia feito alucinação, porém, ao mesmo tempo parecia fugir, confundia-o, talvez devido à fome, ao desespero que tomava conta do seu corpo. Movido pelo desejo de permanecerem unidos, o narrador-poeta empreende um longo prelúdio, no qual tenta explicar os sentimentos por sofismas, pela alquimia do verbo.

A condenação dos irmãos amantes se coaduna com o caso de Eurídice e Orfeu¹⁸¹. No mito há um importante dado que sobrevive em nosso imaginário, a não concretização da união, do impossível face a (des)continuidade da vida pela finitude. Ao retornar ao mito, ressalta-se que a postura de André pode ser relacionada à de Orfeu pelo aspecto da transgressão. Principalmente no episódio da descida ao submundo, quando o poeta tenta resgatar sua ninfa das profundezas do inferno¹⁸², rompendo, assim, a possibilidade de consolidação da vida.

¹⁸¹ Quando são apontadas as personagens clássicas Orfeu e Eurídice, é somente de forma alusiva. Não se trata de uma atualização e, portanto, não caminharei pela intertextualidade. Na Antiguidade Clássica, poetas da literatura greco-latina – Virgílio e Ovídio – renderam-se à magia do canto de Orfeu e imortalizaram o mito da Descida aos Infernos nas *Geórgicas*, livro IV e nas *Metamorfoses*, livros X e XI, respectivamente, com grande mestria, perfeição e requinte literários. Na literatura grega, chegamos notícias de Orfeu através da *Argonáutica*, uma épica da autoria de um poeta alexandrino chamado Apolônio de Rodes. (Disponível em http://www3.uma.pt/Publicacoes/FORUMa/200103_A1N1/orfeu.html; Data do acesso 26 out 2018);

¹⁸² Orfeu não teve seu feito heroico bem-sucedido, pois durante o regresso desobedeceu às normas estabelecidas pelos deuses Hades e Perséfone. Ao tentar assegurar-se de que Eurídice o seguia, volta

À semelha de Orfeu, André excede os limites de sua própria natureza humana para restaurar a unidade no amor de Ana. Contudo, o inferno de André é alegórico. Está ligado ao seu próprio interior, de forma que se volta para dentro, para o obscuro e, de certo modo, para o desconhecido eu. Assim, o seu mundo vira pelo avesso no sentido de que desce ao mundo sombrio, sendo impelido às mais duras provas nesse Hades¹⁸³ simbólico. Desse modo, confessa, “meus olhos pareciam duas brasas, e meu o corpo eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida para receber o demo” (LA, p. 114). Nesse processo, passa a enfrentar os próprios demônios, pois necessitava se libertar desse instinto que se alinha ao irracional, somente assim poderia obter uma reconciliação plena com sua amada.

Convém dizer, ainda, que nesse espaço de adoração, André desempenha um papel de porta-voz de uma dor que não foi suprimida. Ao contrário, acentuou-se com as recusas de Ana. Assim, evidencia-se nessa relação uma “oposição entre continuidade e descontinuidade, sabendo não só que ela é inevitável pois nenhum dos termos que a compõem pode ser pensado fora dessa oposição”¹⁸⁴. Para André a continuidade de um ciclo de existência estaria na figura da irmã, que, por sua vez, nega o sentimento libidinoso, a volúpia. Ao aceitar conviver segundo as leis do pai, Ana instaura um processo descontínuo, anulando o projeto de vida pensado pelo irmão arredio. Diante disso, André inicia uma nova trajetória, como quem desce a um abismo. Essa imersão ao fundo pode ser entendida também como um movimento para o interior, para o vazio do seu eu.

Ocorre, nesse projeto do filho arredio, uma descontinuidade do plano de vida (familiar), que é concebido pelo pai, Iohána. Portanto, quando Ana resolve seguir a

o olhar para trás e perde mais uma vez a sua amada para o mundo das sombras. Orfeu tentou ainda atravessar o rio que os separavam, mas não conseguiu, dessa vez, demover o inflexível barqueiro Caronte. O poeta regressou irremediavelmente para junto dos humanos. Tornou-se odiado pelas desprezíveis mulheres da Trácia ou bacantes, após sua morte teve o corpo mutilado. Ainda se ouvia um eco distante chamando por Eurídice e uma doce melodia à medida que a cabeça e a lira de Orfeu rolavam na corrente do rio. Os amantes reencontraram-se no Hades sem medo de voltarem a se separar. Orfeu empreendeu uma perigosa viagem aos Infernos, a fim de recuperar o instante perdido em vida com Eurídice, e só consegue atingir uma conciliação com a finitude dos corpos. (Disponível em http://www3.uma.pt/Publicacoes/FORUMa/200103_A1N1/orfeu.html; Data do acesso 26 out 2018).

¹⁸³ Apesar de desenvolver, mais adiante, o argumento de descida e subida do “inferno”, não se pretende estabelecer uma análise intertextual desse *topos* poético citado para Dante, Virgílio, Homero e outros cânones da Literatura do Ocidente. A utilização do termo “inferno” é puramente metafórica, não se intenta fazer uma atualização desta cena clássica.

¹⁸⁴ Considerando essa oposição, Lopes (1994, p. 20) diz tratar-se de aspectos “também insustentáveis, dado que, por um lado, não se pode conceber o descontínuo, o absolutamente outro, e, por outro, a continuidade absoluta seria a anulação do tempo, por conseguinte, da vida enquanto metamorfose” (grifos meus).

doutrina da casa, acentua em André um impulso cada vez mais transgressor. Ele vai desvendando e se afastando de tudo aquilo que seria considerado sagrado para depois retornar e erguer-se contra os padrões pré-estabelecidos do pensamento patriarcal. Desse modo, o indivíduo vai reconstruindo os caminhos em meio às ruínas do seu próprio mundo. Após ressurgir desse inferno, do Hades particular, André procura uma (re)conciliação, mas seus meios não são os mais lícitos. Há uma insistência em acender a chama incestuosa, a qual contribui para o declínio, haja vista que a rejeição de Ana parece lançá-lo novamente a um abismo. André está, então, sempre envolvido numa tensão que o arremessa de forma violenta às sombras, ao devaneio, à escuridão.

Existe, em todo esse conflito, uma atmosfera angustiosa na qual perpassa o silêncio, o sonho e a desmedida. Nesse contexto, se medeiam os temas que se alinham aos sentidos de André, pois assumem ares de uma construção caótica e fragmentada. Reitera-se nessa construção uma associação ao estilo de uma criação barroca, visto que, por meio dela, o narrador procura refazer um caminho que desencadeia tensões representativas dos discursos da narrativa. Desvela, assim, uma escuridão que se manifesta em tudo o que é inerente ao corpo do sujeito. Com isso, André retoma uma outra formação, a da descoberta da paixão incestuosa, confrontando o domínio da casa ao manifestar sua vontade e perversão.

A narrativa de *Lavoura arcaica* faz com que o leitor desça ou suba pelos meandros imagéticos de suas construções por vezes violentas que, ora expressam os impulsos do sujeito, ora remetem tanto ao sagrado quanto ao profano. No capítulo do oratório, por exemplo, André volta-se para o próprio corpo pela via da masturbação¹⁸⁵, numa encenação erotizada no espaço da capela, enquanto Ana opta pelo sagrado. Com efeito, esta cena mostra que o filho não se desvencilhava dos seus propósitos transgressores. Empreende uma busca demasiada pela realização de seus desejos, revelando em cada murmúrio seu atalho profano. Dessa maneira, algumas mudanças enfrentadas pelo filho não passavam de uma aparente conversão à religiosidade imposta pela lei paterna. Tratava-se, portanto, de uma condição estabelecida por Ana em prol de uma união que se tornou impossível.

¹⁸⁵ No primeiro capítulo do livro, na cena do quarto de pensão, André também opta por essa via da masturbação, de maneira que se apresenta livre de qualquer restrição do corpo. É comandado pela libido, pelo erotismo assumindo assim uma postura excessiva.

Nesse percurso, o corpo torna-se um elemento mutável, uma matéria viva, mas em vias de destituir-se. Essas mudanças são relativas ao próprio estado virulento de André, o que constitui também um ponto determinante de diferenciação entre ele e os outros irmãos. Tais alterações do eu de André, deslocado por conta de metamorfoses contínuas, têm sua influência na repercussão dos problemas que avançam no processo narrativo. Nesse sentido, essa instabilidade do sujeito pode ser articulada a uma “dialética das formas”¹⁸⁶ ou “vai-e-vem” gerados a partir desse estado de transformações momentâneas, ora de ruptura – pelo anseio de liberdade, ora de integração ao seio da casa – pelos laços de afeto. É importante dizer que, por meio dessas mudanças do sujeito, o corpo enquanto presença desorganizava o discurso lógico, ou melhor, desestabilizava o discurso doutrinador repetido de forma incessante à mesa dos sermões do pai: “só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um [...] há de sossegar os próprios problemas” (LA, p. 146).

Essa lógica patriarcal vai sendo rompida pela voz do filho que atua como um sopro escuro à proporção que passa a exigir os direitos que lhe cabem: “quero com urgência o meu lugar na mesa da família! estou implorando, Ana” (LA, p. 131). Assim, a presença de André ecoa de um fosso sombrio como lamúrias suplicando a aceitação de Ana. Se a voz de Orfeu ecoava distante como uma doce melodia a chamar por sua amada, a de André apelava ao último recurso para viver essa paixão incestuosa:

de minha parte, abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas na casa velha, quero gozar em dobro as delícias desse amor clandestino; [...] eu disse sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivado prontamente pela volúpia do ímpio. (NASSAR, 1989, p. 134-135)

Diante disso, a paciência simulada por André atinge um fim em si mesmo. Toda essa súplica e reverência não foram suficientes para mudar a esquivez de Ana. Com efeito, ainda na capela André, especula a origem dessa paixão proibida, quando diz: “querida Ana, [...] te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão” (LA, p. 136). Contudo, a irmã persiste numa recusa, ou seja, nega “gozar desse amor clandestino” (LA, p. 134). Isso vai desvelar um ponto de tensão durante a narrativa, o

¹⁸⁶ Essa ideia é apontada por Didi-Huberman sobre o pensamento de Bataille (2015, p. 261).

que corrobora o sentido de que “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida”¹⁸⁷. Esse pensamento confirma que nessa tensão ocorre também um desejo erótico e incestuoso, os quais reiteram a descontinuidade da doutrina familiar. Um processo provocado não só pela paixão incontida, mas também pela recusa em seguir a própria norma. Por outro lado, esse aspecto também se revela por meio da negativa da irmã e amada.

Há, portanto, nessa descontinuidade, a impossibilidade de apreensão de uma unidade que parece estar vinculada a uma “representação metonímica do corpo despedaçado de Orfeu”¹⁸⁸. Os corpos dos irmãos, antes unidos em um, sofrem uma fragmentação, gerando, por sua vez, uma falta. É a necessidade de supri-la que motiva outras transgressões, como as do corpo e do sagrado instituído na família. Confirma, pois, que o descontínuo não anulou a perversão que havia sido semeada no solo patriarcal. Muito menos corrigiu o desregramento provocado pela rigidez da norma familiar. Dessa maneira, é possível dizer que, enquanto houvesse uma força que impulsionasse a solidez do interdito, existiria também outra que moveria uma ação de ruptura.

Embora o indivíduo buscasse um equilíbrio, quando passasse a sentir a pressão do interdito, ou cederia ao impulso de sua força, ou, então, tentaria ultrapassá-lo. No primeiro caso, a proibição deixa de ser uma coisa, uma norma obedecida, e revela-se como um impedimento que nos é intrínseco. Assim, os desejos impulsionados pela transgressão, misturados às experiências do prazer, do medo e da angústia são experiências interiores. Move, então, um paradoxo, em que se vislumbra a dissolução dos contornos da consciência, sem que ela se apague por inteiro. No último caso, o interdito familiar pode, ainda, promover um efeito contrário e impulsionar desejos voluptuosos que vão de encontro a qualquer ordenamento imposto.

Portanto, no que se refere a esse envolvimento dos irmãos, pode-se afirmar que os desejos são consumados porque já existia uma fissura nesse edifício secular, na moradia da família. Nessa fonte tinha sempre um acolhimento que nutria o sentimento de regresso à infância, ao período em que os interditos eram violados. Os

¹⁸⁷ Pensamento delineado por Bataille (2017, p. 15).

¹⁸⁸ De acordo com o que diz Teles (1993, p. 303).

dois nutriam em todo esse desafio um certo fascínio, pois “o interdito, que jamais abdica de seu fascínio, é a própria condição para a existência do sentido”¹⁸⁹. Sentido esse que perfaz a própria essência da relação destes sujeitos no romance, marcados pela trama de um destino profanador. Dessa maneira, os filhos permaneciam à sombra das árvores no bosque da fazenda para que pudessem usufruir do pomo exótico dessa paixão.

Assim, é possível observar nos argumentos de André uma ação mascarada para poder viver em conformidade com a ideia de união e dos valores do pai. Há nesta proposta de “forjarmos tranquilamente nossas máscaras” (*LA*, p. 133) uma intenção de dissimular certa adequação aos preceitos da família. Confere, então, uma ilusão harmoniosa da realidade, como se essa fosse uma maneira de poder suportar as ordens impostas. Em seu discurso, o filho reconhece que não haveria outra escolha senão essa que os ajudariam a “escapar ao fogo deste conflito” (*LA*, p.133).

Posto isso, retoma-se a cena da capela, em que a figuração dos amantes prescreve um impulso de almejar a salvação de si e do outro, o que pode ser considerado aqui como impulso alegórico. Essa questão está presente seja na imagem de Ana, com seu corpo de santa – revelado numa esquivaz –, seja no comportamento de André, ao apresentar “uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca” (*LA*, p.134). Tudo isso reitera o lado sombrio do filho pródigo e sua postura subversiva “como resposta à divisão em anverso e reverso” (*LA*, p. 134). Uma resposta forjada por uma aparente vontade de seguir a doutrina da família.

Nesse sentido, a escuridão que perpassa o mundo de André pode ser entendida como o próprio Hades, no qual cada movimento realizado pelo sujeito é revelado pela transgressão. No entanto, esse aspecto sombrio é contrastado pela imagem de Ana diante do altar, ao lado das velas acesas. São as chamas das velas que irrompem tal escuridão, fazendo emergir uma luminosidade que configura uma espécie de redenção, ou conversão, que Ana assume no oratório. Há, nessa imagem, um movimento de protesto ou confissão, exibindo, na verdade, a contaminação do mundo do sujeito. Outrossim, confirma-se uma corporeidade cheia de lascívia, impregnada de elementos impuros, os quais provêm dos subterrâneos desta lavoura familiar.

¹⁸⁹ Reitera Antelo (2017, p. 24).

3.5 Exílio, errância e transgressão

Se considerarmos esse trânsito realizado por André da comunidade patriarcal para a cidade, é possível dizer que o exílio se trata de uma condição presente na partida feita pelo protagonista. Assim, o sentido de exílio aqui empregado pode ser compreendido como o “estado de ser descontínuo”, como denomina Said (2003, p. 50), e “o perigoso território de não-pertencer”. Esses aspectos próprios do exilado são inerentes a esse corpo que se desloca da terra da família. Tal experiência demonstrava que André era um ser cindido, sendo assim a vivência na fazenda acentuava seu estado descontínuo em relação ao que era pregado pelo pai. Dessa maneira, este item se propõe a refletir sobre as complexidades do sujeito durante a partida de casa face às questões que contribuíram para esse acontecimento.

É a partir dessa travessia que o corpo se projeta para o novo – ao desconhecido –, tentando romper, então, com as amarras de uma doutrina ancestral. Por ser indiferente às normas estabelecidas na casa paterna, André opta por viver em uma pensão interiorana. É o quarto dessa pensão anônima que serve de refúgio, onde o filho arredio estabelece seu ritual particular. Esse espaço torna-se a catedral de André, regida segundo seus próprios instintos. Nesse ambiente são narradas suas primeiras lembranças da família e é onde passa também a idealizar uma nova história para sua vida.

Essa experiência do filho pródigo indica uma descontinuidade provocada pela solidão e pelo isolamento, de forma que parece afetar sua percepção da realidade. Desse modo, como ele mesmo diz: “só reconhecia aquela escuridão” “convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue” (LA, p. 38-39). O que se pode observar nessa fala de André é que fora de casa, embora estivesse em busca de novas realizações, ele apresentava a destituição dos vínculos familiares e da perda de si. Com esse reconhecimento, passa a viver segundo os próprios instintos, sem considerar toda a lucidez da palavra que refletia sobre ele, os irmãos e as irmãs. Só restava agora permanecer à margem, à deriva, nutrindo a sensação de não pertença que havia se manifestado antes mesmo de sair de casa.

Como exilado, André se manteve separado das raízes da terra natal, o que reitera o fato de que “o *páthos* do exílio está na perda de contato com a solidez e

satisfação com a terra”¹⁹⁰. Essa perda se revela entre os conflitos do filho e está ligada a uma falta, ou vazio, que se reproduz diante do não reconhecimento do seu lugar na casa e, principalmente, do amor de Ana. Assim, denominava-se como “filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família” (LA, p. 119). Entre outros momentos, a insatisfação desse filho pródigo é marcada na cena da capela¹⁹¹, o que se acentua com as recusas de Ana. Diante disso, ele parte de casa em meio à incerteza de encontrar um novo lugar, onde pudesse apaziguar seus impulsos.

Assim, o quarto da pensão pode ser visualizado como o lugar de reclusão, a catedral, ou seja, o reduto de André. Faz desse lugar o ambiente de sua fuga, o abrigo da ovelha desgarrada. Esse quarto interiorano indica o deslocamento do filho que antes já havia sido marcado pela falta, ou melhor, por um não lugar no seio da família. Ao reconhecer os limites estabelecidos pela norma, o filho se fecha sobre si como se estivesse voltado ao útero materno. Desde então, realiza uma comunicação ambígua que se opõe à racionalidade enunciada no discurso paterno.

A fuga de André, por sua vez, caracteriza-se como a busca de uma realização individual, uma vez que, ao não se enquadrar aos costumes pregados à família, ele se lança a novas experiências com as quais passa a suprir a falta e o desejo, que poderiam atraí-lo de volta à casa dos pais. Distante das normas pregadas por Iohána, André almejava encontrar a significação que muitas vezes não reconheceu no interior da lavoura familiar. Para o filho arredio, “tomar esse caminho equivale em muitos aspectos a voltar para casa – porque significa aproximar-se da sede dos ideais”¹⁹². Nesse sentido, vale observar que o indivíduo procura conquistar fora a liberdade que não era possível de atingir no interior dos domínios patriarcais, principalmente no que se refere aos desejos do corpo.

Esse anseio por liberdade constitui-se numa forma de adquirir significância, visto que sempre acreditava não ter atingido a importância devida na casa do pai. Nesse sentido, o filho pródigo se concentrava no imediato, de maneira que não poderia compartilhar da mesma paciência e fé que o pai prescrevia em suas lições. Para André, todas as promessas ouvidas durante as refeições, nos rotineiros

¹⁹⁰ Said (2003, p. 52).

¹⁹¹ Esta cena da capela diz respeito ao capítulo 20 de *Lavoura arcaica*. Fez parte da discussão no item 3.4 Do oratório: um convulso amor.

¹⁹² Brodsky (2016, p. 19); nessa passagem do livro *Sobre o exílio*, o autor trata das motivações do indivíduo ao se sujeitar ao exílio.

sermões, não passavam de uma comunhão ingênua. Contudo, sua atitude também se dá de maneira precipitada aos olhos da família, pois, embora não conseguisse se integrar a ela, aos modelos pré-estabelecidos, também não conseguia se desligar do passado.

Vendo então as costas daquele tempo decorrido, o mesmo tempo que eu um dia, os pés acorrentados, abaixava os olhos para não ver-lhe a cara; e que o peso dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados para frente e olhos voltados pra trás. (NASSAR, 1989, p. 32)

Durante a partida, o filho pródigo manteve alinhado ao seu dorso um fragmento do corpo da família, com o qual segue como se fossem siameses, “gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo” (LA, p. 32), conjugados em um único corpo que não se libertou por completo da doutrina patriarcal. Assim, André mantinha junto a si os ensinamentos e laços ancestrais que o sobrecarregavam. Era um “juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso” (LA, p.34), que perturbavam os seus anseios seguindo-o a cada passo que se distanciava da fazenda. À medida que se afastava, ia arrastando o peso da corrente do tempo e das lições do pai que pesavam sobre seus ombros.

Não obstante, esboçava a cada passo “estamos indo sempre para casa” (LA, p. 35). De modo que reconhece a força potente da doutrina e das normas, mas, sobretudo, a força emocional da família. Ao dizer isso, ele certamente reconhece que na “casa” está a fonte que poderia saciar a sede que o atormenta, pois, embora, tentasse esquecer, ainda estava vinculado a ela.

Nesse universo distorcido de André, a casa parece ganhar novas configurações. Dessa forma, pode estar vinculada ao seu desejo por Ana, com quem pretende consolidar o amor da família. Ou, ainda, atestar os sentimentos de transgressão que o afastaram, de certo modo, do seio da família. A casa, este edifício no qual se alicerça a família, na visão de Iohána, também serviu de acolhimento para o desregramento dos filhos. Logo, era lá que ainda resistiam os influxos incestuosos, o fogo das paixões e também do acolhimento da mãe. Essa imagem ambígua

alegoriza os acontecimentos circunscritos pela violação da lei e desregramento dos sujeitos da narrativa, o que, em circunstância disso, resulta na afirmação do exílio.

Ao partir para fora do domínio familiar, o filho pródigo segue com os “olhos voltados para frente e olhos voltados para trás” (LA, p. 32), ou seja, segue como uma “unidade bipartida”¹⁹³ na realização de sua travessia. Essa postura revela um caráter de retrospectção que o leva invariavelmente rumo à casa. Mas, ao mesmo tempo, instiga-o a desempenhar um papel excessivo em relação a tudo o que ocorre na família. Assim que pôde experienciar os prazeres longe de casa, estava certo de que escreveria uma novo (re)começo, seria, então, um “profeta de sua própria história” (LA, p. 87). Nesse sentido, André opta por um percurso sinuoso de uma narrativa instintiva, na qual tenta sufocar as lembranças preservadas no fosso da memória.

Jogando sombra sobre sua realidade e embaçando o futuro, tornando-o mais cerrado que a névoa habitual. Como o falso profeta do inferno de Dante, ele tem a cabeça sempre voltada para trás, e suas lágrimas ou saliva escorrem por entre as escápulas. (BRODSKY¹⁹⁴, 2016, p. 24)

O que se observa aqui é que o sujeito, em sua partida, se mantém voltado às lembranças de sua terra. Nesse contexto, o indivíduo segue profetizando um futuro sem, contudo, desgarrar-se das sombras do passado. Com efeito, a postura de André, ao assumir ser “profeta de si” e escrever sua história, assemelha-se a esse tipo de sujeito que transita para outros espaços sem perder de vista o lugar de origem. Outrossim, por razões muitas vezes desconhecidas, teve de ser exilado continuando, portanto, a narrar um futuro de incertezas.

Nesse sentido, o filho não consegue prever o que está à sua frente, pois atém-se a satisfazer os sentidos imediatos, dedica-se ao não tão belo instante. Esse acontecimento imprevisível e desconhecido, chamado de transgressão¹⁹⁵, põe em

¹⁹³ Essa expressão faz jus ao trabalho de Abati (1999), quando se refere ao deslocamento feito por André. Ao levar consigo as memórias das lições familiares, o sujeito torna-se uma “unidade bipartida”, mantém-se preso às lembranças e segue nesse movimento que ele vai chamar de diaspórico.

¹⁹⁴ Nessa fala, o poeta Brodsky (2016) destaca que o escritor em exílio se mantém voltado às recordações de seu passado e de sua origem, o que, de certo modo, não deixa de ter uma relação com a postura do personagem André, no romance de Raduan Nassar.

¹⁹⁵ A transgressão, segundo Bataille (2017), move o descontínuo. Esse tema vem sendo discutido ao longo dos capítulos desta pesquisa, associado diretamente ao comportamento do protagonista de *Lavoura arcaica*.

suspensa o caráter contínuo e racional ensinado à família. Para André, o seu tempo é o instante, o que é relativo à consumação, ou seja, oposta à perspectiva de futuro orientado consoante os paradigmas de uma doutrina tradicional ou familiar. Dentro de uma lógica utópica de felicidade (efêmera), o filho assumiu ser profeta de seu destino, passando a seguir os seus impulsos e crendo numa possível liberdade. Dessa forma, ele busca realizações individuais e se lança num mundo de acontecimentos imprevisíveis, bem diferente daquele que vivia antes, moldado por normas.

Outrossim, mantém certa ambiguidade, que lhe é inerente, nesse movimento do terreno familiar para fora dele. Depara-se com um caminho incerto e nada concreto, bem diferente do que podia supor. Entretanto, é nesse ambiente de incertezas que o filho arredio passa a suprir suas necessidades momentâneas. Ao lembrar o passado, “vendo então as costas daquele tempo decorrido” (*LA*, p. 32), o filho arrisca em suas próprias previsões. Por isso não considera precisamente os eventos de onde partiu, mas acredita no que está por vir, ou seja, acredita que pode se libertar das amarras da lei pregada pelo pai. Ao crer nessa efêmera liberdade como um novo momento, volta a idealizar uma vida nova – semelhante àquela que vislumbrara ao lado de Ana na infância.

Dessa forma, casa e liberdade estão associadas, o que acentua o dúbio pensamento de André, pois sempre almejou gozar um novo tempo ao lado da irmã. Uma vez emancipado, acreditava que poderia, finalmente, fazer de seus corpos a própria morada, sem o peso das restrições paternas. Essa alegoria da casa como corpo reitera que o caráter de união do corpo da família, repassado nos sermões do pai, sempre foi distorcido por André. Diante disso, faço uso das palavras do narrador, por meio das quais revela:

e se acaso distraído perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, [...], pois haveria de ouvir claramente [...] desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”. (*LA*, p. 34)

Como o próprio personagem assume, mesmo que seus passos o “conduzissem para regiões cada vez mais distantes e afastadas” (*LA*, p. 33), Ana era o porto que André almejava. A saída ou a ruptura das normas e, provavelmente, a ideia de um possível retorno estavam ligadas a ela. Ana sempre foi a fonte que amainava os

anseios turbulentos do irmão pródigo, de modo que a própria promessa da volta ao seio da família se fortalece com a idealização do encontro dos irmãos. Assim, fica implícito que a casa, a morada dos irmãos e irmãs, sempre fora acolhedora à transgressão.

Tudo isso corrobora o fato de que o desejo reprimido, as lições paternas mal assimiladas, a errância e, conseqüentemente, a violação dos limites da terra patriarcal são parte desse conflito, que se acentua no exílio de André. Ele sente-se livre, está em busca da emancipação, mas tem o pensamento marcado pela imagem da família, embora não consiga se integrar a ela. Assim, o filho é marcado pela imprecisão, pois nesse movimento doloroso não deixa de carregar o sentimento de abandono do terreno da família. Além disso, está implícito nesse círculo a dor da privação a qual o filho pródigo foi relegado, o que impedia, naquele momento, qualquer manifestação de resistência às regras ali estabelecidas.

Diante disso, é possível pontuar uma espécie de (auto)exílio experienciada por André, antes mesmo da partida. Um aspecto que pode ter sido resultante desse não lugar no seio da casa, determinado por sua condição cindida, o que o tornava estrangeiro em relação aos domínios patriarcais. Ao pensar nessa condição estrangeira assumida por André, é lícito dizer que se alinha à mesma conjuntura apontada por Kristeva (1994, p. 10), quando trata “não mais a [condição] da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que [...] reconhecemos ser”¹⁹⁶. Essa proposição da autora se coaduna com o sentido de que o filho já era um estranho em sua casa e que ser estrangeiro era uma condição marcada pelo seu destino – uma espécie de *maktub*¹⁹⁷.

Nesse enfoque, percebe-se que o assujeitamento de André aos modelos impostos já o situava numa posição de (auto)exílio dentro do próprio terreno da família. Apesar de permanecer na lavoura, havia dúvida quanto à convivência, devido ao lugar de autoexílio de sua falta de pertença. Dessa maneira, sua obstinação parecia postergar o amanhã, de modo que se traduz numa repetição nostálgica ou, uma pura

¹⁹⁶ Esse enfoque é proposto por Julia Kristeva (1994) no texto *Estrangeiros para nós mesmos*, no qual se discute (aponta) a diferença de um perfil identitário do sujeito no próprio ambiente familiar, revelando, assim, um aspecto cindido que o faz estrangeiro em relação a si mesmo.

¹⁹⁷ O *maktub* (está escrito!) é uma expressão que carrega a força do destino. Está aliado aos desdobramentos da narrativa e vem sendo apontado no decorrer deste trabalho, como foi visto nos itens 2.2 “Os olhos são a candeia do corpo”; 2.5 *Maktub! Ou uma escrita por vir?*, entre outros momentos deste estudo, pois evoca a presença do avô e alguns desenlaces da narrativa.

e simples “incapacidade de lidar com as realidades do presente ou as incertezas do futuro”¹⁹⁸.

Nesse ínterim, o indivíduo segue sua travessia mesmo apresentando os vestígios da paixão que o atormenta. Dessa maneira, revela: “Desde minha fuga, era calando, minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!), que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda” (*LA*, p. 33). Se a convivência na fazenda com a família sufocava a sua voz, longe de lá ele acreditava que poderia se expressar de forma mais livre e ter, com isso, autonomia sobre suas vontades. Por essa razão, atribuía uma nova textura à sua voz, passando a desenhar uma nova vida, marcada pelo desregramento do próprio corpo.

Esse corpo em exílio passa por várias transformações e se move numa via turbulenta, o que contraria toda a paciência pré-estabelecida nas lições do pai. Distante desses valores, o filho vai corresponder aos impulsos da carne, sem obedecer aos limites de qualquer interdito. Esses impulsos sempre contidos no interior da fazenda podem ser notados logo na cena do quarto de pensão, quando o narrador faz referência ao corpo: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; [...] o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, [...] um áspero caule” (*LA*, p. 7). O quarto que o acolheu, fora de casa, tornou-se o mundo particular. Contudo, os desejos do corpo estão sempre marcados pela angústia. É como se este corpo tentasse nesses instantes de solidão (e prazer) liberar os seus influxos (os líquidos que necessitam ser expelidos) e suas dores.

Retoma-se aqui a cena do quarto porque nela há diversas simbologias, entre as quais está a encenação da própria partida, a fuga, o distanciamento das normas familiares. Esses “intervalos de angústia” ressignificam uma vivência solitária e muda que perturbava o filho desde a infância, dentro dos limites da fazenda. Nesse sentido, sua existência ali na pensão interiorana parece contaminada por um percurso melancólico da infância à adolescência. Isso ocorre também no ambiente da família como uma implicação gerada pela ameaça ou perda do ser amado/desejado. Essa experiência amorosa que pode ser vista em relação à melancolia tem, consoante Freud (2006, p. 114), um “elemento complicador que é o conflito da ambivalência”.

A melancolia, conforme esclarece Freud (2006), está ligada também ao empobrecimento do eu, do mundo do sujeito, pelo fato de as contingências da vida

¹⁹⁸ Como destaca Brodsky (2016, p. 29).

terem desencadeado certas perdas¹⁹⁹. Assim, ao ser absorvido por uma situação-limite gerada pelo distanciamento da paixão da infância, ou pela austeridade do pai, o filho passa a manifestar uma imagem desintegrada. São marcas melancólicas²⁰⁰ decorrentes desse vazio, que envolvem o filho pródigo e fazem com que se sinta à margem da própria família. Dessa maneira, passa a viver sob a sombra do luto. Afastado da convivência com os irmãos e irmãs, a nova realidade acentua a ausência do ser amado. Nessas circunstâncias, Freud (2006) explica

que o objeto amado não mais existe, de modo que o respeito pela realidade passa a exigir a retirada de toda a libido das relações [*Verknüpfungen*] anteriormente mantidas com esse objeto. Contra isso ergue-se então uma compreensível oposição. Afinal, [...], de modo geral o ser humano – mesmo quando um substituto já se delineia no horizonte – nunca abandona de bom grado uma posição libidinal antes ocupada. [...] Essa oposição pode vir a ser tão forte que ocorra uma fuga da realidade [...]. (FREUD, 2006, p. 104)

Desfeita essa relação libidinal, o sujeito é levado a um processo de substituição, que vai contribuir para superar a manifestação do luto presente. As experiências buscadas no exílio são um meio de enfrentar esse trabalho de luto e poder lidar com a realidade na qual está envolvido. Esse vazio, no entanto, não é plenamente preenchido, ao contrário, estimula a desmedida do corpo, por uma via transgressora e turva.

Estas marcas passam a ser absorvidas por André e contribuem para a cisão do seu próprio eu. Entretanto, é importante verificar que a cisão pode ser vista como um indício desse desregramento que já ocorria no interior da casa, antes da partida. Assim, se por um lado a imagem da família é pressentida como modelar, há inversamente um corpo que contrapõe essa imagem. Ou seja, que não se sustenta de forma estruturada, e sim pela instabilidade que danifica uma corporeidade maior, a da família. Importa dizer, ainda, que as relações entre os membros da lavoura não

¹⁹⁹ Vale dizer ainda que a “perda” pode estar relacionada ao luto, proveniente tanto de uma situação-limite do indivíduo diante da morte, como também da ausência, da falta de algo, como é o caso que envolve o protagonista do romance estudado.

²⁰⁰ Para Freud (2006), “as causas da melancolia”, em via de regra, são superiores às do luto resultante da “perda real” do ser amado. Desse modo, o sentido do luto para ele difere do que é apontado por Benjamin (1984). Vale esclarecer que na teoria benjaminiana o luto está diretamente relacionado à melancolia, têm causas geradas tanto pela morte, quanto pela ruína e os vestígios que marcam a ausência de algo, e atingem a vivência do sujeito. Uma análise mais apurada sobre essa questão será desenvolvida no último capítulo desta tese, no qual dialogo com os conceitos de ruína, vestígio, alegria e morte destacados por Benjamin.

apresentavam mais sustentação no espaço da casa, pois estavam marcadas pelo vazio. Uma depreciação típica do estado apresentado pelo sujeito da narrativa, o que reitera a impossibilidade de uma comunhão conforme pregava Iohána.

Esse deslocamento do interior da casa para fora reflete bem o estado melancólico do filho pródigo. Há sempre uma lembrança que o atormenta, dando margem à “ambivalência do conflito”, o que reforça a proposição freudiana anteriormente citada. Paixão, desejo/prazer, transgressão ou os seus contrários, lei, norma/interdito têm uma relação de conflito nessa memória que está correlacionada à casa e à família. Depois da fuga, o exílio vem reafirmar essa ambiguidade, a dúvida pela falta cujos desdobramentos revelam a dor do sujeito durante e depois dessa travessia.

Portanto, quando ele revela sua vontade de voltar à fazenda, é inevitável não pensar nessa ligação familiar que mantém a narrativa turbulenta de André. A casa e sua arquitetura de “corredores confusos” (LA, p. 42), marcada pelos modelos impostos pelo pai, atrairia o filho arredio de volta. Fosse por um anseio de reconciliar ou de reaver os seus direitos de filho, irmão e amante, a casa despertava uma certa nostalgia. Logo, reconhece Nassar (1996, p.29), “não tem quem não chore de nostalgia. O que prova que todo mundo tem pelo menos um pezinho bem plantado nela e de onde concluo que a família ainda é um porto seguro”. Certamente, há uma nostalgia enunciada aqui, que se mistura com todo o jorro do discurso transgressor do protagonista. Contudo, aponta-se que a família é o tronco que sustenta e acolhe os filhos, como descreve o próprio narrador²⁰¹. É o centro no qual estão alinhados os galhos, quer sejam saudáveis, quer não; é o espaço no qual os diferentes elementos se fundem/se cruzam, por isso não tem como desvincular essa ligação familiar da fala de André.

Desse modo, o que se imprime nessa discussão em torno do exílio, da partida de André, é que, embora haja uma violação, uma ruptura dos espaços delineados pelo pai, há também um sentimento de reencontro, o que sugere a ideia de um retorno sempre. Um retorno que move a ideia de “arcaico” descrita no título do romance, ou seja, como algo passado, mas que alimenta aquilo que está por vir. Portanto, “*Lavoura*

²⁰¹ Na cena em que André descreve os lugares dos filhos à mesa das refeições, situando aqueles que estão à direita do pai e os que estão à esquerda, ao lado da mãe – que é quem carrega o estigma da cicatriz.

remete aquilo que será colhido”²⁰² e este colher, segundo os preceitos de André, converge a novas paisagens, “menos ásperas”, que a terra patriarcal. Entretanto, o alimento a ser colhido conduz ao futuro e, com isso, ao regresso: “estamos indo sempre para casa” (*LA*, p. 34). A moradia dos afetos, a qual acolhe o fruto proibido das paixões e dos desejos interditos por meio da lei paterna.

²⁰² Tardivo (2012, p. 133), faz uma alusão aqui ao “retorno que nos leva às primeiras palavras do romance – o título”.

4 A LEI, A TRANSGRESSÃO E O DESEJO

4.1 A lei e a exceção

Por considerar que a prosa de Nassar insere sua discursividade no campo de uma tradição que sugere um diálogo com mítico e o religioso, trilha-se aqui um percurso que se inicia com a reflexão sobre a concepção de lei discutida em *Antígona*, de Sófocles. Concepção essa que não se alinha às leis dos homens. Diante disso, passa-se a refletir sobre a ideia da lei (ancestral), que se manifesta no *corpus* desta pesquisa. Essa forma de pensar a lei é problematizada no romance *Lavoura arcaica* e segue por um caminho no qual a doutrina da casa passa a ser manipulada e é convertida numa exceção, um estado instalado no limiar entre a normalidade e o caos, conforme pontua Agamben (2014). É nesse limiar que o poder soberano vai atuar, internamente, no espaço da comunidade familiar, como observado na figura autoritária do pai, no romance de Nassar, ou no reino tebano, por meio do autoproclamado rei Creonte, na tragédia de Sófocles.

Nesse sentido, a antiguidade clássica grega – com seus mitos repletos de deuses, heróis, lendas, batalhas, jornadas e tragédias simbólicas – possibilita a reflexão sobre as realizações humanas e as múltiplas faces da sua natureza, sobre os princípios estruturais e antagônicos que sustentam as relações sociais. São atemporais e, por possuírem aspectos perenes, sua discussão se adéqua a muitas práticas humanas, cujos temas perpassam a literatura (moderna) contemporânea, mantendo entre si um certo diálogo. Destaca-se, ainda, que essa relação permite enxergar as problemáticas presentes no nosso tempo, ou mesmo propor uma resposta à questão do contemporâneo²⁰³.

O que é o contemporâneo?

O contemporâneo 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, obscuros. (AGAMBEN, 2012, p. 62)

²⁰³ Agamben (2012) trata dessa questão e propõe um diálogo em torno desse tema que intitula seu livro de ensaios: *O que é o contemporâneo?* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

Com base nesse entendimento de que a literatura precisa manter-se fixa e não perder de vista as discussões presentes tanto em seu tempo quanto fora dele, volta-se ao ponto de partida das representações em *Antígona*, de Sófocles. Episódio no qual o irmão da rainha tebana, Creonte, assume provisoriamente o trono até que os filhos varões de Édipo e Jocasta – Etéocles e Polinícles – alcançassem a maioridade e, de forma alternada, assumissem a coroa de Tebas. Ao invés disso, Etéocles recusa-se a passar a coroa ao irmão, que, conseqüentemente, se aliou ao sogro no estrangeiro e resolveu disputar o trono:

Coro: [...] em luta de igual para igual, deixaram a Zeus, em tributo, o bronze das armas, exceto os dois infelizes, nascidos do mesmo pai e da mesma mãe, que ergueram lanças, um contra outro, partilhando ambos a mesma morte. [...] Os dois, por um duplo destino, / morreram, em um único dia, lutando entre si, / maculando as mãos com o sangue parental [...]. (SÓFOCLES, 2014, p. 30)

A morte dos irmãos, em *Antígona*, os varões de Édipo e Jocasta, é o ponto de partida das ações que reúnem, nessa forma de governabilidade, as concepções das leis (Natural e do Estado). Além de o trágico circular pelo mito de Tebas, este permite visualizar também o excesso de uso do poder quando, por direito parental, Creonte, “filho de Meneceu” (Idem), assume o reinado de Tebas. Desse modo, é por meio das decisões do novo soberano que se passa a refletir sobre as questões que promovem o autoritarismo. Após assumir o poder, o rei decidiu revogar as leis divinas, desse modo, “convocou o conselho dos anciãos e ordenou novos editais”²⁰⁴. Esses editais contemplavam que aquele filho de Édipo que se voltasse contra Tebas teria seu corpo mantido sobre a terra e a ele não seriam feitas honras fúnebres²⁰⁵.

Essa decisão do novo soberano gera, por sua vez, uma forma de exceção no reinado de Tebas e, por consequência disso, a morte do vivente. A concepção de

²⁰⁴ Sófocles (2014, p. 31).

²⁰⁵ E estas ordens sobre os filhos de Édipo, / agora proclamadas, delas são irmãs:

Etéocles, que morreu lutando pela pólis, / [...] será sepultado com ritos fúnebres, / tal como outros mortos ilustres, que estão sobre a terra, / mas quanto ao de seu sangue, Polinices, / [...] ao voltar do exílio, quis incendiar / a terra pátria, destruir os deuses familiares, / fartar-se do sangue dos que lhe são próximos / e conduzir os nossos para a escravidão.

Pois esse, como já foi proclamado na pólis, / não receberá sepultura, nem lágrimas. / Que seu corpo permaneça exposto, / servindo de alimento às aves e aos cães, / um horrível espetáculo para os olhos. E essa é / a minha decisão: jamais os maus serão honrados / como os justos [...]. (SÓFOCLES, 2014, p. 31-32)

vivente é relacionada à expressão “vida nua”²⁰⁶, como algo que está entre a *bíos* e a *zoé*. Dessa forma, este corpo sacrificável se apresenta envolvido numa espécie de ordenamento, presente no interior de um sistema disciplinar, ou seja, um modelo de Estado que se dá no limiar entre o ordenamento jurídico e o político. Assim, tanto a expressão “vida nua” quanto “vivente” está associada aqui ao corpo submisso, sujeitado ao poder soberano e patriarcal, de modo que podem perder o devido valor na vida caso se recusem a seguir as leis impostas por esse modelo de Estado.

No contexto da pólis, as leis definidas demarcavam uma nova governabilidade e restringiam as libações a Etéocles. Com isso, "o soberano cria e garante a situação como um todo na sua integridade. Ele tem o monopólio da decisão última"²⁰⁷. Nesse aspecto, o soberano passa a decidir também o destino dos súditos e da vida social. O excesso desse poder gera algumas consequências, nas quais estão os conflitos entre dois princípios morais: o representado pelas leis divinas, eternas e não escritas (*thémis* ou *nómos*), defendidas por Antígona; e as leis do Estado, criadas pelo homem (*dike*)²⁰⁸, às quais, de forma irredutível, Creonte se apegava.

Inconformada com as decisões soberanas, Antígona questiona tais normas delineadas por um princípio de exclusão entre dois membros da mesma família. Um princípio que afeta a moral defendida pela lei dos laços sanguíneos, a qual era seguida por seus pais. Tal princípio pode ser observado também no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, nas posturas representadas por Iohána e por André. No entanto, cabe a este último o entendimento dessa forma de lei que se aproxima da defendida pela protagonista Antígona, pois, nos pressupostos de André, prevalecia o entendimento de lei que passava pela via ancestral do avô. Relativa a um tempo imaculado no qual estavam resguardados as coisas primeiras e os desejos da infância; ou seja, o pensamento não corrompido, uma forma de pensar e agir que preservava nesses laços de sangue uma força que se dava com base em uma integração do corpo à natureza, em cujo equilíbrio residia a primeira lei casa.

Foi essa maneira de pensar que, aos poucos, foi modificada por Iohána. O pai instituíra uma doutrina austera e nela mantinha os filhos e as filhas sujeitos a uma espécie de ordenamento e poder. Baseado nesse entendimento, reflete-se, então,

²⁰⁶ Essa relação é apontada por Agamben (2014).

²⁰⁷ Conforme destaca Agamben (2014, p. 24).

²⁰⁸ Sófocles (2014).

sobre tal concepção de lei que normatiza as ações do pai, no romance de Nassar. Uma espécie de norma herdada dos seus ancestrais, que foi modificada segundo um entendimento absolutista, o que distorcia os próprios mandamentos do livro sagrado da família.

A hegemonia do pai é consolidada num limiar, em que se instaura a supremacia e sob a qual está situada sua descendência, ou seja, numa espécie de ordenamento no qual os membros deveriam seguir o modelo patriarcal, que zelava pela manutenção da unidade do sagrado da família. Assim, o que configurava essa instituição sagrada, conforme os princípios instituídos pelo pai, era, na verdade, um sistema disciplinar ditado por uma forma de soberania. Nesse sentido, o pai sustentava: "Nossa lei não é retrair, mas ir ao encontro, [...], onde estiver um há de estar o irmão também... (Da mesa dos sermões.)" (LA, p. 146). Com essas palavras, firmava o compromisso de manter unidos os membros da casa e de promover uma integração maior, reforçando, de certo modo, uma premissa herdada de uma geração passada, conforme se vê no excerto:

[...] o amor, a união e o trabalho de todos [...] junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular [...], mas que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam [...], era pelo menos a parte que cabia a cada membro, o quinhão a que cada um estava obrigado, pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; [...] e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever. (NASSAR, 1989, p. 20-21)

Nessa lei difundida por Iohána estaria fundada a comunidade por ele idealizada, em que o coletivo e o homogêneo aparecem no desenvolvimento do trabalho de subsistência. Aspectos esses que eram reiterados diariamente nos sermões à mesa das refeições. Com isso, o pai instituía sua autoridade, fazendo com que os membros da família seguissem um modelo ancestral já corrompido pela rigidez das normas por ele impostas. Por meio disso, ele reforçava o entendimento de que a retidão, a união e a humildade eram princípios basilares de sustentação dos laços entre os filhos e filhas. Assim, validava suas palavras com base no "livro crepuscular", como se, por meio dele, estivesse assegurando a transmissão de uma cultura familiar mediterrânea. Uma herança dos valores ancestrais que apontam a uma forma

particular de vida, cujas práticas e expressões caracterizam o convívio de suas comunidades.

Esse convívio era marcado por uma diversidade, ou melhor, por uma combinação complexa de ideias e sentimentos cultivados por séculos. É a esse mediterrâneo²⁰⁹, que abriga tempos e maneiras de ser distintas, a que o discurso de Iohána e também de André fazem alusão. Nos sermões, os filhos aprendiam que deveriam zelar pelas relações dos laços de sangue, prevendo um modo de vida e cumprimento em torno da união. Contudo, lições como essas foram adquirindo outras proporções, confundindo-se em meio às paixões. E, além disso, foram consumidas pela austeridade do pai.

Nesse sentido, o ensinamento de Iohána abriga algumas contradições. Na medida em que diz zelar pelos ensinamentos herdados dos seus antepassados, institui que os filhos e filhas deveriam ficar restritos ao “trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover mesa comum” (LA, p. 21). Mesmo que para isso tivessem que refrear seus impulsos, deveriam permanecer nos limites da casa e manter seus “anseios isolados” (LA, p. 21), vinculados ao sentimento do dever em cumprir as atribuições, ou melhor, a norma. Desta feita, a tradição dessa comunidade familiar passou a ser conduzida numa outra esfera da cultura, na qual adquire um tom de austeridade e prevalece a relação de poder.

No modelo arcaico reformulado pelo pai, a palavra em si tem força de lei. Essa força da palavra não se articula, necessariamente, com a pretensão da lei natural, como defendia Antígona. Aos olhos da heroína, a legitimidade seria alcançada por meio da lei dos laços consanguíneos instituída pelos deuses, uma condição fundamental de pretensão da lei. Essa questão, mesmo contrária às normas estabelecidas por Creonte, não invalidaria a luta e a resistência à obediência do que vinha sendo prescrito nas leis de Tebas²¹⁰. A pretensão de fazer valer a tradição dos antepassados e resgatar a herança das crenças era uma referência para o

²⁰⁹ Derivado de "mar (não oceano) entre as terras"; Mediterrâneo também foi chamado de *mare nostrum* pelos romanos e ainda poderia ser chamado de tal maneira se entendêssemos *nostrum* de uma maneira diferente: como uma referência para nós, os seres humanos. (Esse entendimento foi colhido do site: <https://plataforma9.com/congressos/culturas-e-sociedades-mediterraneas-conhecimento-saude-e-turismo.htm>).

²¹⁰ Esse pensamento é desenvolvido de acordo com o estudo de Toyoda (2015).

alinhamento da comunidade. Assim, faria valer a constituição de um fundo moral essencial à coexistência ao longo das gerações²¹¹.

É importante destacar que essa coesão almejada por Iohána tem em si um elemento que distorce os princípios de seus ancestrais, afastando-se, portanto, daquilo que Antígona defendia. Logo, o pai, no romance de Nassar, procura manter uma norma fundamentada em uma imposição dos valores que considerava essenciais à família. Entretanto, tal discernimento seguia um caminho contrário ao entendimento de vida e união deixado pelo avô, o velho guardião. Era do avô que surgia o sopro oriental. Decerto, a sua imagem tinha uma força que pairava sobre a família e que era sorvida por “cheiros primitivos” (LA, p. 89). Embora essa presença exercesse um efeito sobre André, já não influenciava as decisões do pai, pois, apesar de seguir em defesa de um princípio moral da tradição, a postura do pai se assemelha à de Creonte, quando faz uso da sua autoridade para impor normas à pólis.

Do mesmo modo que o rei Creonte, Iohána impunha o seu poder sobre os demais membros da casa, de forma que todos deveriam responder “ao pai quando ele perguntasse [...] ajudando a prover a mesa comum, [...], pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever” (LA, p. 21). Dessa maneira, todos ali na casa comungavam das mesmas medidas como se estas fizessem parte das lições de um “livro crepuscular”; e, por meio dessa forma de vida e da austeridade dos ensinamentos, o pai exercia a soberania. Assim, observa-se, ainda, que durante a narrativa inscreve-se uma forma de poder na qual a governabilidade é demarcada no espaço de terra que compreende os limites da fazenda da família. Nessa estrutura fechada, a norma estabelecida pelo pai pode ser entendida como uma forma de exceção, que trata

antes de tudo, de criar e definir o próprio espaço no qual a ordem [...] pode ter valor. [...]. Não se limita em distinguir o que está dentro e o que está fora, a situação normal e o caos, mas traça entre eles um limiar (o estado de exceção) a partir do qual interno e externo entram naquelas complexas relações topológicas que tornam possível a validade do ordenamento. (AGAMBEN, 2014, p. 25)

²¹¹ Outros detalhes sobre essa questão da lei e da moral na tragédia de Sófocles podem ser vistos no trabalho de Toyoda (2015).

É por não aceitar as condições desse ordenamento que André transpõe os limites da fazenda da família, contrariando a governabilidade patriarcal, rompendo, assim, com os dispositivos ali sustentados, tendo em vista que "o dispositivo passa a ser qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de [...] orientar, determinar, [...] modelar, controlar, e assegurar [...] as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes"²¹². Desse modo, o que fica evidenciado durante a narrativa do romance é que o pai se apropriou de certos dispositivos com o objetivo de zelar pela ordem da comunidade familiar, envolvendo os filhos e as filhas numa espécie de normatização, desde a disposição dos lugares à mesa dos sermões, como pode ser observado:

Eram estes 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 [...] 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, 2009, p. 154)

Essa forma disciplinar, observada pela demarcação dos lugares à mesa das refeições, evidencia uma maneira de regular os membros a um corpo maior – o da família –, sendo que esse corpo seria regido pelo pai. De um lado encontravam-se os membros virtuosos e, do outro, os que carregavam a vertigem que comprometia o sagrado, o equilíbrio de uma unidade homogênea. Com isso, os da direita, iniciando por Pedro, são a representação dos que obedeciam e cumpriam as leis, respeitavam a tradição; e, contrário a esses, à esquerda, estavam a mãe, André e seus irmãos mais novos, os que faziam parte do corpo enfermo, doentio, ou melhor, aqueles que não se adequavam aos costumes patriarcais.

Diante disso, as reuniões realizadas na hora das refeições legitimavam o poder do pai. Os lugares demarcados ao redor da mesa indicavam uma união aparente, embora a virtuosidade da casa estivesse comprometida por aqueles que estavam à esquerda, os que se rebelariam contra a norma estabelecida. Na simbólica mesa dos

²¹² É o que diz Agamben (2012, p. 40).

sermões, as normas eram confirmadas por meio das palavras austeras proferidas pelo pai, sentado sempre à cabeceira em uma posição soberana. Outrossim, o princípio patriarcal de conservar o legado de uma cultura familiar, fechada no ciclo – amor, trabalho e tempo –, não permitia qualquer desvio da norma.

Ao cultivar esse princípio de uma aparente normalidade, o pai confirmava as regras que constituíam o estado de exceção naquela comunidade patriarcal. Algo não muito diferente disso ocorreu no reino tebano quando Creonte garantiu que, “[...] aquele que respeitar a pólis, morto ou vivo, será igualmente honrado por mim”²¹³. Antígona resistia a essa decisão de Creonte, contrariando a lei imposta ao assumir “o *status* de admissibilidade à causa [...], porque nesse caso acima das leis dos homens estavam as leis dos deuses”²¹⁴. Não obstante, no romance de Nassar, é o pai com sua autoridade quem legitima os princípios morais do território familiar.

Com austeridade, Iohána vai ratificar o poder a ele conferido, principalmente, ao empreender uma forma de ordenamento restrita aos domínios da fazenda, onde mantém uma forma de controle sobre os membros da comunidade. Essa postura soberana do pai pode ser entendida, ainda, por meio de uma norma social cuja posição simbólica detém um ideal sedimentado nos valores restritos ao território rural. Essa visão normativa fica bem clara no discurso de Iohána, “[...] ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, [...] eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família!” (LA, p. 167-168). Manter essa unidade familiar era uma forma ideal de cumprimento de uma espécie de estatuto que resguardava a lei da casa, seria uma maneira de os membros permanecerem fiéis à lei, a qual previa uma norma ideal a ser seguida. Porém, para alguns de seus membros, como André, Ana e Lula, essa norma não passava de uma contingência, despertava dúvidas e promovia incertezas.

Nesse ínterim, certas consequências nas relações familiares eram iminentes, surgiam como um impulso de contestação ao poder assumido pelo pai na comunidade. Foram instaurados modelos de governabilidade que visavam manter a respectiva comunidade sob o controle dos dispositivos familiares e religiosos. O interesse primeiro foi o de orientar, mas aos poucos tornou-se uma “crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos de poder”²¹⁵.

²¹³ Sófocles (2014, p. 32).

²¹⁴ É que pondera Toyota (2015, p. 2).

²¹⁵ Pontua Agamben (2014, p. 116).

Fica evidente, então, que há sempre uma convergência de determinados poderes sobre a vida, sejam eles regulados pela moral religiosa ou pelo Estado, seja por comunidades como a familiar.

No romance, André é uma representação da ruptura dos valores da moral adotados pelo pai. Ao não se alinhar às normas e, principalmente, por não se deixar domesticar, ou ser regulado pela norma patriarcal, o filho pródigo transpôs os limites da fazenda. André personificava o orgulho, a imprudência, detinha um comportamento insolente, o que caracteriza a concepção de *hybris* grega. Essa desmedida do filho pródigo havia contaminado a inteireza da família, de maneira que rompia com os princípios de união. Assim, enquanto o pai tentava estruturar o edifício sólido da lavoura, o filho apresentava o desequilíbrio que afetava diretamente a manutenção da lei e das estruturas da casa. Desse modo, projetava-se contra o estado de exceção que se instaurava naquela comunidade.

Com esse sentimento crescente de ruptura, André interferia na doutrina de união que mantinha o aparente equilíbrio da comunidade familiar e punha em suspenso o corpo do vivente. Esse corpo pode ser entendido aqui como o daqueles que ficavam no limiar entre a vida natural e a vida qualificada, confirmando que é na exceção que ele é posto à prova. Nesse sentido, a alegórica mesa dos sermões representa esse modo de pensar o corpo que é posto à prova, ou seja, é subjugado. Quando a narrativa expõe os dois lados da família, faz uma conotação ao galho podre – metaforizando uma árvore. Nesse galho, que fica bem ao lado esquerdo do pai, inicia uma protuberância mórbida pela mãe, seguida pelos filhos mais novos. São esses os sujeitos que passam pelo julgamento da lei patriarcal.

Os filhos mais novos, cujo vínculo maior era a mãe, foram atraídos pelo excesso de afeto. Em contrapartida, essa afetuosidade da mãe corrompeu os filhos e gerou um elemento subversivo, atraindo a própria perdição para dentro de casa. Se Ana foi a perdição de André, a mãe antes já havia despertado esse sintoma²¹⁶. Contudo, é a irmã mais nova a reverberação dessa vertigem que se espalha pelo corpo da família, causando a dissolução dos laços²¹⁷ de maneira pungente. Semelhante à pólis em *Antígona*, os conflitos nos domínios da família em *Lavoura arcaica* envolvem também princípios religiosos e morais. No romance de Nassar, o espaço da comunidade

²¹⁶ Verificar o esclarecimento no item 4.5.

²¹⁷ No item “4.5 Dança, sacrifício e morte”, discute-se esse aspecto que culmina com os desenlaces da família.

familiar desperta o confronto entre a moral e os costumes herdados dos antepassados. Assim, com o intuito de manter as normas, o pai interdita os desejos dos filhos no espaço restrito à comunidade patriarcal e demarca, então, o poder que fizera da norma um estado de exceção.

Nesse espaço no qual se inscrevem os domínios patriarcais, a paixão havia brotado logo na infância com o incesto dos filhos: André e Ana. Uma forma de enfrentamento da lei familiar, pois comprometia a razão, o equilíbrio dos valores e da moral resguardos pelos fundamentos patriarcais. A descoberta de uma relação incestuosa entre os irmãos provocaria uma dor viva (incalculável) no pai, o que demarcaria a tragédia no seio da família. Segundo as orientações de Iohána, todos no terreno da família deveriam se afastar das tentações da carne, do “mundo das paixões”, que era entendido como o “mundo do desequilíbrio”. Isso constituiria, de acordo com a doutrina patriarcal, um constrangimento para a família, o que acarretaria severa punição aos filhos transgressores. Tal punição estaria legitimada no poder do patriarca. Nesse sentido, destaco que

por muito tempo um dos privilégios característicos do poder soberano fora o direito de vida e de morte. Sem dúvida ele deriva formalmente da velha *patria potestas* que concedia ao pai de família romano o direito de "dispor" da vida de seus filhos [...]: podia retirar-lhes a vida, já que a tinha "dado" [...]. (FOUCAULT, 1988, p. 127)

Pela imposição da ordem, o pai de família mantinha um discurso racional, *sacro*, como uma figura que também poderia salvar, o que se coaduna com a ideia de *pater familias* prevista no antigo Direito romano, como assinala Ribeiro (2002). O poder conferido ao pai possibilitava que impusesse as penalidades devidas e exercesse o chamado direito de vida e de morte sobre todos os membros de sua comunidade. Além disso, era considerado uma espécie de chefe político e religioso da família. Nesse sentido, "o espaço da soberania ter-se-ia constituído, portanto, através de uma dupla exceção, como uma excrescência do profano no religioso e do religioso no profano, que configura uma zona de indiferença entre o sacrifício e o homicídio"²¹⁸. Nesse limiar, o poder patriarcal, ou mesmo de um líder religioso ou

²¹⁸ Agamben (2014, p. 85).

estatal, poderia impor suas normas sobre aqueles que pertencessem a um domínio por ele estabelecido.

Como a figura do patriarca estava no centro do núcleo familiar, deste lugar exercia seu poder de forma despótica, interferindo, ou melhor, decidindo sobre o destino dos membros da família. Esse aspecto corrobora a trágica narrativa de Sófocles, quando Creonte faz uso de seu poder e impõe a todos os súditos, inclusive aos herdeiros de Édipo, que seguissem as novas leis do Estado²¹⁹. Instaurava um modo de governabilidade cujo excesso resultara numa forma de exceção. Essa questão reforça que "assiste-se, de fato, a um deslocamento e a um progressivo alargamento, para além dos limites do estado de exceção, da decisão sobre a vida nua na qual consistia a soberania"²²⁰.

É essa forma classificável de vida que fica exposta ao sacrifício e à mercê das decisões daquele que governa. Dessa maneira, têm seus direitos subjugados e permanecem sempre à margem do sistema operante. No romance de Nassar, essa concepção de vida está vinculada a André, Lula, Ana. Porém, as outras irmãs – Rosa, Zuleika e Huda –, apesar de pertencerem à linhagem que descende do pai, conforme se vê na divisão dos lugares à mesa, possuem também suas vozes silenciadas. São esses filhos e filhas que, assim como a mãe, parecem travar uma luta silenciosa e contida, entretanto fazem ecoar a dor e o sofrimento por terem seus desejos interditos.

O silenciamento materno carregava, sobretudo, a sabedoria adquirida nos longos anos de trabalho em torno da família. A postura da mãe revela a aceitação da supremacia operante, numa imagem sempre quieta – “sentada na cadeira de balanço, absolutamente só e perdida nos seus devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família” (*LA*, p. 36-37). Uma atividade dedicada ao amor e a uma comunhão que haviam sido suprimidos pelo discurso rígido do pai. A mãe tecia um discurso de afeto, enunciado pelo silêncio do dia a dia e no labor com a renda entrecortada. Outrossim, a voz da mãe era sempre ponderada em meio aos afazeres da casa.

²¹⁹ Após ignorar as leis dos laços de sangue, as mesmas que serviram para legitimar seu posto no trono de Tebas, Creonte decidiu que o corpo de Polinices (morto em batalha) estaria condenado a ficar insepulto, à exposição, servindo de alimento às aves, para que todos pudessem contemplar a soberania do rei.

²²⁰ Conforme destaca Agamben (2014, p. 119).

É possível destacar, então, que nesse lugar ocupado pela mãe é estabelecida uma instância discursiva na qual circulam as vozes subjugadas. Contudo, é dessa mesma posição que se manifestam outras que tentam resistir ao poder do pai, entre as quais estão André e Ana. Desse silêncio emergia um anseio de vida, como uma respiração convalescente, que, gradualmente, trava uma luta pela sobrevivência. O que se pode constatar é uma forma de discurso de “resistência” por meio do qual a linguagem “adquirida”, o novo pensamento, entra em conflito, como diz Foucault (2008, p. 160), “com a repressão que [esta] exerce sobre o que nunca tinha sido dito”. Com efeito, a palavra que fora silenciada (não dita) passa a provocar um incômodo. Logo, vai enunciar uma maneira de ver e agir que nasce do silêncio, das ideias aprisionadas, e surge como uma forma de reação ao discurso operante.

A mãe, as filhas e os dois filhos mais novos André e Lula situam-se no mesmo limiar em que se encontram os sujeitos cujos discursos foram reprimidos. Sujeitos impedidos de expor/defender suas próprias vontades, vidas abandonadas, sem futuro, ou mesmo “perdida[s] nos seus devaneios cinzentos” (Idem). Corpos que tentavam se libertar da dominação patriarcal, pois o destino de cada um deles seguia (ou mesmo estava inscrito) por uma via sacrificável e abandonável. Com efeito, Ana e os irmãos que pertencem à linhagem da mãe estão vinculados a essa concepção de vida.

Marcados por uma paixão incestuosa que havia causado a desgraça na família, André e Ana têm em seus corpos o estigma da transgressão. Entretanto, Ana que é julgada diante de toda a família em meio a sua apresentação, que mais parecia prever a própria condenação.

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, [...] varando com a peste no corpo o círculo que dançava, [...], os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, [...], ela sabia fazer coisas, essa minha irmã, [...], fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...]. (NASSAR, 2009, p. 184-188)

Na cena, a última dança antes do sacrifício, o corpo de Ana se insurge de maneira exuberante e provocadora. Seus movimentos parecem enunciar a ousadia

que até então havia sido reprimida em meio às orações na capela da família. Ana, coberta de quinquilharias, refletia o incêndio da profanação de uma união maior, a do corpo *sacro*. Rompia com toda aquela aparente homogeneidade do discurso patriarcal. Além disso, o corpo parecia agir contra o cerceamento e a clausura (da lei e da religião) a que era submetido. Foi um modo de manifestar o desejo interdito, “tumultuando dores” e despertando os “gritos de exaltação” (LA, p. 188). Com isso, Ana revelava a *hybris* que a lançou ao próprio sacrifício, o da vida nua. É sobre ela que recai toda a culpa pelo incesto e, por isso, é condenada.

[...] **correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos**, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, [...], reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cactos: **a testa nobre do meu pai**, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante de luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e **a partir daí todas as rédeas cederam**, desencadeando-se um raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, **fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental** (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!) [...]. (NASSAR, 1989, p. 190-191, grifos meus)

Do mesmo modo que a encenação clássica de *Antígona* mostra o excesso do poder nas mãos do soberano, essa questão se reflete claramente em *Lavoura arcaica*. É possível afirmar que, na primeira, as leis são subvertidas à tirania, pois não havia regras que limitassem o poder do soberano da pólis; no romance, tal como o *patter famílias* (descrito pelo direito romano), Iohána se manifesta apropriando-se da vida da filha, assumindo o poder de morte sobre ela. O que fica evidenciado, portanto, é que essa discussão a respeito do direito de morte como algo que compete ao soberano dramatiza mais uma vez o estado de exceção e a vida nua.

Como enunciador das leis ancestrais de sua origem, de uma cultura mediterrânea, o pai representava a consciência e a conservação dessa identidade, e André era o oposto dessa consciência. As doutrinas e valores deveriam, na concepção do patriarca, seguir a hierarquia familiar, que se iniciou com o avô e tinha em Pedro, filho mais velho, a continuidade, de modo que se formavam três gerações: a do avô, cuja moral era validada por sua memória; a do pai, que figurava a sequência dos valores pré-estabelecidos, conduzindo a família sob sua autoridade e imposição da

norma; e a última geração seria representada pelo irmão mais velho, Pedro. Assim, caberia ao primogênito propagar a legitimação de um padrão absolutista.

Contudo, a doutrina imigrante já apresentava os sinais de fissura. A tradição árabe não estava com a mesma inteireza de quando o avô a conduzia. O velho esguio, com suas palavras breves, tinha conseguido sintetizar a cultura e o corpo da família na força do termo "Maktub" (está escrito). Esse termo reitera essa herança oriental, a qual o narrador nos remete por meio de elementos como: "óleos sacros"; "amuletos"; "resinas e unguentos"; "sebos clandestinos" (LA, p. 105), entre outros como "nardos afrodisíacos"; "peças de marfim" e "carmesim" (LA, p. 90-91). O "está escrito" do avô traduz esse sopro mediterrâneo que atribui a essa narrativa um aspecto híbrido. São discursos que retomam sermões e parábolas bíblicas e se articulam às expressões do Alcorão, o que fica claro nos versos: "Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs," (Surata IV, 23), que compõem a epígrafe que dá início à segunda parte do romance em estudo.

É possível dizer, então, que esses versos têm um propósito no percurso da narrativa. Parecem anunciar e, ao mesmo tempo, reiterar o destino que se inscrevia no concurso da vida dos filhos, ou melhor, das filhas e das mulheres da família – "Vos são interditas". Desse modo, os versos indicam o que tem por vir, de maneira que se articulam ao próprio "Maktub" do avô. As palavras dele, conforme o registro de André, "valiam por todas as ciências. Por todas as igrejas e por todos os sermões do pai" (LA, p. 89). Nesse sentido, o destino da família já estava prescrito consoante a sabedoria do avô. Tanto a doutrina austera do pai, quanto a paixão desenfreada dos filhos (André e Ana), a perversão e a fuga do filho, a descoberta do incesto e, conseqüentemente, o sacrifício da filha, são pontos delineados na vida dos membros da família.

Outrossim, o comportamento de André, além de estar escrito nas linhas desse livro familiar, trazia em si a arrogância, que gerou a dissolução dos laços de sangue e, por sua vez, afetou as estruturas da casa. O que é possível dizer que, nos termos previstos do "está escrito", estaria resguarda a tragédia, ou seja, a própria *hybris* da família e, além disso, o sacrifício e a morte resultantes do próprio estado de exceção instaurado pelo pai. Se o avô era um modelo de virtude, simplicidade e humildade, o pai não possuía a mesma sensatez e, por meio de uma postura austera, contribuiu para a divisão da família logo na infância.

Com efeito, André, em *Lavoura arcaica*, questionava as leis ditadas pelo patriarca, seguindo, assim, uma linha semelhante à de Antígona, que questionava as leis dos homens (do Estado). Na tragédia grega, o antagonista da narrativa, Creonte, ao assumir a soberania, instaura o estado de exceção por meio da criação de regras arbitrárias que contrariavam as leis naturais (dos deuses). De forma absoluta, julgava sobre o destino da vida e da morte dos membros da pólis; já no romance de Nassar, o poder do patriarca fizera da norma a exceção e, bem como Creonte, passou a decidir sobre a vida nua e matável.

Não obstante, em *Lavoura arcaica*, o patriarca revela um caráter questionável ao interferir no estado natural da comunidade familiar, resultando numa *hybris* que corresponde à "vida humana matável e insacrificável: o *homo sacer*"²²¹. Essa forma extrema de soberania excluía aquele que não se ajustava ao ordenamento instaurado ou aquele que interferisse na harmonia dos processos inscritos pelo Estado. Outrossim, o ordenado mundo do pai trazia em si um conflito pungente, cuja polaridade promoveria uma ação trágica, corroborando a assertiva de uma "dupla exceção"²²².

Em contrapartida, o filho André era a pulsão do desejo, causara uma cisão interna na comunidade, visto que não acreditava na possibilidade de união conforme os pressupostos da lei do pai. O incesto dos irmãos pode ser visto como uma maneira de o corpo reclamar seus direitos, o que se dá como uma explosão. Rompe com o curso regular das coisas sagradas da família, causa dor e também mistura o sentimento de compaixão. Como consequência, atribui um tom grave e violento à narrativa, que culmina com a volta de André aos domínios patriarcais. Mas, o retorno²²³, ao invés de ser conciliador, tem um desenlace trágico.

Aos olhos do pai, a desobediência dos costumes não poderia ficar impune, o que se coaduna com as palavras realçadas pela voz do coro em *Antígona*: "a desobediência ao poder não é aceita por quem tem poder. Veio de ti mesma a tua perdição"²²⁴. Essa passagem se relaciona aos termos previsto no "Maktub" do avô, cujos indícios apontavam que o destino de André e Ana estava marcado. A perdição dos dois filhos teria sido uma consequência da violação da norma, uma afronta ao

²²¹ Agamben (2014, p. 85, grifos do autor).

²²² Como pontua Agamben (2014, p. 85).

²²³ Uma discussão sobre o evento do retorno e o diálogo entre André e o pai será desenvolvida no item "4.4 O retorno do filho e a palavra inconciliável".

²²⁴ Sófocles (2014, p. 59).

poder, assim como ocorreu com Antígona. Do mesmo modo, a filha de Édipo teve de arcar com as punições ao render honras fúnebres ao seu irmão Polínees e, com isso, afrontou as decisões do então rei de Tebas. Isso confirma a premissa de que o soberano exerce poder (de vida ou de morte) sobre os corpos dos membros da comunidade.

Ao impor o poder, o pai sela o destino dos filhos, contudo Ana que é condenada. Lançada à própria sorte, a vida nua – nos termos de Agamben (2014) – não tem escolhas. Ana, bem como a própria família, não poderia escapar da *hybris* do destino. Nesse instante foi consolidado o "está escrito!", a vida se tornou sacrificável:

[...] era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai... pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de parto, um vagido primitivo... [...] (NASSAR, 2009, p. 192-194)

Com efeito, um destino sombrio recaía sobre a família. Ana afrontou e despertou o instinto do patriarca, que, dominado pela ira, no impulso dos sentimentos, desferiu o golpe fatal. Relacionada à origem e à reverberação da transgressão, Ana foi extinguida. Todavia, ao eliminar a própria filha, o pai também se extinguiu simbolicamente. Semelhante a Creonte, as decisões de Iohána trouxeram fortes consequências à família, que estendeu seu lamento pela costa do Mediterrâneo. O verbo do pai, que parecia ter sido extraído da cal, das pedras, promoveu a destruição da semente (origem) do mal, do germe da profanação. Nesta esfera, a decisão soberana fez com que prevalecesse o estado de exceção, o princípio de exclusão, pois, no exercício do poder a ele legitimado, a vida nua foi sacrificada.

4.2 Desejo²²⁵: da vacância ao excesso

No romance de Raduan Nassar, há todo um empenho excessivo do corpo em revelar o desejo e a volúpia. Excesso este representado por meio do discurso da narrativa que projeta um sentimento de desordem. Um desregramento motivado pela falta, ausência de algo, que está relacionado a um sentimento mais primitivo, à origem, ou mesmo à sexualidade. Essa semente que foi fertilizada no solo de uma propriedade rural e familiar é descrita aqui como uma “[...] ‘volúpia’ – está tão próxima da dilapidação ruínosa que chamamos ‘pequena morte’ o momento de seu paroxismo”²²⁶. É o que se pode relacionar ao estado de êxtase, uma condição que move uma ruptura significativa, pois emerge de uma violência ilimitada. É nesta expressão do corpo e do desejo que caminha a narrativa de André, em *Lavoura arcaica*. O narrador cria alegorias que mostram, ao mesmo tempo, o perecimento e o gozo de um adolescente após sair da casa da família. Impelido em instintos,

[...] minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido [...]; e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento. (NASSAR, 1989, p. 8)

Nesse estado quase inconsciente, aconchegado por uma “doce embriaguez” (LA, p. 8), é possível acompanhar o movimento das palavras do narrador, que se repetem num estado letárgico até adquirir sentido. Uma força transfiguradora que remete ao modelo dionisíaco, o que pode ser compreendido, juntamente com o

²²⁵ Em alemão (substantivo) *Wunsch*, o termo tem um uso mais específico. Em geral dirige-se ao que é almejado (mais distante e idealizado), designado para o "desejo mais imediato" e mais próximo da "vontade" (*Lust*) e do "querer" (*Wille*). Em português a tradução do termo *Wunsch*, – desejo –, é empregado de forma mais extensa e inclui com frequência aspectos mais imediatos ou sexuais. *Dicionário comentado do Alemão de Freud*, por Luiz Hanns (1996, p. 136).

²²⁶ Bataille (2017, p. 197).

apolíneo, como instintos artísticos²²⁷. Dois estados, de um lado, a embriaguez, manifestação fisiológica do estado dionisíaco, e, de outro, o sonho, onde a beleza se expressa, na aparência da forma. O primeiro se coaduna com esse instante de transfiguração pelo qual André passa, fomenta uma série de sensações que vão sendo configuradas pelo ruído à porta do quarto da pensão, pela turbidez das imagens que se articulam à cena da chegada do irmão Pedro.

Assim, toda a compulsão dos sentidos vai transbordar durante a conversa de André com o primogênito. Embriagado, sob os efeitos do vinho, como um “coro sombrio e rouco”, que ressoa de uma “massa amorfa” e “traz o demônio no corpo” (LA, p. 40), o filho justifica seu comportamento. Parece encontrar no vinho a cura para sua sede e o refúgio para a inquietude de sua alma, de modo que, ali diante do seu irmão, admite que “via muitas coisas distantes”, mesmo assim preferia manter-se naquela escuridão do quarto. Entregue “ao vinho e à [...] sorte” (LA, p. 32), André reconhece seu estado letárgico e vertiginoso. Como uma febre que tem razões para se transfigurar, ou mesmo uma embriaguez que se satisfaz no excesso, esses instintos se assemelham a uma animalidade. Dessa maneira, são associados a um devir, consoante a um apagamento do querer viver²²⁸.

Nesse sentido, o desejo se expandia de forma voluptuosa, como uma embriaguez que parecia fazer bem a André. Talvez isso fosse a garantia de sua unidade, seu instinto da vida, um estimulante que promovia um ato erótico e levava diretamente à satisfação do prazer e, por fim, a uma perda. Assim, demonstrava que em todo esse erotismo revelava-se o processo contínuo da vida. Apesar disso, esse evento erótico ia adquirindo novos ritmos, novas cores que iam se concentrando no quarto até chegar à exaustão naquele núcleo do seu mundo. Da “nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo” (LA, p. 7), o filho não conseguia conter o “sexo roxo e obscuro” (LA, p. 9). Então, ao se entregar a esse turbilhão de sensações que invadia seu mundo particular, André expõe: “que dubiedade, que ambiguidade já sinto nesta mão, alguma alma quem sabe pulsa neste gesto enfermo, alguma cicatriz vindoura já rememora sua dor de agora” (LA, p. 104).

²²⁷ Trata-se ainda de uma verdadeira fisiologia da arte. Segundo a interpretação heterodoxa de Nietzsche (2005), opera livre de conceitos, pode ser representado por dois deuses da arte grega: *Apolo* e *Dionísio*.

²²⁸ Georges Bataille, *Literatura e o mal* (2015a, p. 61-62).

É possível observar nessa imagem da narrativa o “eu, o epiléptico, o possuído, o tomado, eu – o faminto” (LA, p. 110), cujo estado de espírito, sobretudo, vai justificar suas atitudes. Em transe, entorpecido pelo odor da bebida, o narrador declara ainda:

eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, [...] eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo pelo quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado: [...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos [...] (NASSAR, 1989, p. 14).

André reconhece, contudo, a desordem do seu mundo, um “embaraço”, uma perdição que pôde ser sentida desde o momento da sua partida da casa da família. Nesse sentido, o caminho traçado por ele ampliava ainda mais a falta. Um vazio que foi gerado ainda na casa dos pais, dando lugar à desmedida que, ali no quarto da pensão, tentava suprir com vinho, luxúria e relações mundanas. Por isso, ao ser surpreendido com a chegada do irmão mais velho, a escuridão do seu mundo se acentuou. Ao revelar que não conseguia conter os instintos do próprio corpo, assume ser portador de desejos imediatos e recusa aceitar a espera paciente expressada nos sermões do pai. Declara, com isso, a urgência em atender aos desejos mundanos do corpo.

Em outras palavras, os padrões erguidos pelo pai seguem uma via disposta pela sociedade e influem sobre a medida da liberdade sexual existente²²⁹. Nessa mesma via, o desejo pode ser visto como uma atividade “*excessiva* em sua essência”, mas, mesmo assim, pode ser considerado útil. Tanto é que, “mesmo no desejo do excesso que a constitui”, vê-se como a volúpia “conduz a negação de outrem que, da parte de um homem, é a negação *excessiva* do princípio sobre o qual sua vida repousa”²³⁰. A utilidade dessa atividade, muitas vezes, é convertida em um meio de gasto inútil de energia, como se vê na primeira cena do romance. Nela, o ato de masturbação do filho arredio parece ocorrer como uma forma de satisfazer o instinto, ou mesmo a sexualidade reprimida.

²²⁹ Freud (2011).

²³⁰ Bataille (2017, p. 195-196, grifos do autor).

Assim, é após esse turbilhão de sensações que a conversa entre André e Pedro ocorre. Nesse ínterim, o filho arredio vai refazendo o sentido de família e também da sexualidade, ao passo que questiona a soberania do modelo patriarcal submetido à comunidade familiar. Ao apresentar os motivos de sua partida, põe em xeque esse modelo hegemônico, uma estrutura integrada às bases rudimentares da família e que se fazia presente numa doutrina arcaica, repetida solenemente à mesa na hora das refeições. Todavia, essa hegemonia havia sido comprometida pela vertigem que André tinha consigo, pela pestilência da carne e do sangue tinto. O mesmo sangue que unia os irmãos também havia manchado os laços da família.

Com isso, o desejo se inscreve no texto de Nassar por um viés transgressor e chega ao trágico. Surge como uma força que se insurge contra a repressão de uma doutrina, contra os interditos presentes numa série de comportamentos humanos, inclusive na sexualidade reprimida, no trabalho e na consciência da morte²³¹. O desvio e o erro, provenientes das ações de André, culminam no paradigma da transgressão da lei paterna. Entre essas ações, está um dos pontos da ruptura do interdito, que se dá por meio da relação incestuosa com a irmã, Ana. Dessa maneira, há nessa desmedida um teor trágico que advém do erotismo²³², podendo seu caráter transgressor resultar na morte. Logo, todo o ordenamento mantido nesse ambiente não pôde suprir o vazio; pelo contrário, criou uma lacuna que deu margem à nascente do amor incestuoso entre os irmãos. Um sentimento nutrido na infância que vai de encontro à moral e aos valores que prevaleciam naquele espaço.

O incesto, nesse sentido, atua como uma espécie de antilei, um desejo incessante mantido entre os irmãos no interior da propriedade da família, uma violação que ultrapassou os limites daquele ordenamento e contribuiu para a fuga de André. Dessa sexualidade interdita na família, nasce o erotismo e põe em questão a vida interior do indivíduo. Envolvido num jogo desmedido de prazer e sofrimento, os filhos confrontam a moral e os ensinamentos definidos à luz de uma doutrina imemorial, representada pelo pai. Todavia, essa volúpia não cessava de crescer. Passou a assumir a forma de um corpo conflituoso, o qual persistia em mostrar-se através da escuridão, no vazio ou no movimento violento do corpo capaz de romper os sentidos

²³¹ Argumentos apresentados em conformidade com o estudo de *O erotismo* (2017).

²³² Conceito estabelecido por George Bataille (2017).

dados. Ruptura que se mostra no excesso, em meio à conversa com Pedro, revelando que a fissura deixada no seio da família não era somente a da ausência com a partida.

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, “era Ana minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante, indiferente ao guardião escondido entre meus dentes, espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio [...]. (NASSAR, 1989, p. 107-108)

O que se observa nessa revelação de André é o ponto alto da transgressão, que se dá pelo incesto. Esse interdito contém a chave que revela a verdade até então encoberta pelos corredores da casa, bem como os anseios do sujeito, os quais são evidenciados em meio à explosão da linguagem, “num momento alto, expelindo num só jato violento [o] carnegão maduro e pestilento” (LA, p. 107). O que se pode notar ainda é o momento de angústia e, ao mesmo tempo, o reconhecimento do que é (ou foi) violado.

A limitação imposta pela norma de Iohána prevê com “enorme cuidado e penosa severidade, o impedimento de relações sexuais incestuosas”²³³, remontando, assim, às restrições do tabu. Têm suas implicações ancoradas no próprio significado da palavra, no qual há uma correspondência com “toda proibição, estabelecida nos usos e costumes ou em leis expressamente formuladas”²³⁴. O tabu, bem como a norma patriarcal, tem o “poder fundamentado em si mesmo”, de modo que está voltado à “coerção do costume e da tradição e, enfim, da lei”²³⁵. Dessa maneira, liga-se, ainda, à punição dos instintos sexuais primitivos, o que se coaduna com a repressão dos sentimentos libidinosos de André e Ana.

No romance de Nassar, esse interdito é inerente às primeiras descobertas da sexualidade dos irmãos. Assim, quando cedem a esse impulso, os indivíduos passam a confrontar a razão e a ordem impostas. Esse desregramento ocorre de modo “escancarado” quando André resolve se dirigir a Pedro por meio de uma “língua exuberante”, “espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada

²³³ Freud (2013, p. 8).

²³⁴ Freud (2013, p. 17).

²³⁵ Freud (2013, p. 19).

sempre em silêncio” (*LA*, p. 108). Ecoa dessa língua de André uma natureza contraditória à ordem paterna, um elemento de repulsa e de desvio da razão, ou seja, o filho não conseguira conter os impulsos incestuosos quando vivia no terreno dos pais e agora escancara o sofrimento provocado pela falta da irmã.

Embora os filhos fossem a cada intervalo das refeições reprimidos pelos sermões, os dois irmãos se deixaram envolver por uma volúpia que se rebelava contra tudo que era pregado pelo pai. Por isso, desde o período da infância, essa questão foi vista pelos dois como fruto de um desejo suprimido, mas também transgressor, no qual se manifesta o erotismo. Nessa instância da volúpia, o “eu” se perde, pois, como ser cômico, o sujeito passa a confrontar a doutrina e fica condenado ao trágico (à morte). Não obstante, é nessa esfera que surge o êxtase, o excesso e, principalmente, o erótico como meio de afirmação da vida.

É esse estágio de consciência que se percebe nas reações de André. Dessa forma, ocorre em todo esse assédio uma desmedida que infringia as normas da casa, mas que não conseguia ser contida. Assim, reconhece na irmã a “enfermidade”, a “lâmina”, o “arrepio” e, principalmente, o “sopro” do qual necessitava para manter-se integrado à família. Uma condição que se tornava cada vez mais impossível de sustentar no seio da casa paterna. Mesmo acobertada no silêncio dos corredores da casa antiga, a relação proibida previa o desenlace. As recusas de Ana e o medo em afrontar as normas do pai ganhavam força, promoviam angústia e dor com a dissolução do romance ilícito dos irmãos, além de terem sido o ponto alto da motivação da partida de André.

Esta cisão marca a jornada de André, que busca em outros braços suprir a falta deixada por Ana. Com isso, o vazio crescia e, junto com ele, a “lascívia”, o que acentuava a inclinação aos prazeres da carne. No entanto, em súbito desespero, o irmão tresloucado repetia: “era Ana a minha fome, [...], ela o meu respiro” (*LA*, p. 107). Fica evidente nessa excitação de André uma confissão de amor que só atingiria uma satisfação plena com a aceitação da irmã. Isso reitera o fundamento de todo o desejo do narrador com base em uma perspectiva bem particular, a qual se concilia à imagem da mulher e do amor. Outrossim, fica evidente que a essência desse romance está no princípio das coisas, nos anseios primitivos, sobre os quais reside o núcleo da transgressão.

Essa questão corresponde ao conceito clássico sobre Eros²³⁶. Ao tratar dessa temática, em *O Banquete*, cada personagem apresenta uma visão bem particular sobre o Eros. Mas é o discurso da Diotima²³⁷ que vai explicar o conceito por meio de uma visão mais educativa, na qual o amor fica numa posição intermediária, entre o saber e a ignorância. Eros é o anseio de quem se sabe imperfeito por se formar espiritualmente a si próprio. Uma aspiração filosófica que propõe estimular a partir do interior do indivíduo o sentimento de um verdadeiro Homem. Nesse discurso de Diotima, aponta-se, por meio da ideia de Eros, toda a atividade de criação espiritual, uma aspiração comum de buscar o bem e se apossar de algo, do belo. Nesse sentido, a mulher seria o modelo mais primário e, ao mesmo tempo, mais importante para tratar desse assunto. Então, é evidente que o objeto sobre o qual ele recai, o eternamente belo e bom, não pode ser senão a substância deste mesmo eu.

Desse modo, os discursos abrem espaço para mostrar que o amor é uma forma profunda que liga o homem a todas as coisas. Mas o que dizer desse tipo de amor desregrado e torto, como o que surge no interior dessa lavoura patriarcal? O incesto, essa forma de amor interdito, era para André uma consagração do corpo da família, ou seja, uma visão distorcida do princípio de união orientado pelo pai. É possível dizer que nos sermões estava resguardada a noção do Eros platônico, consoante uma inspiração pedagógica em que o caráter do espírito é cultivado. Entretanto, André adota um percurso oposto à tradição platônica e, nesse sentido, tenta conciliar os desejos do corpo e do espírito quando se apaixona pela irmã. Com efeito, alimenta um sentimento ambíguo que interfere na doutrina familiar (e ancestral).

Entre outros relatos presentes em *O Banquete* (2012), é possível compreender que o amor é um deus poderoso, um princípio que está em todas as coisas. Pode estar, ainda, na constituição do ser ao ligar-se à natureza ou mesmo na junção de duas partes que se completam (formando um ser andrógino²³⁸). Além disso, é um princípio restaurador da condição humana. Por analogia, aponto a relação de completude que está ligada às figuras de Ana e André, em *Lavoura arcaica*. Ela seria a essência do amor do irmão, a aspiração espiritual e, ao mesmo tempo, a via que poderia fazê-lo abandonar os instintos, a única forma de preencher o vazio do seu

²³⁶ Ver *O Banquete*, de Platão (2012).

²³⁷ O Eros é mostrado nesse discurso não como uma sabedoria própria, mas como uma verdade que ele desvendou: um ser duplo, herdado da diferença de seus pais, Poros (riqueza) e Penia (pobreza), Platão (2012).

²³⁸ Conforme discutido no item “2.3 Das metamorfoses: o homem e a natureza”, do capítulo 2.

corpo. Como foi o princípio da sua perdição, seria também a figura que restauraria a enfermidade de André, pois nela residia a primogenitura desse amor.

Uma singularidade sexual que não é reconhecida por André como um tabu, mas como uma união que poderia ser constatada na crase dos “as” dos nomes²³⁹ André e Ana. A fusão dos dois “eus”, uma associação íntima, existencial, a própria seiva da vida, um milagre gerado pelo “mesmo tronco, o mesmo teto, [...] a certeza supérflua de um contar sempre com o outro; descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum” (*LA*, p. 118). Todavia essa completude, essa busca utópica e apaziguadora, seria uma forma de insistir na violação do interdito, ou seja, não restauraria o princípio de união pré-definido nas lições que o pai, à sua maneira, impunha aos filhos e filhas.

Há nessa busca do “filho desgarrado” uma intenção ambígua, haja vista que, a um só tempo, é afirmação da existência e violação. Nesse percurso, ocorria uma entrega pessimista que aumentava a “sanha” de André, causando mais desespero durante suas revelações. É o que se observa no seguinte trecho:

“era eu o irmão acometido, eu o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaro nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo; [...]” eu disse espumando na lascívia de uma saliva escusa, e embora caído numa sanha de possesso vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos [...]. (NASSAR, 1989, p. 108)

Diante disso, Pedro buscava junto ao irmão um gesto de regeneração, mas André continuava devastado. Assustado, insistia em repetir sua culpa. Esse sentimento tornava-se mais presente, pois reconhecia que a cisão estava feita. Separado de Ana e da família, o filho pródigo não conseguia encontrar a paz que acreditava alcançar longe de casa, distante das lições diárias do pai. Em plena desordem, a única comunhão que encontrou foi junto aos objetos profanos do quarto, onde seu corpo permanecia “possesso”. Nesse contexto, reforçava que havia “na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaro nos meus poros” (*LA*,

²³⁹ Realçado pelo fato de o nome da irmã “Ana” significar, em árabe, “eu”, o pronome, a identidade, conforme destaca Leyla-Perrone Moisés nos Cadernos de Literatura brasileira (1996).

p. 108). É possível atestar que toda esta sanha de André é da ordem do abjeto²⁴⁰, ou seja, é sem forma, sem contornos, de modo que está inclinada ao desregramento da ordem e da razão.

Assim, toda essa pulsão, entendida aqui como “um tipo de prazer tão imediato”²⁴¹, vai justificar nessa expressão de excesso que chega a ser demoníaco, uma motivação gerada pelo sentimento desmedido da atração incestuosa dos dois irmãos. Foi esse impulso sexual que deu margem à infração da norma patriarcal pregada no interior daquela propriedade agrária. Diante disso, é possível notar um acúmulo de energia em todo esse esforço improdutivo resultante do desejo compulsivo. Um esforço que leva à aniquilação do indivíduo, a uma espécie de mutilação que é da ordem da ruína, ou seja, está ligada à decadência deste ser. Ocorre ali um gasto (inútil), porque, ao invés de fortalecer as estruturas da família, pode levá-la ao colapso.

Ao seguir a direção do mundo das coisas²⁴² do corpo, o narrador consegue, por meio do movimento dessa linha curva do romance, captar reações emocionais humanas – uma característica cara ao barroco. Esses aspectos são notados em meio à tensão da conversa com Pedro:

“mas ninguém em nossa casa mudou tanto como Ana” ele disse “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque [...]; passa o dia vagueando pela fazenda [...]” e eu vi que meu quarto de repente ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão [...], por isso é que me levantei, reagindo contra a vertigem que eu pressentia [...]. (NASSAR, 1989, p. 35-38)

Essas marcas enunciadas reforçam, de certo modo, o imaginário barroco da narrativa, pois, ao se referirem aos elementos do sagrado, como as “preces na capela” feitas por Ana, estabelecem um contraponto à postura profana de André. Essa dualidade se estende quando o filho arredio reconhece a escuridão na qual estava detido. Nesse sentido, Ana seria a luz, o contraponto ao mundo sombrio em que André se envolvera. Além desses contrastes, é possível notar que ambos os amantes estão

²⁴⁰ Marcelo Jacques Moraes apresenta um estudo intitulado “Georges Bataille e as formações do abjeto” (2005), em que discorre sobre a ideia desse elemento que é do domínio do informe.

²⁴¹ (HANNIS, 1996, p. 160).

²⁴² Dialética platônica. Ver *O Banquete* (2012).

imersos nos mesmos conflitos, ou seja, os da carne, provocados pelo amor incestuoso. As preces de Ana na capela eram em vão, o mundo dos dois estava devastado, obscuro como o quarto da pensão onde o irmão vivia. Na tentativa de resistir a todo esse sentimento ambíguo que percorria sua pele, Ana busca uma conciliação com a religiosidade; já André não se entrega ao mesmo tipo de devoção, e sim aos próprios instintos, sombrios e perniciosos, acometido pelos delírios do vinho que o acompanhava.

Com tudo isso, a atitude do filho arredio mostra certa ausência de esperança e de afeto, sentimentos que vão refletir a própria existência, a condição humana e o mundo moderno. A solidão da personagem, carregada de pessimismo e de angústia, evidencia um cenário que não se desvincula daquele ambiente rural da família, pois “neste edifício erguido sobre colunas esquisitas, existia sempre nas janelas mais altas a suspensão de um gesto fúnebre; [...] ali onde instalo meus filamentos e minhas antenas, meus radares e minhas dores” (*LA*, p. 142). Assim, o narrador vai revelando que o mundo da família e este no qual passou a habitar – o da cidade interiorana – tornaram-se um só. Nesse ínterim, anuncia, de certa forma, o luto e a melancolia por meio das lembranças da antiga casa da infância. Além disso, as imagens projetadas pelos dois amantes carregam “um gesto fúnebre”, reiterando o sentimento de ruína da narrativa em si.

A fragmentação de André acentua-se no instante da chegada de Pedro, ao se contorcer “caído numa sanha de possesso” (*LA*, p. 108). Ocorre, então, uma entrega ao precipício da violação dos valores, sinalizando uma densa jornada da luz para as sombras. Essa ação conduz a um estado de penumbra que aos poucos foi crescendo na propriedade da família. Em intensa agonia, o filho pervertido tornou-se o residente das sombras. Não conseguia, pois, suportar a claridade e o poder das normas, da moral e dos costumes que irradiava sobre toda a família ao longo dos tempos. Essa herança ancestral, embora não se reconhecesse, provinha do “veio ancestral”, de uma tradição representada pela figura do avô, e não pela figura do pai. Era desse velho asceta que provinha a luz, a força que sustentava as ideias do pai, e ao mesmo tempo alimentava os anseios do corpo aos quais André se apegava.

Consciente disso, o filho buscava em outros campos uma afirmação da vida, pois acreditava numa promessa de continuidade longe de casa. Retomo aqui essa questão da continuidade, que está ao lado de um “sentimento de violência elementar”,

o que segundo Bataille (2017, p. 40), “anima, quaisquer que sejam, os movimentos do erotismo”. Esse sentimento é revestido por um excesso que leva o sujeito à violação do interdito familiar como se vê no contexto dessa narrativa fechada. Com efeito há na postura de André um excesso que o leva a romper a convivência coletiva e opor-se ao trabalho interdito pelo pai. Ao assumir essa direção ele transgredir os limites ali estabelecidos e sai de casa, negando, então, o que o trabalho ordena.

Esse impulso do filho que se move num estado contínuo se apresenta para além de uma vida em comunidade, o que não deixa de implicar numa forma de excesso. É como uma vertigem que move suas pulsões, aproxima-se de uma certa pulsão da morte, o que na concepção freudiana conduz o indivíduo à violência e agressividade numa busca pela realização do prazer. Todo esse impulso se dá numa via da transgressão em que transita um impulso erótico que levava a resistir à condição interdita. Esse domínio do desejo e do prazer no qual se insere André, está além de uma experiência possível, como a de uma vida regrada pela tradição patriarcal, ou seja, chega a ser inalcançável. Essa busca instaura uma descontinuidade aliada a uma promessa de morte e dissolução.

Apesar de ter ciência da ruína que o acompanhava, não conseguia se afastar desse fluxo inevitável de dor e prazer, em cujo cerne estava Ana, e nela persistia a vontade de continuidade que o ajudava a suportar as agruras do “tempo e suas águas inflamáveis” (LA, p. 182). Essa vontade que passa pelos impulsos de André, move um paradoxo, pois o contínuo para ele reflete na descontinuidade da norma. Decerto, essa tendência está voltada ao “domínio do erotismo”, do qual fala Bataille (2017, p.40), ou seja, ao “domínio da violação”. Assim, esse desejo promíscuo também se manifesta como uma forma de ruptura do interdito.

Ocorre, com isso, a reafirmação de que o erotismo “é a aprovação da vida até na morte”²⁴³, o que põe em jogo as necessidades individuais do ser humano. Definidas ou conduzidas, muitas vezes, pelos padrões de certas comunidades. Na tentativa de não se assujeitar aos interditos impostos pela família, pela igreja ou mesmo pela sociedade, o indivíduo chega a romper os desígnios da lei. Logo, “os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros”²⁴⁴, como são daqueles que os geraram, mostrando que “entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade”. Assim, o

²⁴³ Georges Bataille (2017, p. 35).

²⁴⁴ *Op. cit.* (2017, p.11).

sujeito se vê reprimido em sua própria finitude, revelando-se de maneira subversiva. O filho pródigo tenta romper com o mundo ordenado da família e se lança a outros caminhos, os quais divergem da lucidez cultivada pelo pai.

Mesmo sem conseguir se libertar das lembranças que envolviam um sumo poder, André deixou as terras da família para trás. No entanto, as recordações do narrador estão sempre voltadas ao interior da propriedade patriarcal, à lavoura, ao modelo de comportamento a ser seguido. Certo de que a complementaridade a qual buscava não seria possível dentro dos limites da família, o filho prodigo insistia em atender aos próprios anseios. No entanto, ainda que seguisse por outros lugares, André parecia manter “os pés acorrentados” por uma densa doutrina que prendia os irmãos e irmãs sob o autoritarismo do pai. Nesse sentido, o que está em questão na atitude do filho é a dissolução do padrão, das formas fixas²⁴⁵, dos costumes impostos à comunidade familiar.

Há nessa atitude de André uma produção que não deixa de apresentar violência porque vai estabelecer uma transgressão. Seja pela partida, pois rompeu a homogeneidade familiar; seja pelo ato masturbatório presente na cena inicial no quarto. Esse ato sexual imprime em si um meio de violência, um avanço da libido reprimida – uma forma de excesso –, pulsão que não pode ser contida, pois exige a todo instante os seus direitos, os do corpo, para poder usufruir da parte que lhe cabe, “o quinhão”, “a ração”, a fim de que possa “apaziguar a fome neste pasto exótico” (*LA*, p. 124). Sem conseguir usufruir do amor da irmã dentro de uma unidade familiar, André opta por uma outra experiência, na qual se submete aos prazeres efêmeros.

Essa necessidade de satisfazer os anseios imediatos, no agora e no instante-já, opõe-se à premissa da espera que passa pelas lições da casa. Esse instante é o que também caracteriza a transgressão, implicando a chance como agente de excesso no mundo dos seres da linguagem. Com efeito, o filho rebelde aponta para o descontínuo²⁴⁶, quando, em meio aos prostíbulos, os quais são reconhecidos por um “aconchego viscoso” (*LA*, p. 70), se envolve com a prostituição numa tentativa de satisfazer os seus instintos. As orgias não são mais que sensações imediatas, em que alcançava uma “paz precária” com “o corpo estirado num colchão de erva daninha” (*LA*, p. 70). Ao submeter o corpo a esses prazeres, André seguia contra a

²⁴⁵ Entendimento apresentado em *O erotismo* (2017).

²⁴⁶ Tal qual se vê em Bataille (2017).

corrente da vida direcionada pelo pai, o que fica claro quando diz: “pensava muitas vezes que meu caminho não era o de pensar” (LA, p. 71).

Nota-se, então, que ele optava por se deixar conduzir num outro rumo, o da irracionalidade. Com efeito, era “largado na corrente”, “em abandono por colônias de algas, pelos dejetos à tona e o lodo espesso, [...] eu me permitia uma e outra vez sair frivolamente desse meu sono” (LA, p. 71). Nesse ínterim, se fecha num outro mundo – o da ordem desqualificável –, de modo que lança o corpo aos dejetos, ao impuro, ao espesso, a algo que é da natureza do abjeto. Suas escolhas chamam a atenção para o fato de que aquele que vive no submundo nem sempre consegue agir de forma racional, consoante a um determinado modelo hegemônico. Com isso, ao se submeter às relações incestuosas e mundanas, o filho escolhe seguir seus anseios.

No contexto patriarcal, essas escolhas de André vão significar, principalmente, uma infração da ordem e da plenitude de um corpo maior, o da família. Assim, é a própria nudez do corpo que vai revestindo o quarto da pensão por meio de sensações orgânicas e corporais. É um evento que desperta simultaneamente a dor, o medo, a angústia, misturando-se ao gozo, que se revela nessa nudez da cena do quarto, ou seja, numa forma de sofrimento em que são agrupados como uma espessa substância orgânica. Dessa maneira, a “nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo”²⁴⁷. É um estado de vacância no qual o filho arredio se envolve, o qual se associa com a dissolução dos laços afetivos e das formas constituídas na casa patriarcal. Tal estado contribui, ainda, com esse sentido de ambiguidade que faz parte da experiência (interior) do filho pródigo, sofrimento do seu estado de espírito.

A família, enquanto representação de uma comunidade fechada, abrigou o desejo incestuoso dos filhos, entretanto, não pôde ser capaz de mantê-los unidos. Logo, o envolvimento dos irmãos foi interrompido. Isso ocorre, em virtude da manutenção da norma – do tabu – “algo simultaneamente sagrado” e, ao mesmo tempo, “perigoso, impuro, inquietante”²⁴⁸. De uma maneira ou de outra, a norma familiar provocava certo temor. Contudo, se em André surgia a desilusão e, simultaneamente, o temor às normas, em Ana foi despertada também a culpa pelo

²⁴⁷ Bataille (2017, p. 41).

²⁴⁸ Freud (2013, p. 17).

incesto. Com isso, ela se fecha em oração, enquanto o irmão busca por paixões efêmeras nos prostíbulos. É um desejo inquietante que André procura suprir ora “em intervalos da angústia”, em que “colhe, de um áspero caule na palma da mão, a rosa branca do desespero” (LA, p. 7); ora numa ilusória paz absorvida em um “colchão de erva daninha” (LA, p. 70).

Embora esses eventos surjam em decorrência da necessidade de suprir os impulsos, ampliam o vazio do próprio corpo ou acentuam a sanha dos seus instintos, ao invés de contê-los. Essa ebulição dos sentidos fere todos os princípios regidos pela soberania do pai, pois o tabu (a norma) familiar não poderia aprovar sob o mesmo núcleo amantes com laços de sangue. Para André, a união desses laços seria a consolidação de um amor pleno, daria harmonia e bem-estar ao corpo. Neste contraponto, seu afastamento da casa e de Ana motiva um outro sentimento, um amor mórbido que passa a habitar no corpo enfermo. Como uma doença, essa morbidez manifestava-se como uma peste, acentuando a virulência que fazia parte do adolescente. Ali na pensão, diante do irmão mais velho, liberava de maneira desmedida suas verdades, “espargindo coágulos de sangue” (LA, p.108), expondo a doença que dominava seu corpo.

Demonstrava, então, que existia naquele lugar uma força que necessitava ser expelida, mas que, ao ser liberada, poderia provocar uma explosão e seria capaz de desestabilizar as estruturas, os alicerces que sustentavam a família. Essa desmedida pode ser entendida como um elemento sem forma, é algo da ordem do informe, uma forma de excesso que vem pela demanda do corpo, um desregramento que provocara a ruptura da união familiar. Essa sanha manifestava-se por meio de todo o excesso do corpo de André e crescia de maneira violenta, disseminando paixões como o prazer e, ao mesmo tempo, o medo, a angústia (ou a cólera). Assim, André se mostrava cada vez mais envolvido com o desregramento causado pelo vinho, numa embriaguez diária.

erguendo meus olhos vi que meu irmão tinha os olhos mergulhados no seu copo, e sem se mexer, como se respondesse ao aceno do meu olhar, ele disse: "quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe" foi o que ele disse com um súbito luto no rosto [...]. (NASSAR, 1989, p. 24-26)

Embora reconhecesse sua sanha, André compreendia em todo esse assombro do irmão o medo e o susto gerados com a descoberta do incesto. Mesmo ciente de que não seria mais possível apagar a fissura provocada na lei paterna, Pedro deveria cumprir a missão de regressar com o irmão à casa dos pais. Desse modo, não havia na travessia do filho pródigo somente um eu consciente de si e reconhecível por todos, mas um ser que mostrava uma potência da vida ou, ainda, uma necessidade constante de ultrapassar a si mesmo, movida por uma diversidade de forças opostas que lutavam para ampliar seu espaço de dominação. Um impulso da vida voltado à luta diária, às suas dores e ao desejo provenientes da vacância, do vazio.

Para André, tudo no mundo parecia estar ligado a este impulso, provocado por um amor impossível, pelo tabu dos laços de sangue, os quais configuravam o interdito em seu mais alto grau. Assim, a proibição também se faz de maneira obsessiva, “deve sua força [...] em sua contrapartida inconsciente”, no “desejo oculto e não amortecido”²⁴⁹. Desse modo, reside nesse interdito uma necessidade interna de frear os anseios. Dedicar-se à limitação de uma energia libidinosa, como se vê no contexto da norma ditada por Iohána. A respeito disso, o pai sempre afirmava que todos na casa deveriam evitar o “mundo das paixões”, pois segundo ele:

[...] é o mundo do desequilíbrio, 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 [...]. (NASSAR, 1989, p. 58)

Ao pregar essa repulsa, o pai prescrevia proibições que limitavam a vida, porquanto traziam consigo renúncias. Assim, o interdito estendia-se a diversos alvos, ao impulso proibido, bem como aos anseios de vida dos filhos. Do mesmo modo, havia um deslocamento constante do “desejo instintual” desses sujeitos. Nesse sentido, é possível afirmar que essa vontade de poder manifestada por André estava aliada à volúpia, o que gerou, por sua vez, um luto que contaminaria a família inteira. É lícito dizer, então, que “não existe povo e estágio de cultura que não tenha escapado aos danos do tabu”²⁵⁰. Com efeito, as relações familiares no seio arcaico dessa lavoura

²⁴⁹ Freud (2013, p. 25).

²⁵⁰ Freud (2013, p. 17).

são afetadas com as marcas do interdito resultantes da doutrina patriarcal. Outrossim, os conflitos inerentes aos desejos instintuais provocavam uma ruptura da união, gerando, portanto, uma tensão que ora inibia as ações, ora dominavam os sujeitos dos discursos da narrativa.

4.3 Corpo, templo profano

A dimensão do sagrado pode ser entendida como algo restrito a determinado grupo, como diria Agamben (2007). Nesse sentido, as coisas ligadas ao sagrado são da ordem do puro, ou mesmo intocáveis por aqueles que não estejam habilitados ao seu uso. Nesse sentido, o limite que separa o espaço sagrado do profano sugere um abismo entre os dois. No primeiro, “o Mundo é res-sacralizado sucessivamente, é purificado por santidades desses locais que atuam como santuários”²⁵¹, de modo que no interior do próprio sagrado o mundo profano é transcendido. O que está ligado também à realização de rituais que envolvem tanto o espaço quanto os objetos vinculados a uma realidade imediata ou, ainda, da ordem do espírito.

Para o homem religioso, o sagrado se apresenta por meio de uma experiência “total de vida”²⁵². Desse modo, é lícito dizer que “revela a realidade absoluta” e funda o mundo, “no sentido em que fixa limites”²⁵³. Essa realidade é, naturalmente, imposta àqueles que compartilham de um mesmo ideal sacro, visto que estão convertidos a um mesmo propósito. Em contrapartida, os sujeitos que não vivem ou se adequam a essa mesma experiência do sagrado apresentam dificuldades em (re)encontrar tal dimensão existencial. Por consequência disso, tendem a assumir uma vivência profana, ou seja, estão inclinados a corromper as normas do uso daquilo que é considerado santo. É o que ocorre com o protagonista André, em *Lavoura arcaica*, ao romper o caráter contínuo da hegemonia religiosa da família e assumir a necessidade de partilhar uma nova experiência fora dos domínios patriarcais.

²⁵¹ É o que destaca Eliade (2001, p. 56).

²⁵² Eliade (2001, p. 27).

²⁵³ Eliade (2001, p. 33).

Dessa forma, a questão do profano se revela no texto de Raduan Nassar por meio das ações do filho, ecoando através de “um pesado riso de escárnio” (*LA*, p. 74), numa forma de “crença” disjuntiva à religião ancestral professada pelo pai. Evidências que se confirmam logo na primeira parte da narrativa. Assim, no momento em que passou a viver fora dos limites da casa paterna, ficou clara a opção de André pelas coisas do mundo exterior, embora já manifestasse tal inclinação antes mesmo de sua partida. Logo, agia de forma contrária à concepção de uma doutrina hegemônica imposta pelos ensinamentos do pai, que restringia a vivência em torno do ciclo terra-família-união-terra, cujas regras exigiam dos filhos uma espera paciente. Entretanto, André não conseguia compartilhar desse mesmo tempo de esperas, ele tinha pressa e, por isso, não se ajustava a esse ciclo.

O filho arredio almejava aquilo que seria proibido pela norma, um mundo fora das terras da família e, além disso, desejava assumir o amor por sua irmã, Ana. É possuído por uma impaciência, por uma sede de vida diferente. Ansiava novas experiências, um outro ciclo, não somente às coisas que estavam predestinadas a ele e aos irmãos, o que se resumia em plantar e colher na própria lavoura. No presente de André parecia existir uma necessidade constituída como uma tentativa de submeter o tempo às suas paixões.

Contra as determinações do tempo e da ordem, André se mantém em oposição à lei e aos interesses da família, afirmando, portanto, que “a impaciência também tem seus direitos” (*LA*, p. 88). Logo, tenta justificar seus desejos imediatos e, ao mesmo tempo, deixa claro o desinteresse pelo sentimento de união pregado pelo pai, zelando somente por aquilo que o satisfaça. Assume, dessa forma, suas necessidades individuais, as quais contrariavam o curso paciente dos mandamentos da família, como declara nesta passagem:

[...] cada palavra era uma folha seca e eu nessa carreira pisoteando páginas de muitos livros, colhendo entre gravetos este alimento ácido e virulento, [...], quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família! eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência tem os seus direitos! (NASSAR, 1989, p. 88)

No argumento de André “há um pouco da sofística de Cálicles²⁵⁴, para quem a lei da natureza justificaria a liberdade irrestrita e o mais cru hedonismo”²⁵⁵. Esse contato com a natureza funciona como uma espécie de antídoto ao sofrimento que o filho tenta suprimir. Ele opta por permanecer em meio aos visgos da terra, convivendo no limbo, numa superfície escura de onde não consegue ver a claridade do mundo superior representado por lohána. Prefere seguir o curso instintivo ao qual se mantém atraído, e não ao que é convencionalizado por uma norma. Para André, as leis naturais estariam em “consonância com a liberdade e o prazer”, tendo “em vista o bem do próprio indivíduo”²⁵⁶.

Nessa relação com uma “lei natural”, o filho arredio busca por imagens nas quais visa a compor um equilíbrio à sua deformidade. Um conflito que envolve os anseios de um corpo que parece estar ligado a uma herança ambivalente, ou seja, André é um sujeito entre dois tempos. Está ligado ora a uma cultura mediterrânea – proveniente do *maktub*, de “um arrote tosco” do avô que resumia uma ideia da cultura e do corpo –, ora ao “acultramento da família árabe”²⁵⁷, que absorve uma formação cristã e cujos valores são enrijecidos nas lições do pai. Essa ambivalência justifica de certo modo a postura imprecisa de André, o qual passa a apontar nos ensinamentos de lohána os sinais de fissura dos costumes ancestrais.

Nesse íterim, André parte em defesa aos direitos do corpo – da libido – e dos prazeres, como dito acima. Contudo, ele esbarra nos mandamentos de lohána, nas regras atribuídas à família, “onde se constata a presença da cultura cristã, expressa na comunhão do corpo e do sangue”²⁵⁸, revestida de uma pureza e de pudor. Essa união enquadra-se num modelo de tradição cultivado pelo pai e difere do que é almejado pelo filho desviado. A paixão da qual André se alimentava era movida por uma compulsão que feria os princípios arquitetados na família. Com efeito, a comunhão que lohána professava seguia um tipo de realidade cujos corpos ficariam

²⁵⁴ Cálicles, sofista que defendia a liberdade total da natureza contra as convenções e instituições humanas. Para ele, o homem deveria levar uma vida “certa” segundo a natureza e não de acordo com as leis. A justiça e as leis nasceram por convenção e acordo humanos para frear a natureza e por isso são não-naturais, mutáveis, válidas no momento em que são feitas. Seguir a lei seria uma violência àquilo que é natural, vital e necessário. As “leis da natureza” teriam em vista o bem do indivíduo. Trata-se de uma posição egoísta e individualista, em consonância com a liberdade e o prazer. (GUTHRIE, W.K.C. *Os sofistas*. São Paulo: Paulus, 1995).

²⁵⁵ Comenta Abati (1999, p. 70), em seu trabalho intitulado *Da lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*,

²⁵⁶ GUTHRIE, *Op. Cit.*

²⁵⁷ Perrone-Moisés (1996, p. 64).

²⁵⁸ Abati (1999, p. 125).

resguardados ao matrimônio, como se assim estivessem preservados a um tipo de recato e de pudor do corpo.

O que se prevê em toda essa autossuficiência e união familiar dos sermões é também uma maneira de disciplinar, ou seja, era uma partilha feita com moderação e zelo, que inibia os impulsos e se apresentava contra a prodigalidade do filho. Diante disso, André mantinha uma postura que era regida por uma lei inversa à do pai, de modo que defendia que era preciso libertar os membros da casa da vestimenta rígida que Iohána convencionou. Para tanto, o filho arredo assume uma postura que se insurge contra a norma patriarcal e, na tentativa de demolir suas regras, evoca objetos ligados aos corpos dos familiares, os quais permaneciam escondidos nos cestos em meio às roupas sujas.

Ao “suspender o tampo do cesto [...] era um pedaço de cada um que trazia nelas [...], as coisas exasperadas da família deitada no silêncio recatado das peças íntimas” (*LA*, p. 42). Assim, o filho rebelde violava com suas próprias mãos os objetos íntimos dos membros da casa, pois acreditava que “era preciso conhecer o corpo da família inteira” (*LA*, p. 43). Desvesti-los da palavra que os mantinha trancados num silêncio ruinoso era uma forma de libertá-los das regras do pai, de um modelo de cultura já enrijecida pelo tempo. Essa arriscada tarefa de libertar o corpo de cada um dos membros era para André um ato de fidelidade, uma vez que, como “guardião zeloso das coisas da família” (*LA*, p. 63), deveria seguir em defesa dessas vidas.

Nesse sentido, busca se conciliar a uma lei vital para atingir seus propósitos, rebelando-se contra qualquer convenção de aprisionamento humano. Ao fugir de casa, o filho pródigo rechaça a lei que a fundamenta e, por consequência disso, expõe uma ótica de mundo individualista, privilegiando o prazer e a liberdade no que se refere às regras de comportamento. Contrário a essa postura, o irmão mais velho, Pedro, vai legitimar a doutrina patriarcal. Desse modo, ao encontrar o irmão pródigo, leva consigo “a força poderosa da família” (*LA*, p. 9). Pedro era o herdeiro direto da doutrina do pai, tinha como propósito conservar as leis da casa. Bem como o discípulo de Cristo que tinha a missão de levar ao povo os ensinamentos recebidos, o primogênito, no romance de Nassar, tinha a missão de propagar a palavra do pai.

Assim, o irmão mais velho recebe a determinação de conduzir os demais irmãos segundo os preceitos repassados pela doutrina paterna. Apontar, sobretudo, a direção dos caminhos que devem seguir, dando-lhes a sustentação necessária.

Pedro, cujo nome se refere a um dos principais discípulos de Cristo, posiciona-se como embaixador dos ensinamentos do pai (o que alude aos mandamentos da fé cristã). Temos aqui uma analogia a este personagem bíblico, Pedro, um dos propagadores dos ensinamentos e da palavra cristã.

Do mesmo modo, o primogênito, no romance de Nassar, desempenha um papel semelhante ao do discípulo, que deve ser firme como uma rocha. O significado está ligado ao próprio nome, conforme indica a frase, “Pedro, tu és pedra”²⁵⁹. A metáfora da pedra relacionada ao nome de Pedro tem a ver, sobretudo, com a força e a segurança refletida sobre os fiéis. A palavra de Deus seria o esteio para aqueles que seguissem seus ensinamentos, sustentando-os em um só corpo como igreja, como unidade. Assim, Iohána pregava que os membros da família deveriam permanecer juntos, ou seja, unidos em um só corpo (igreja), pois “era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, [...] pondo-nos de guarda contra a queda (não importava de que natureza), era este o cuidado” (LA, p. 20). Contudo, esse mandamento seria subvertido por André.

Se os filhos aparentavam ter as bases firmes, é porque estavam sustentados sobre o poder da palavra. Nesse sentido, a casa ou o corpo da família eram como uma catedral a qual é considerada um espaço sacrossanto onde os membros buscam comunhão pela palavra, refúgio e segurança. Simbolicamente, a rocha – ou a pedra – pode ser, então, interpretada como o lugar onde a igreja de Cristo deveria ser edificada²⁶⁰. Pedro, além de ser um embaixador das lições do pai, tem no nome o signo da rocha, imprimindo a força, a segurança, enfim, luz e apoio caso a família necessitasse. É ele quem recebe a missão de ir ao encontro do irmão arredio a fim de recuperar essa premissa de união e força. E, ironicamente, é a ele que André confessa os sentimentos, assumindo, portanto, que “ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união” (LA, p. 43). Essa confissão manifesta um excesso puramente erótico, cujo ato se dá por uma via instintiva e desregrada, visto que os caminhos da unidade que André afirma conhecer estão ligados à comunhão dos laços de sangue por uma via incestuosa.

²⁵⁹ Livro de Mateus (16:18).

²⁶⁰ Na sentença proferida no livro de Mateus 16:18, Cristo declara: “pois também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja”. Isso reafirma a escolha deste discípulo como líder, ou seja, aquele que, junto dos demais escolhidos, propagaria a palavra de Deus ao mundo.

Com efeito, o irmão pródigo revela tanto os segredos escusos quanto os desejos da carne, perversões que nasceram em oposição aos ensinamentos proferidos por Iohána. André opera contra o mundo homogêneo e produtivo, estruturado pelo pai, cuja lei visa a controlar o gasto desenfreado, o desperdício ou a luxúria. Enfim, toda a forma que excedesse ou interferisse na lógica arquitetada em seus ensinamentos deveriam ser reprimidos, como dizia: “ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna:[...] suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa” (LA, p. 53). Nesse sentido, à razão interessa mais o trabalho e menos o prazer, menos a paixão, de modo que o tempo aproveitado é um ganho; o organizado e produtivo é algo que têm seus frutos, é colheita – garantia de futuro –, é o porvir.

Esse mundo previsível e ordenado por Iohána, de finalidades produtivas, contentava-se em gozar de uma felicidade planejada. Uma forma de controle destinada à família que visava à contenção do prazer. Impedia uma satisfação imediata das demandas do corpo, atuando de modo soberano sobre a vida dos filhos e filhas. Sem conseguir se enquadrar dentro desses limites do homogêneo, André operava num outro extremo, o da transgressão. Tinha dificuldade de aceitar as exigências de uma razão patriarcal e foi absorvido por forças heterogêneas. De modo que se deixou levar pelas exigências do excesso, deslocando-se para fora da esfera controlada pelo pai.

Com efeito, o filho recusava os valores da soberania reafirmados por Pedro, correspondendo às forças que o atraíam à experiência de consumo (com vinhos e prostituição) de gastos desmedidos. Nessa via, André assume um movimento que é da ordem do dispêndio, o qual “caracteriza-se como estranho, e hostil, à vontade humana. [...] Por outro lado, [seria] a elevação do nível de vida. [...] O movimento que a reivindica é até mesmo um protesto”²⁶¹, ou seja, é um ato que se manifesta contra toda essa normatização da vida dos membros da família.

Sem evidentemente nada ter contra a justiça, pode-se observar que aqui a palavra dissimula a profunda verdade de seu oposto, que é exatamente a *liberdade*. Sob a máscara da justiça é verdade que a *liberdade* geral se reveste da aparência baça e neutra da existência subjugada às necessidades: é antes uma redução de seus limites *ao mais justo*, não se trata do desencadeamento perigoso, cujo sentido a palavra perdeu. Trata-se de uma garantia contra o risco de servidão, e não de uma vontade de assumir

²⁶¹ Bataille (2016, p. 57).

os riscos sem os quais não há liberdade. (BATAILLE, 2016, p. 57, grifos do autor)

A linguagem excessiva da narrativa de André, com repetições, num ritmo acelerado, parece se precipitar num desregramento do corpo. É um movimento inerente a uma vontade de ser que opera contra uma “existência subjugada” (Idem), que reverbera no discurso do sujeito. Assim, ele vai conduzindo um emprego negativo de energia (por meio do corpo e da linguagem), de modo a profanar os espaços estruturados pelo pai. Aponta toda uma disposição que excede os limites da palavra/do verbo/da norma prescritos no seio da lavoura.

Essas questões reiteram que os desejos do filho arredio estão intimamente ligados à necessidade da vida, a um sentimento contínuo de liberdade, um movimento subversivo por meio do qual a linguagem vai manifestar seus excessos, o que nos leva a um paradoxo. Ora, se o indivíduo se destina a um desperdício de energia, isso resultará num vazio, contribuindo, então, para uma angústia interior. E é através desse vazio que vai transbordar um elemento impuro, descontínuo. Nesse sentido, há aqui um outro paradoxo, visto que, na busca de uma totalidade, o filho revela-se um ser descontínuo, rompendo com a ideia de continuidade pregada pelo pai. Mesmo assim, no que se refere à expressão de um desejo contínuo das suas experiências, sejam elas religiosas ou não, o indivíduo busca efetivá-las.

A exemplo disso, no romance de Nassar, o filho desgarrado chega a transgredir os espaços sagrados da família e os preceitos da norma religiosa ali sustentadas. Reitera-se aqui uma natureza ambivalente prevista entre o pai o filho. Enquanto o patriarca tenta manter a continuidade por meio de uma hegemonia familiar, André tem no isolamento uma forma de descontinuidade, o que é inerente ao seu caráter transgressivo. Assim, ele se volta para a vertigem do seu interior, para o silêncio de sua catedral individual, como visto no quarto da pensão.

Dessa maneira, o filho arredio aponta uma outra formação – que difere da raiz religiosa do pai –, de modo que expressa suas ânsias. E, numa necessidade de realizar os desejos da carne e de suprir seus instintos, anuncia a criação de uma igreja particular. Uma nova fundação que propõe mudanças tidas como essenciais para poder consagrar seus próprios desejos. Ferindo, portanto, a ideia de um ambiente

homogêneo projetado por Iohána, o filho nos guia por um novo espaço de “consagração”. Com esse propósito, declara:

tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e **sobre esta pedra fundarei a minha igreja**, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo **pois me senti num momento profeta da minha própria história**, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança para os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra e acontece de repente querer, e eu quero! [...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora [...]. (NASSAR, 1989, p. 87-88, grifos meus)

Com efeito, André faz uso de uma linguagem puramente alegórica por meio da qual as imagens que se referem à catedral e à pedra estão ligadas ao corpo. Essas imagens remetem ao sentido de corpo como espaço do sagrado, de modo que igreja e corpo se tornam um só. Contudo, essa igreja recebe o corpo desvestido, “despido como veio ao mundo” (LA, p. 87). Desse modo, o filho faz desse lugar de santificação um espaço profano, onde a nudez é questionadora, e confronta a vestimenta rígida dos sermões familiares. Se a instituição religiosa é tida como um espaço de exceção, em que o controle passa a operar sobre os sujeitos, o filho se impõe a essa forma de dominação. Faz da nudez um meio de contestação, operando num jogo em que o erotismo do corpo aparece num movimento dos extremos – do sagrado ao profano.

Assim, transgressão de André está diretamente voltada ao tom profanador a que se refere aos espaços, como a capela ou a igreja familiar. Com efeito, André propagava uma “missa negra do incesto”, “às cerimônias familiares”²⁶². É na profanação desses lugares simbólicos que o filho busca justificar sua completude, o que para ele só poderia ocorrer por meio da relação incestuosa com sua irmã. Por esse motivo, André realizava uma busca impaciente por um ambiente em que pudesse estar em comunhão com o próprio corpo. Despido como veio ao mundo, proclamou-se profeta de sua própria história, de modo que pretendia fundar uma igreja para seu uso. Entretanto, ao fazê-la, não conseguia no interior dela direcionar o olhar para os altares, como faziam os fiéis ou sacerdotes, mas sim tomba.

²⁶² Perrone-Moisés (1996, p. 63).

Nesse intento, tem-se na cena em questão a imagem de um profeta caído, o qual opta por pertencer aos visgos da terra, na medida em que tem os olhos aos frutos que surgem da superfície. De forma alegórica, essa imagem remete, ainda, à queda, na origem da criação, ou seja, ao gêneses do cristianismo. Nessa passagem da criação cristã, o anjo caído estimulou o uso do alimento proibido, acreditando que, assim, poderiam se alimentar de todos os frutos livremente. Da mesma maneira, André, ao instituir-se profeta, almeja tocar a terra e provar de seus frutos, sentir o alicerce da sua igreja e andar por seu interior com os pés descalços.

Desse modo, a fundação de uma igreja particular pode ser entendida aqui como uma forma de consolidar uma nova lei, conforme seus instintos. Nesse sentido, as obrigações desapareceriam nos impulsos injustificáveis à ordem patriarcal, pois o filho se submetia à experiência de sua terrível liberdade. Submetia-se aos ritos dos próprios desejos, insistindo numa relação que não se adequava à norma seguida pelos demais filhos e filhas. Diante disso, o corpo consistiria no templo em que uma lei individual seria consagrada, ou seja, a do uso dos objetos individuais do próprio corpo. E, assim, estaria livre para realizar a cerimônia incestuosa.

Esse templo nos faz pensar não só a dimensão do puro, incorruptível, mas também aquilo que é capaz de profanar. Nessa medida, a religião que André assumira não se ajustava ao modelo religioso familiar, visto que havia acolhido o incesto. Nesse sentido, o templo almejado por André se apresenta em desajuste ao modelo de igreja delineado pelo pai, ou seja, é como algo informe²⁶³, “um termo que serve para desclassificar”, provoca tensões nas estruturas e, assim, vai desclassificando as formas. Com efeito, essa construção arquitetada pelo filho torto acumula os restos, ou partes informes, escombros destruídos por um tempo que conserva ainda os vestígios de uma ameaça.

Assim, o filho demarca um caráter descontínuo e subversivo, profanando o sentido de igreja capaz de congregar os membros da família em um só corpo. Por sua vez, a consagração buscada por ele seria feita por meio de rituais profanos nos quais poderia liberar uma sanha vertiginosa. Se, para Iohána, esse espaço sobre a pedra firme sustentaria a comunidade e mantinha unidos os membros da casa, para André era visto como uma catedral particular. Seria o lugar em que o filho fundamentaria

²⁶³ O entendimento sobre o informe que utilizo neste trabalho está relacionado ao sentido apresentado por Bataille (2018), na Revista *Documents*. Nela o verbete é definido como algo sem forma, sem contornos, em desajuste com os padrões ou moldes pré-definidos.

suas escolhas, antes sem fundamentação, baseadas na falta, na ausência de sentidos. Esse ambiente particular pode ser entendido aqui como uma catedral no aspecto do sensível – corpo, espaço de comunhão espiritual. Nesse contexto, há uma realização crítica nessa construção feita por André, que nos leva perceber a abertura do corpo ao instante, bem como o modo de viver de maneira sensível esse instante, de forma que, no interior dessa catedral, a consagração estaria resguardada aos corpos incestuosos.

Entretanto, é lícito afirmar que, quando o filho arredio disse que “sobre esta pedra” iria fundar sua igreja, ele se apropriou da etimologia do nome do irmão, Pedro²⁶⁴. Nesse aspecto, destaca que, ao se servir dessa etimologia, André se vale dos preceitos do próprio pai. Por meio do seu depositário²⁶⁵, o irmão mais velho, André reivindica também o direito de fundar um templo no qual poderia consumir a união com Ana, sua noiva. Nesse contexto, ocorre um deslocamento da alegoria bíblica da igreja, a noiva de Cristo²⁶⁶. Ana é vista então como “noiva-igreja”, feita da mesma essência do irmão, partes de um fragmento que surge do estado em ruína. É corpo que é instaurado nessa criação simbólica da igreja, e nela a “noiva” deveria ser redimida, ou melhor, influenciada pelas normas adotadas por André. Ao se denominar profeta e, nessa medida, soberano do espaço que funda, ele almeja formar com a irmã um único corpo. Essa santificação prevista pelo narrador-profeta torna o plano alegórico bíblico uma existência real, fazendo o que era sagrado se tornar profano. Assim, o corpo-catedral, bem como a união com a noiva-igreja tornam-se, ao mesmo tempo, um espaço e relação sacro profana.

Além disso, sobre a rocha, o templo do filho permissivo seria santificado e nesse lugar todos os objetos do corpo poderiam ser purificados. Essa questão se coaduna com a premissa de Efésios 2:21-22, que diz: “todo edifício, bem ajustado, cresce para o templo santo”. Essa passagem reafirma a metáfora da “pedra angular”, a qual está ligada, portanto, à rocha, à força, de forma que a igreja familiar e mesmo a particular de André estariam bem edificadas sobre ela. Contudo, o filho rebelde ainda tropeçava nessa promessa, bem como na palavra do pai que mais parecia uma pedra

²⁶⁴ Do Latim – “petra”, conforme se vê no *Dicionário Latino-Português* (2003).

²⁶⁵ Esse pensamento que articulo aqui coaduna o estudo de Azevedo (2015).

²⁶⁶ Essa alegoria da igreja-noiva que aponto neste item se articula ao que está previsto nas passagens de Efésios (5:26-27) e Atos (20:28).

na qual o corpo (profano) dos filhos se arranhavam. A palavra pesada das verdades ditas por meio dos sermões era um peso sobre os ombros do filho pródigo.

[...] eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, **era essa a sua palavra angular**, era essa a **pedra** em que tropeçávamos quando crianças, essa **pedra** que nos esfolava a cada instante, vinham daí nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele eu dizia [...] e sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia. (NASSAR, 1989, p. 41, grifos meus)

A “palavra angular” do pai relaciona-se aqui à “pedra angular” de Efésios. Ambos os termos possuem significados equivalentes. Nos sermões de Iohána, a palavra soa de maneira rígida e firme como uma pedra, cresce “bem ajustada” em direção ao lugar sagrado. Era sobre esta verdade que a lei da casa estava sustentada, de modo que reafirmava a força da palavra doutrinadora do pai. Era esta doutrina que prevalecia sobre qualquer outra que não se alinhasse à conservada por uma tradição milenar. A palavra angular dos sermões de Iohána pode ser compreendida, ainda, como uma espécie de “metáfora paternalista”. Esclarece-se:

A metáfora pode ser usada para simplificar a realidade [...]. Na construção da metáfora **paternalista**, muitos dos elementos envolvidos na criação desse vínculo aparecem, de um modo ou de outro. [...] O elemento de maior importância aqui é o sentimento de privação. [...] Trata-se de uma fusão do cuidado e do poder, ou, mais exatamente, ainda que isso seja mais embaraçoso, do amor e do poder. (SENNET, 2012, p. 111-114, grifos do autor)

Essa forma de dominação é sublinhada nas palavras do pai ao empreender num discurso paciente sua autoridade revestida por um “sentimento de privação”. Esse cuidado reverbera no espaço da família, resultando na formação de interditos que suprimem qualquer desejo que se oponha a este que existe no ciclo familiar, formado pelo tripé: amor, trabalho e tempo. Todavia, André subverte esse princípio, pois desempenha uma dupla razão. Por um lado, acredita abrir caminho para novas

possibilidades de viver distante do domínio do pai; por outro, acumula uma energia que se caracteriza pela “alternância de austeridade” resultante da “prodigalidade”²⁶⁷.

[...] dessas duas funções do homem, é a de consumação que lhe permite estar em acordo com o mundo: visto que o destino do universo é uma “realização inútil e infinita”, a do homem é de levar adiante essa realização. O homem é um cume pela dilapidação: operação gloriosa entre todas, signo de soberania. (PIEL, 2016, p.12)

O mundo dos valores erguido pelo pai volta-se ao sagrado, é o mundo da soberania. Como discutido antes no item 4.1 “A lei e a exceção”, nele o poder soberano é manifestado para atingir os fins que acredita ser necessários. Não se deixa encerrar nos limites da razão, embora os aceite, pois reconhece as necessidades de seus interesses. Não obstante a isso, há na ação do homem uma necessidade de estar em acordo com o mundo²⁶⁸, o que pode ser observado por meio de suas realizações ou experiências. Desse modo, a via na qual busca alcançar seus interesses, na maioria das vezes, pouco importará, e sim o objetivo atingido. Para André, por exemplo, a escolha pouco importava, mas, notadamente, ela se dava pela via do excesso, de uma maneira tal que sua essência familiar ficou perdida, ou não pôde ser reconhecida em meio às suas escolhas.

Assim, o filho arredo subvertia as premissas resguardadas pela paciência e tempo, tradição e terra, repetidas com frequência no desjejum familiar. Confronta a soberania paternalista e, à medida que leva adiante seus propósitos, instaura uma ruptura no seio da família. Essa maneira de pensar e agir de André surge como um modo de profanação da palavra do pai, do sagrado e incontestável poder dos mandamentos repassados a todos na casa. Ao se afastar das regras familiares, passou a contrariar qualquer outra norma superior, sentindo-se, então, um “profeta de sua própria história” (LA, p. 87).

Como se escrevesse agora uma nova história (num livro particular), passou a utilizar normas próprias que divergiam daquelas presentes no livro antigo da família. Assim, ao declarar que o seu “verbo foi um princípio do mundo: musgo, charcos e lodo” (LA, p. 86), André delineia os aspectos que reverberavam sua história, a de um

²⁶⁷ Diz Piel (2016, p. 12).

²⁶⁸ Piel (2016).

corpo cuja energia era formada pelos visgos da terra, onde residia a escuridão que sustentava o seu interior. Nesse contexto, o filho assume que sua natureza é carregada por “espinhos venenosos em conluio aberto com a natureza tida por maligna” (LA, p. 90). Diante disso, apresenta um estado ruinoso no sentido de que traz consigo as marcas de um corpo ímpio, sujo, que contesta a pureza do que é idealizado pela família.

Essa ideia de ruína tem em si uma dinâmica que se orienta a contrapelo da linearidade patriarcal e se realiza por meio de uma imagem fragmentada. O presente é um marco cronológico²⁶⁹, nada mais é que uma ilusão construída como uma tentativa de dar ordem ao tempo, de submetê-lo às paixões humanas. Assim, não existe um momento privilegiado, pois o tempo é ruína de si mesmo, o que se liga à ideia de uma continuidade para André, construída numa temporalidade diferente da do pai. Dessa maneira, rompia com o curso das coisas, atraía para si uma ruína e acumulava dores. Estaria André, em meios às suas necessidades de fundar uma catedral particular, assumindo que sua noção religiosa se sustentaria numa fundamentação ligada ao sofrimento e à destruição?

André funda o heterogêneo, provocando uma cisão que se dá na dimensão do corpo. Segue, então, “carregando [...] cheiros primitivos, esfregando [...] narizes obscenos com o pó dos nossos pólenes e o odor dos [...] sebos clandestinos” (LA, p. 90). Dissemina, nesse contexto, um desregramento que abala as colunas da família. A obscenidade projetada pelos espaços da casa fere a forma homogênea ali difundida. Manifesta-se, portanto, como um modo de resistência que não se adequa a uma forma constituída e vai “cavando” nos “corpos [...] um apetite mórbido e funesto” (LA, p. 91), de modo que reitera, sobretudo, a desmedida que se espalha por toda a família, atraindo a ruína.

Para André, o corpo é entendido como o próprio espaço do sagrado e, como mencionado antes, nele atua uma lei individual e, ao mesmo tempo, profanadora. O que está associado ao espaço “primitivo” é também de ordem clandestina, obscura. Além disso, nele se inscreve a igreja particular na qual fará uso. Esse ambiente profano é capaz de conceber a nudez e acolher, de certa forma, a irracionalidade que se opõe às normas do pai. Na doutrina patriarcal, estava clara a preocupação em assegurar o equilíbrio das coisas. O pai mantinha o controle das paixões e modelava

²⁶⁹ Remonto aqui o pensamento de Benjamin (2012).

o corpo da família com “a incômoda vestimenta da palavra”²⁷⁰, cujo intuito era protegê-lo daquilo que desvirtuasse tudo que era pregado na casa.

Ao despir-se da palavra doutrinadora do pai, André almejava fundar um espaço onde as decisões da soberania não interferissem nos seus propósitos. Nesse sentido, ao desejar criar uma igreja para seu uso, o filho estaria construindo um santuário no qual justificaria a existência do seu próprio corpo. Uma realização que se faz de maneira fragmentada, dinâmica e desajustada, confirmando o resultado de suas experiências. Nela poderia libertar-se daquilo que sobrecarregava seus ombros e o frequentaria com os “pés descalços” e “desnudo, despido” (LA, p. 87), como veio ao mundo. Assim, a nudez é vista como um elemento que confronta o poder instituído pelo patriarca, atuando como uma força desmedida. O corpo desnudo é uma maneira de enfrentar as falsas vestimentas da união familiar, que encobriam os interesses e os privilégios reservados aos escolhidos do pai, ou seja, aqueles que se assentavam à sua direita na hora dos sermões.

Com isso, o pai era quem conduzia a vida de cada um dos membros que estavam sob os domínios de sua terra (a comunidade da fazenda), uma autoridade que seria transferida ao filho mais velho. Assim, Pedro, durante o diálogo com André, no quarto da pensão, põe em prática a lei de união ditada por Iohána. O primogênito tinha em vista a conversão do irmão pervertido que desejava se afastar daquele constante lavar. Todavia, repousava numa aparente união justificada pela doutrina arcaica, na qual se ancorava a lei da família. E, na tentativa cumpri-la, Pedro esperava banir também qualquer forma de pensamento, ou desejo indiferente ao que era ensinado. Já o filho arredio continuava a priorizar seus próprios interesses, contrariando a palavra do pai.

Para André, a medida de sua fé não estava vinculada ao sentimento comum conforme o difundido nos sermões diários. Ele não reconhecia a supremacia nas palavras do pai, pois, no seu entendimento, a soberania do pai forjava as vestes de uma união que desde cedo havia se dissipado. Como lembra ao irmão: “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância” (LA, p. 24). Isso revela que, para André, a fé parecia desregrar os sentidos, incitando o sentimento profanador que distorcia a ideia de união que era pregada na casa. Ao mesmo tempo que a fé crescia na infância, também

²⁷⁰ Perrone-Moisés (1996).

crescia a vertigem, a virulência. Impulsos que ganharam força na adolescência e passaram a desafiar os princípios doutrinadores da família.

Desde a infância, havia ali um sentimento de transgressão da ordem, da lei familiar, um ato de profanação visto como sacrilégio, o que se uniu ao desejo de formação de um templo individual. Um corpo-catedral no qual os desígnios da fé seriam conduzidos segundo os próprios desejos e paixões. Nele o indivíduo atuaria despido de qualquer norma, um templo no qual os objetos considerados profanos poderiam ser sacralizados: os pés descalços, as mãos ímpias, a nudez, o “áspero caule”, a “rosa branca”, elementos descritos no ritual erótico que André realiza na cena inicial de sua narrativa. Entre esses objetos, encontram-se também outros como as quinquilharias mundanas: anéis, pulseiras, adornos e utensílios, semelhantes aos das prostitutas com as quais André se envolvia na cidade.

Assim, optava em permanecer “a meio caminho” numa “lúcida escuridão” (*LA*, p. 74), ou seja, no limiar. É nesse ambiente difuso que reside a alegoria da igreja, enquanto corpo do sujeito, como algo que tem em si uma ruína. Atraía para si o fascínio de uma continuidade impossível, que acreditava existir em sua paixão por Ana, indicando, ao mesmo tempo, um abismo constitutivo do ser. E, com isso, revelava um “erotismo, na fusão dos corpos no desencadeamento de impulsos destrutivos”²⁷¹. Dessa forma, André precipitava-se numa desordem que contestava a soberania do pai, uma vez que ultrapassava os limites do pensamento sacro, impulsionando uma outra experiência – a das paixões, a do desequilíbrio.

Esse impulso deflagra o excesso do corpo, do gasto incontido de energia, o qual vai interferir nas estruturas arcaicas da família. Nesse transbordamento, há um erotismo que eclode de uma experiência interior do indivíduo²⁷². Desse modo, vai se revelar como algo escondido, implícito, mas carnal em sua nudez. O erotismo presente nessa via da linguagem e do corpo, no romance de Nassar, se constitui por meio de experiências de subjetividade, o que pode ser visto pelo seu excedente, no qual reside o mais íntimo ponto de transgressão.

O filho arredio já “condenado como vício”, pelo “excesso proibido” (*LA*, p. 76-77), revela-se, por assim dizer, por meio dos atos transgressores, impulsivos, os quais podem ser considerados como excessos eróticos. O que pode ser visto, ainda, nessas

²⁷¹ Leal (2018, p. 129).

²⁷² Questão desenvolvida por Bataille (2017).

atitudes do filho pródigo, é uma força que cega e obscurece, ou seja, é uma reação a tudo o que é exposto pela norma, aos conceitos ligados à racionalidade e à lucidez do espírito. Observa-se uma experiência subjetiva na qual se expõem as metáforas da igreja e do corpo como espaços sacro-profano. São espaços onde o homem buscaria um sacramento, ou remissão dos pecados, e nos quais a literatura de Nassar deixa resguardada uma dualidade entre o espírito e as necessidades carnis.

A postura de André foge a todo o pensamento racional. O excesso que imprime na busca de uma realização individual do prazer se apresenta como uma dilaceração. É o que pode ser visto como desperdício, ou seja, aquilo que se abre para a vida à luz dos excessos, do gozo pela liberdade. Assim, por meio de um estado fragmentado, André tenta romper com a lógica patriarcal, queimando, portanto, as vestes da racionalidade. Infringe os limites pré-estabelecidos por uma norma que se destina a cercear as atividades / os anseios humanos. Em meio a essas ações, fica claro que é na exaustão que a vida se torna insubordinada, a existência se torna inútil e infinita.

Nesse contexto, havia no filho uma razão pródiga. Do esforço particular de André, ficava implícito também o desejo de assumir o poderio familiar e conduzir as diretrizes da casa. No entanto, certamente, o filho arredo não estava empenhado na conservação da moral e dos costumes preservados no seio da família, porquanto, segundo os propósitos de André, “não *havia* oposição entre o espírito e o corpo”²⁷³. Ocorria, nessa concepção, uma fusão capaz de abrigar a vertigem deste corpo-catedral. Assim, nesse desejo transgressor de André, estava resguardada a ideia do uso das coisas sacras, tornando-as disponíveis ao uso comum. Dessa maneira, a construção de um templo sobre a pedra fundamental é uma maneira de profanar o lugar onde foi fundado o templo patriarcal, ou seja, um santuário reservado ao uso restrito dos membros da família, desprovidos de qualquer virulência.

Nesse templo, a norma seguida deveria ser aquela moldada pelo pai. Entretanto, ao contestar qualquer tipo de ordenação, André almejava a junção do espírito e dos instintos do corpo. Acreditava que, assim, os anseios da carne seriam correspondidos. Ao atender a essas necessidades, o corpo vertiginoso poderia ser purificado no templo santo. Desse modo, reafirma-se que “a realidade de um mundo profano, de um mundo de coisas e de corpos, é colocada em face de um mundo santo

²⁷³ Bataille (2016, p. 35, grifos meus).

e mítico”²⁷⁴. É como se os desejos do corpo estivessem sujeitados à avaliação concebida pelo mundo, a mesma da ordem dos valores divinos. Contudo, André infringe os costumes que resistem ao tempo e tenta inverter os fundamentos dessa ordem postulada pela norma absoluta do pai.

Nesse sentido, essa representação metafórica da igreja como templo do corpo nos faz refletir sobre as realizações do homem, bem como sobre a força investida em sua atuação no mundo. Assim, no que se refere às relações empreendidas no interior da comunidade familiar, essa atuação passa por um conflito inerente aos valores ligados a austeridade patriarcal. A busca do filho pela realização de seus objetivos e por um crescimento individual esbarra nos limites que contornam as fronteiras da comunidade. André tenta se libertar desse amálgama da desordem e da disciplina, de maneira que almeja ser o profeta de sua própria história. Dessa forma, mesmo depois de sair de casa, na pensão interiorana, tenta construir uma história a partir de um quarto que acreditava ser inviolável, individual, ou seja, um “quarto catedral”.

Outrossim, o filho arredio acabava por considerar sagrada a desordem do seu espírito. Com isso acreditava estar naquela pedra o local apropriado para assentar uma nova estrutura, na qual poderia “olhar com segurança para os frutos da terra” (LA, p. 86). Entre os frutos seriam acolhidos também o amor incestuoso dos dois irmãos. Além disso, o olhar de cima proporcionaria um certo domínio das coisas da terra. Nesse sentido, André não estaria limitado aos visgos da terra, às coisas baixas, mas sim em par de igualdade com força do patriarca: “e eu pensei e disse sobre esta pedra e acontece de repente querer, e eu quero! [...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora [...]” (LA, p. 86-87). Desse modo, consagraria a desordem do seu interior, levando adiante seu plano de vida. Um projeto no qual almejava conduzir seus desejos incestuosos, fazendo com que fosse reconhecido e abençoado diante da comunidade a qual pertenciam.

Acreditava que, assim, o amor pela irmã, Ana, estaria resguardado. Desse modo, parece ter se dedicado à construção de um lugar simbólico tendo em vista a purificação de um sentimento incestuoso. Nesse contexto, há na fundação desse corpo-catedral um gasto excessivo de força que, inevitavelmente, atingiria “a precária arquitetura” da casa patriarcal. Reafirma-se, então, o aspecto de descontinuidade em André, que inevitavelmente ocorre por essa via do excesso. Contudo, buscava, ao

²⁷⁴ Bataille (2016, p. 35).

mesmo tempo, “uma totalidade perdida”²⁷⁵, a qual estaria relacionada ao amor por Ana ou à aproximação com a doutrina paterna. Assim, há um paradoxo no desejo de continuidade, na possibilidade de fusão entre André e esses pontos apostos.

Nesse íterim, a fundação de uma igreja – corpo-catedral – é por si uma forma de transgressão. Caracterizava-se, como se vê, por uma busca impaciente que atropela a ordem da casa, promovendo o conflito e o caos. O que está em evidência é a experiência do corpo, no sentido profano, envolvido num êxtase que o leva ao mesmo plano de igualdade daquilo que é sagrado. Essa busca, aproxima uma experiência erótica aos elementos de natureza do espírito, do sacramento, por meio de uma relação profanadora que se passa no contexto da narrativa. Com efeito, nessa lei individual que André busca se alimentar, corpo e igreja estão integrados. Por intermédio dela, o filho validava uma fusão profana, pois ao corpo estavam vinculados os desejos promíscuos de uma existência carnal e incestuosa.

4.4 O retorno do filho: a palavra inconciliável

Quando percorremos a narrativa de *Lavoura arcaica*, o que visualizamos não é somente uma história, mas uma história dentro da outra. Uma narrativa que passa pela subversão da parábola do filho pródigo²⁷⁶ e vai construindo um caminho sustentado por rupturas das normas e dos interditos de uma casa patriarcal. Esse percurso se abre em busca de suprir necessidades, uma falta, construindo, assim, um paradoxo que vai se manifestar nas ações de André, pois, embora sempre almejasse transpor os limites da propriedade da família, existia um desejo ali que não se suprimia. Um sentimento que pode ser associado à relação afetiva com a mãe, ao período da infância e, principalmente, à paixão incestuosa pela irmã Ana.

²⁷⁵ Alexandra Vieira de Almeida, no artigo “Bataille e San Juan de La Cruz: A linguagem do excesso erótico”, fala sobre um desejo de aproximação do homem a uma outra parte perdida, a sua completude no corpo. Essa outra parte pode ser algo da ordem do humano ou do espírito, como diz a autora: “a possibilidade de uma fusão de todos os contrários num realizar lírico em que o eu se funde ao objeto, [...], mais especificamente, em que numa descontinuidade, o homem se funde a uma continuidade” (ALMEIDA, 2005, p. 121). Essa continuidade pode estar ligada a uma divindade; uma ou outras culturas, por meio das quais elementos de níveis opostos (ou mesmo ambivalentes) podem encontrar um ponto de equilíbrio.

²⁷⁶ Lucas (15: 11-32).

Nesse sentido, a fuga do filho pródigo pode ter sido uma espécie de tentativa de reconstruir o lugar ideal, ou seja, a casa ideal dos sonhos da infância, o paraíso (perdido) no qual teria sua completude. Nessa tentativa, o caminho era a própria morada e o ir já era, no fundo, um regressar²⁷⁷, já que demarcava uma busca impaciente que fazia jus aos instintos do filho desgarrado. E, sobretudo, demarca a presença do círculo e dos retornos da narrativa nassariana, o que corrobora sua forma em espiral. Com efeito, os “retornos não ocorrem para os mesmos lugares”, ou seja, “não voltam ao ponto de partida²⁷⁸”, pois são retomados de forma modificada.

Esse aspecto fica evidente logo no primeiro evento do romance com a chegada de Pedro à pensão interiorana. Nesse instante, percebe-se como a “força poderosa da família” ainda atuava sobre André. Ali, o retorno do filho pródigo começava a ser delineado, revelando em si um paradoxo quando da concretização de um projeto fora da casa. Nesse ínterim, as lembranças da infância no bosque surgem em meio à conversa com o irmão mais velho, de modo que as cenas são projetadas dando forma a uma narrativa cheia de sinestésias. André rememora “as tardes vadias na fazenda”, quando cobria o “corpo de folhas” para escapar dos “olhos apreensivos da família” (LA, p.11). Assim, o narrador relembra suas experiências na fazenda da família, as quais são potencializadas por uma relação com a natureza.

Ao fazer jus a uma comunicação puramente sensorial, André adota uma linguagem mais lírica, o que vai se opor ao modelo doutrinador utilizado pelo irmão. Ao assumir a função de porta-voz da família, Pedro reproduzia uma linguagem normatizadora como a de Iohána, dele soava o peso das palavras do pai, do mesmo modo que se refletiam as lembranças da casa. Ele anunciava as mudanças ocorridas na ausência de André, como a reclusão de Ana na capela, desde que ele partira; o comportamento de Lula, o irmão mais novo, e as preces da mãe para que o filho pródigo voltasse ao lar. Esses são aspectos que deflagram mudanças no curso da história de André, demonstrando que a visita inesperada de Pedro tinha como objetivo resgatar o irmão pródigo e levá-lo para a casa da família.

²⁷⁷ Pensamento que remonta o soneto 4, de José Chagas, em *Colégio do Vento* (2013), mas, sobretudo, nos remete outra vez ao texto de Novalis (1942), no sentido de que essa “morada” era o lugar no estranho, mas também de uma essência que necessitava ser recuperada. É um retorno à origem primeira, à morada da infância, onde se conservam os pontos do início das coisas puras, das incertezas e de toda a turbulência que se propaga na partida de André.

²⁷⁸ Assinala Lotito (2007, p. 28).

A extensa conversa que se desenvolve entre os dois irmãos acentua a angústia provocada pela partida de André. Durante o diálogo, ele rememora a vida na fazenda da família e a religiosidade presente nos sermões do pai, que se chocavam com a experiência mundana vivida nos prostíbulos. Com efeito, é o filho arredio quem faz os relatos de suas experiências, o que ocorre num constante ir e vir, num fluxo de memórias que se divide entre o espaço na fazenda da família e o do quarto da pensão. Aos poucos, o protagonista reconhecia que “o horizonte da vida não era largo como parecia, não passando de ilusão, no meu caso, a felicidade que eu pudesse ter vislumbrado para além das divisas do pai [...]” (LA, p. 22). O que se percebe é que, apesar de almejar uma vida diferente daquela no terreno da família, a história de André não se desvinculava da apregoada pela autoridade do pai.

O filho pródigo mantinha acesa a lembrança austera da palavra que sustentava o equilíbrio na casa, assim como o contraponto: o afeto da mãe. Nela encontrava a palavra de conforto, por meio da qual justificava a sede de seus instintos. Sua formação era inclinada aos desvios da ordem, o que desafiava a austeridade do pai. Essa intenção havia ficado bem clara quando saiu de casa. O filho confrontava esse equilíbrio racional, mantinha acesa uma pequena chama na escuridão do seu mundo, do “quarto catedral”, como denomina na cena inicial da narrativa. Ali ele despia-se contra as vestes dos valores patriarcais, dos quais Pedro se fazia representante. Desse modo, André confessava:

eu berrei numa fúria contente vendo a súbita mudança que eu provocava em meu irmão, um ímpeto ruivo faiscou nos seus olhos, sua mão desenhou garranchos no ar, assustadores, essa mesma mão que já ensaiava com segurança a sucessão da mão do meu pai, [...] senti seus olhos de repente dilacerados, meu irmão chorava minha demência, discretamente [...]. (NASSAR, 1989, p. 73)

Mesmo com o sentimento dividido entre a dor da família e o desespero de André, Pedro tenta conter a emoção do instante para valorizar o preceito da lei da casa. O filho mais velho repetia os mandamentos do pai, expressava o respeito à lei e aos valores estabelecidos na doutrina familiar, os quais visavam a preservar os costumes e a unidade de todos na casa. Assim, com o objetivo de promover a

reconciliação de André aos princípios da família, Pedro²⁷⁹ chama a atenção para a tríade que move os sermões: amor, união e trabalho. E, ao passo que tenta convencê-lo sobre essa premissa, demonstra uma paixão cega pelos costumes tradicionais, o que induz um prévio julgamento sobre a conduta do irmão pródigo.

Esta conversa desenvolvida entre os dois irmãos no quarto da pensão prefigura uma cena posterior, a do diálogo entre o pai e André. Pedro, como depositário da palavra de Iohána, tenta mostrar ao irmão os valores de uma lei familiar. Nela estão inseridos o autodomínio, a sujeição aos costumes, a limitação ao trabalho dentro das fronteiras patriarcais. Dessa maneira, os filhos deveriam evitar qualquer forma de acúmulo ou seguir uma lógica improdutiva²⁸⁰. Diante disso, é lícito dizer que estão aqui representados dois tipos de homens, com funções distintas, os quais são caracterizados pela “alternância da austeridade que acumula a prodigalidade; [...] um, ‘pouco preocupado com suas obras’ [...]; o outro ‘voltado para a conservação, a repetição justa’, celebrado pela moral moderna”²⁸¹. André se destinava a esse modelo pródigo, de consumação, o que lhe permitia estar de acordo com o mundo além das fronteiras da família.

Assim, levava adiante seus propósitos instintivos, tendo em vista uma “realização inútil e infinita”²⁸², ou seja, um infinito que não seria alcançado. Esse modo de operar se dava de maneira descontínua em relação às obras celebradas pelo pai e pelo irmão mais velho. Não obstante, o irmão mais velho, além de porta-voz da casa, passa a ser também uma espécie de confidente do irmão. Durante a conversa no quarto da pensão, ficou claro que a paz e a união da família tinham sido comprometidas desde cedo, pois a confissão do incesto soava como uma ruptura dos preceitos familiares, algo de difícil reparação. Com isso, o primogênito tomava conhecimento do desejo transgressor que movia os sentidos de André, o qual não almejava fruir das recompensas oferecidas pelo pai, e sim seguir os próprios desígnios.

²⁷⁹ Embora a fala de Pedro represente bem a voz do pai, André é quem assume essa narrativa. Temos, então, um recurso na forma de discurso indireto livre, em que as duas falas são reproduzidas num mesmo enunciado como um recurso da narrativa que visa a lembrar ao leitor as questões inerentes aos personagens.

²⁸⁰ Bataille (2016).

²⁸¹ Piel (2016, p.12).

²⁸² Piel (2016, p.12).

Contudo, o regresso de André seria para a família um meio de reconstruir a suposta paz daquele microcosmo que, para a mãe, havia sido ameaçada com a fuga do filho. Desse modo, o irmão mais velho fazia cumprir a doutrina do pai que dizia: “só através da família que cada um em casa há de aumentar sua existência”; “nossa lei não é retrair mais ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também...” (LA, p. 146). Para sustentar essa premissa, o primogênito mostra a intransigência impositiva de uma postura que só é legitimada eticamente pela repetição do padrão autoritário do pai. Porém, dividia-se entre a dor do irmão pródigo, cheio de anseios por outras experiências diferentes da norma severa do pai, o definidor de verdades.

Pedro assumia claramente o papel de sucessor, encarregado de trazer de volta o filho desgarrado adotando a posição de poder que lhe era conferida, ou seja, a de escolhido da família. Embora tenha subvertido aquela premissa familiar, André retorna com o irmão mais velho para as terras patriarcais.

Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família; foi um longo percurso marcado por um duro recolhimento, os dois permanecemos trancados durante toda a viagem que realizamos juntos, e na qual, feito menino, me deixei conduzir por ele o tempo inteiro; era já quase noite quando chegamos, a fazenda dormia num silêncio recluso, a casa estava em luto, as luzes apagadas, salvo a clareira pálida no pátio que se devia à expansão da luz da copa, pois a família se encontrava ainda em volta da mesa; [...] fui envolvido pelos cheiros caseiros que eu respirava, me despertando imagens torpes, mutiladas, me fazendo cair logo em confusos pensamentos; na sucessão de idéias, me passava pela cabeça o esforço de Pedro para esconder de todos sua dor, [...] ele não poderia deixar transparecer, [...] que era um possuído que retornava com ele a casa [...]. (NASSAR, 1989, p. 147-148)

O filho pródigo voltava à casa, mas não aspirava às tradições da família, como ocorre na parábola bíblica. Desse modo, a história de André ia sendo esfacelada em seu interior, pois ele carregava um sentimento incestuoso que poderia decretar a ruína da ordem patriarcal. Continha uma escuridão que dominava os seus instintos e que sempre esteve presente enquanto morava no quarto da cidade interiorana. No entanto, agora Pedro partilhava da sua dor, uma dor provocada pela consumação do incesto, de um amor inaceitável pelas normas familiares. Dessa maneira “não poderia deixar transparecer, [...] que era um possuído que retornava com ele a casa [...]” (LA,

p. 148). A imagem da família reunida “em volta da mesa”, bem como os “cheiros caseiros” vão ativando as memórias de André com “imagens torpes”, as quais vão se materializando à medida que transita pela casa. Com efeito, são imagens como essas que se veem logo na segunda parte do romance, intitulada “O retorno”.

[...] Na entrada da copa, parei: cioso das mudanças, marcando o silêncio com rigor, estava ali o nosso antigo relógio de parede trabalhando criteriosamente cada instante; estava ali a velha mesa, sólida, maciça, em torno da qual a família reunida consumia todos os dias seu alimento [...]. (NASSAR, 1989, p. 153)

Os elementos conservados na casa indicavam que o tempo era o mesmo, não havia passado. O “antigo relógio de parede” (LA, p. 153), o símbolo que indicava uma velha premissa do pai, a de que o tempo era o senhor absoluto da casa. O tempo conduzia o momento exato dos acontecimentos, ou seja, a hora de agir e de também de recuar. Decerto, o ritmo da casa ainda era o mesmo. A “velha mesa, sólida, maciça” (LA, p. 153) permanecia tão sólida quanto a palavra servida pelo pai à mesa dos sermões. Nela o pão diário era partilhado, ou seja, era o alimento a ser consumido pela família. Diante dessa “velha mesa” André ansiava por reivindicar o seu lugar. E agora, ao retornar, teria uma nova oportunidade de se assentar junto aos membros da casa, mas não estava inteiro. Faltava a parte que almejava, a mesma que motivou seu regresso ao seio da família: o reconhecimento do amor por Ana.

Havia, então, nesse retorno, uma vontade, um desejo que trazia em si uma potência que se afirmava segundo sua própria realidade. O retorno de André se apresentava como uma manifestação de uma vontade de poder²⁸³, ou seja, um fluxo de existência no qual se desenrola a realidade. André combatia a idealização da norma patriarcal, assumindo uma postura que parodia a consagrada hegemonia do Iohána. Nesse sentido, a forma como o filho se impõe remete a um projeto de existência no qual os valores morais e a palavra são questionados. Surge, portanto, um embate certamente ideológico em que a autoridade de Iohána é confrontada pela subversão da ordem e o direito ao desejo. Assim, a própria paixão nutrida pela irmã

²⁸³ Segundo propõe Nietzsche (2005), a Vontade de Potência está ligada a todos os processos e movimentos da vida. Advém da própria realidade da vida, ou seja, não é algo necessariamente criado. Desse modo, o mundo seria resultante da própria vontade de potência e sua força se afirma por si só.

mais nova seria para André uma maneira de assumir uma posição de dominação que o igualaria ao pai.

Assim, André transita entre o gozo e a autoridade, o que, por sua vez, fazia com que o almejado reencontro familiar sustentasse o desejo do interdito e uma luta pelo poder. Esse impulso manifestado pelas suas ações promove uma força que envolve os acontecimentos, criando ramificações que se revelam por meio do desejo e da realização das coisas. Diante disso, a alegórica volta do filho pródigo contém um luto, tem em si uma tragédia que dificilmente poderia ser evitada. Embora, o primogênito se esforçasse para que isso não ocorresse, os indícios do trágico se apresentavam a cada revelação de André lá mesmo no quarto da pensão. Aparentemente, ao filho desgarrado, só interessava o amor de Ana e nada mais, o que demarcava uma postura transgressora. É desse modo que o reencontro do filho pródigo com a família vai reafirmar uma oposição à norma ancestral, que se concretizará, sobretudo, no tenso diálogo com o pai, Iohána, em torno da mesa dos sermões.

– 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.

[...]

– Você sempre teve aqui um teto uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto. Nada te faltava. [...] Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não escondas nada do teu pai. [...] Palavra com palavra, meu filho.

– Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. [...] eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro.

– E o que é que não te davam aqui dentro?

– **Queria meu lugar na mesa da família.**

– Foi então por isso que você nos abandonou [...]?

– Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa foi poupar-lhes o olho torpe de me **verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras** (NASSAR, 1989, p. 156;158-159, grifos meus)

Esta cena revela uma dialética entre as posturas assumidas pelo pai e pelo filho. Nela, André se torna prisioneiro de suas próprias representações, pois, embora reconhecesse que não podia “encontrar fora o que não” conseguiu dentro de casa, ele insistia em medir a força da ordem do pai. De modo que à esta força, André atribuía a desordem dos instintos, bem como a escuridão de seu mundo. Acreditava que toda

“clareza” trazia “uma semente de obscuridade” (*LA*, p. 158) e, assim, justificava a desordem do seu interior. Dessa forma, o filho ansiava o reconhecimento de seu lugar, tinha “urgência” em ter uma posição de honra à mesa da família. Esse reconhecimento tinha um propósito, uma vez que, ao contestar a palavra do pai, ele reivindicava também seu lugar de fala, de modo que pudesse afirmar os seus desejos. Ao exigir o seu espaço, André profana a ordem da casa, pois questiona a posição canhota em que sempre esteve junto à mesa das decisões.

Há nessa postura de André uma transgressão que é da ordem do erotismo. Assume, por sua vez, uma palavra que confronta a autoridade por desejar o reconhecimento de sua união com Ana, que seria afirmado a partir desse lugar à mesa. Como isso não ocorreu antes, o filho preferiu “deixar a casa”, evitando que o vissem “sobrevivendo à custa das” suas “próprias vísceras” (*LA*, p. 159). Traço que demarca uma desordem manifestada ainda na infância de André, cujas marcas de uma “vida pródiga” foram reveladas no momento do retorno à casa da família. Esse indicativo da desordem vai ganhando forma mais consistente e amplia-se durante o diálogo do filho com o pai.

Esses contrapontos do diálogo movem um conflito por meio de um aparente plano reconciliador. O “semear” pregado nos sermões do pai direciona um ato contínuo na formação dos ciclos da vida: “se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semearam antes de nós” (*LA*, p. 161). Assim era construído o legado, “assim que o mundo caminha”, dizia o pai. Era essa a premissa paterna que André não aceitava, pois alegava que “– Ninguém vive só de semear” (*LA*, p. 161). Nesse sentido, seu discurso não se alinha de maneira reconciliadora à proposta de continuidade dos ciclos defendida por Iohána. A visão do adolescente é tomada por exagero e revolta, possui uma tendência à descontinuidade e se dispõe a realizar suas tarefas a qualquer custo. Defende suas necessidades imediatas, pois acredita que “os que semeiam e não colhem, colhem contudo do que não plantaram” (*LA*, p.161), ou seja, esses também terão o seu “bocado”.

Há, nesse novo discurso de André, a crença em uma realização impossível, que apontava uma revolta e um ceticismo sobre as promessas de Iohána. Desse modo, o filho retorna, mas não aspira às mesmas tradições de seus ancestrais. Durante a conversa com pai, deixava claro que não conseguiria se integrar ao ciclo do trabalho na terra, muito menos “fruir o tempo largo de uma gestação” (*LA*, p. 161),

ou seguir o fluxo da corrente pregada na casa. Reafirmava, com isso, uma postura fragmentada por meio de seu estado transgressor, na qual seu corpo parecia irromper como uma “protuberância mórbida”, que desde a sua formação se dividia entre os afetos da mãe e a autoridade do pai.

O patriarca reconhecia a enfermidade que o filho apresentava: “– Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado dos teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa” (LA, p. 158). Fica claro nessa passagem que, para Iohána, a saúde dos filhos estava ligada ao trabalho na lavoura, o qual se restringia ao plantar e colher, ou ao colher e semear, no sentido de que o tempo da colheita era um ensinamento. Contudo, nesse retorno, evidencia-se que o projeto do filho pródigo não se integrava ao da lida na fazenda, uma vez que estava disposto a promover, de sua maneira, um outro tipo de “união” na família e revelar a sua parte obscura em contraponto às ideias claras do pai.

O que pode ser entendido aqui é que o conflito e a (re)conciliação correspondem a dois impulsos, os quais encontram abrigo num único sujeito, que funciona como uma espécie de caixa de ressonância. Esses impulsos podem ser representados pelos discursos da lei e do afeto, articulados num processo dialógico que André (conduz) faz ecoar. Tal ambivalência demonstra que o filho não atuava num lugar específico, ou seja, seu discurso e sua postura eram de natureza transitória. Por sua vez, essa tensão era um indicativo de que o retorno, certamente, estaria ligado ao questionamento de sua posição junto à família, o que feria diretamente a estrutura patriarcal.

- Não quero acreditar no pouco que te entendo, meu filho.
- Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; [...].
- Quero te entender, meu filho, mas já não entendo nada.
- Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são palavras que me empurram, mas estou lúcido, [...] sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito. [...] Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo. (NASSAR, 1989, p. 162 - 163)

Essa tensão instaurada no discurso de André é da ordem do desvio. Apesar de reconhecer o momento em que dá o passo em falso, é possível notar uma fala contraditória quando afirma estar “lúcido”, ou mesmo de saber distinguir o “uso dos fios” das palavras que diz. Nesse viés, a palavra alude à desunião causada pela doutrina: “de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço. São ambivalências como essas que envolvem certas tensões entre o discurso do filho e do pai. Contudo, parece que assim André ia mantendo sua unidade, no avesso das coisas, e nessa medida ia juntando os estilhaços de sua própria história. Com efeito, ia repetindo-a entre um ponto e outro do diálogo com o pai, o que se dá “entre as razões da natureza e da lei, entre a pena e o perdão”²⁸⁴. Assim, André apresentava com passionalidade um projeto de vida que divergia daquele instituído por Iohána, em cujos ciclos de reflexão e continuidade moviam uma “corrente da vida” (LA, p.161).

O filho arredio é um ser envolvido em rupturas contínuas, as quais são sempre promovidas por ele mesmo. O próprio retorno pode ser visto como uma delas. Ele parte da casa da família, transgride os limites fronteiriços e, ao retornar, pretende recomeçar uma nova história. Regressa não necessariamente para rever os erros, mas para recuperar um tempo anterior e (re)afirmar sua presença no seio da família. E, com isso, reaver a parte, “o quinhão que [lhe] cabe” (LA, p. 124), ou seja, o amor de Ana. Para tanto, André assume um discurso “racional e cínico”²⁸⁵ na conversa com o pai e declara que daquele que lhe amputou os membros “seria absurdo exigir um abraço de afeto” (LA, p. 162). Nesse sentido, segue no limiar de confronto com a palavra soberana do pai, liberando uma carga explosiva da linguagem, ao mesmo tempo que parece almejar o seu perdão.

Para o filho arredio, é difícil conter as palavras que desafiam a “força do verbo” (LA, p. 160) e a supremacia de Iohána. Dessa forma, é nesse rigor do verbo paterno que André destrói e reconstrói a linguagem, o que vai pôr abaixo determinadas verdades ou normas antes inalteráveis. Embora os discursos de André estivessem impelidos por uma tensão, ele tinha consciência dos múltiplos sentidos que germinavam da palavra, do poder que possuía a doutrina paterna. Essa força estava presente nos fundamentos da casa e se manifestava no trabalho diário na fazenda da

²⁸⁴ Abati (1999, p. 26).

²⁸⁵ Maria José Cardoso Lemos (2010), em seu artigo “Estamos indo sempre para casa”, Revista Ecos, 9ª edição, classifica o discurso de André em seu retorno como “racional e cínico”, em oposição ao que utiliza na primeira parte do livro. O discurso do filho adquire um novo tom pelo desejo que possui de “tomar o lugar do pai”.

família, em “toda prática”. Nesse sentido, o verbo proferido pelo pai tinha uma forte base ancestral, de onde se erguiam os valores familiares, conservando a tradição da casa.

Em contrapartida, André dominava uma alquimia da palavra, fruto de uma introjeção obscena que feria os valores erguidos pelo pai. Possuía uma carga desmedida, na qual a palavra se expandia, impulsionada em meio aos extremos dos discursos. Embora pisasse, às vezes, “em falso” ou “mesmo confundindo”, sabia distinguir para o próprio uso os fios do que dizia. Nesse ínterim, André deixa claro a natureza subversiva do seu discurso e, da mesma maneira, o esforço contínuo em não se alinhar aos ensinamentos patriarcais. Ao buscar uma posição à mesa da família, não anunciava uma possibilidade de reparação, e sim demarcava um sentimento irreparável provocado antes de sua partida por meio do incesto.

Diante disso, a vertigem do corpo de André passa a ser notada também no corpo das próprias palavras, pelo uso de um verbo excessivo. Essas marcas se estendem por toda a conversa, de forma que o filho “sonega a clareza” ao pai (*LA*, p. 164), ou seja, falha na objetividade e no trato com a linguagem. Embora Iohána tente compreendê-lo, destaca: “meu filho, mas já não entendo nada” (*LA*, p. 163). Dessa forma, o diálogo se realiza por meio de um esforço contínuo, exigindo de ambos uma clareza com a qual o filho não consegue expor. André não conduz o discurso de maneira a se fazer compreender, mesmo reconhecendo os desvios ao qual submete a linguagem. Assim, ele segue o discurso – “Misturo coisas quando falo”, “são palavras que me empurram”, “sei onde me contradigo” (*LA*, p. 164).

O filho prefere a dubiedade. E, ao passo que vai formando seus discursos, é capaz de criar configurações variadas que dificultam a clareza esperada pelo pai. André detém um estilo agudo, que se revela por uma via tortuosa à medida que vai manipulando a oralidade. Por meio desse estilo, sustenta um pensamento conflituoso, despertando um estado no qual atinge uma nova consciência. Essa variação de comportamento, de estado, ganha proporções extremas, provocando a nitidez das coisas tratadas pelo pai. A forma sinuosa com a qual comanda seu discurso possui um verbo turvo e, por sua vez, esse estilo que assume prejudica a reconciliação entre pai e filho. Ocorre, então, um embate que se realiza no espaço da linguagem e que dá forma a metáforas que são empregadas de maneiras distintas.

– [...] meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo. [...]

[...] E pode haver tanta vida na semente, e tanta fé nas mãos do semeador, que é um milagre sublime que grãos espalhados há milênios, embora sem germinar, ainda não morreram. (NASSAR, 1989, p. 160-161)

Ao contrário do que o pai acreditava ser empregado de maneira “justa”, a palavra na boca de André se expandia e se perpetuava como a desmedida do seu corpo. Havia nela “uma semente da enfermidade” (LA, p. 160), que dizia ter adquirido no seio da família. Dessa semente, os filhos colheriam os frutos, seriam gratificados pela vida, mas André a expurgava como se fosse “uma doença”, pois, para ele, seriam “frutos tardios, quando colhidos” (Idem). Há nesta metáfora da semente uma relação direta com o verbo dito pelo pai em seus sermões. A palavra é a semente regada nas lições, indicando a paciência e sabedoria da espera. Pelo manejo do próprio verbo, Iohána guiava os filhos à colheita dos frutos no tempo adequado. Entretanto, André não compartilhava do mesmo tempo de espera dos irmãos, tinha sempre urgência em prover seus próprios desejos.

A semente é usada no discurso do pai tanto quanto no do filho, mas se apresentam como metáforas contrastivas. No discurso assumido pelo filho, a palavra era germinada como “uma doença”, que, ironicamente, dizia conter “uma poderosa semente de saúde” (LA, p. 160). André recebia de modo leviano os grãos da palavra que o pai empregava com fé, arriscando-se num projeto reconciliador que já mostrava um fracasso na conversa.

– [...] 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.

– Não receba com suspeita e leviandade as palavras que te dirijo, você sabe muito bem que conta, nesta casa com nosso amor!

– O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir, que ele sabe o que quer; essa indecisão fez dele **um valor ambíguo**, não passando hoje de uma **pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune**; [...]. (NASSAR, 1989, p. 165, grifos meus)

Se a palavra de Iohána trazia em si uma semente da vida, a de André revelava “uma carga explosiva em seu bojo” (LA, p. 165). A palavra é elevada por um sentimento dúbio e erótico, que é de natureza transgressora. Esse aspecto dúbio denuncia que o desejo do filho pródigo não tem um caráter conciliador, por conseguinte o código verbal que utiliza não se integra ao do pai. Ao contrário, tenta convencer a família, metonimicamente, por meio do pai a adotar o código que possui. Assim, André atribui ao “amor” pregado pelo pai um valor ambíguo gerado de uma “indecisão”, que se tornou desde cedo “uma pedra de tropeço” (LA, p. 165). Desse modo, tenta desconstruir o discurso de proteção, de amor e união repetido aos membros da casa. Uma promessa que Iohána tentava cumprir por meio de uma autoridade disfarçada de paciência.

No plano de uma narrativa de reconciliação, o pai deixa claro a sua ordem e, por outro lado, o filho resiste a ela. Cada um apresenta os direitos que lhe cabem, tornando o que deveria ser um diálogo em dois monólogos. Ambos tomados de sentimentos exasperados, como se vê neste trecho:

- Já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe **anarquia** no teu **pensamento**, ponha um ponto na tua arrogância, **seja simples no uso da palavra!**
- Não acho que sejam extravagâncias, se bem que não me faz diferença que eu diga isto ou aquilo, [...]. Se eu depositasse um ramo de oliveira sobre esta mesa, o senhor poderia ver nele simplesmente um ramo de urtigas.
- Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser o homem, acabe de uma vez com esta confusão! (NASSAR, 1989, p. 166 - 167, grifos meus)

André, com um discurso provocador, usa um “verbo túrgido” (LA, p. 166), potencializa imagens extravagantes, como a do “ramo de urtigas” por “ramo de oliveira” (LA, p. 166). Por meio de comparações como essa, vai denunciando uma postura subversiva, provocadora. Assim, pouco a pouco, o filho se tornava senhor de suas próprias convenções, não se adequava aquela lógica de vida adotada na casa e denunciava, em última instância, uma visão turva sobre os ensinamentos paternos. Diante disso, Iohána fazia valer sua autoridade na tentativa de dominar o conflito instaurado. Logo, o filho torto continha uma “víbora debaixo da língua” (LA, p. 167), segundo reconhece o próprio pai. Uma imagem que remete a um elemento

transgressor em que se enquadra o próprio verbo de André ou, ainda, a representação do temperamento agressivo com o qual tenta sobrepor a fala do pai, reproduzindo, portanto, suas indignações.

O que fica evidente aqui é uma eterna discussão entre a tradição e a liberdade. Uma representação sustentada pelos dois polos em questão: o pai e o filho. Tanto um quanto o outro têm seus discursos permeados por imagens que problematizam ora a transgressão, ora a interdição. O “basta” dito pelo pai tenta pôr um ponto na arrogância do filho, de modo a limitá-lo, a controlar qualquer questionamento do universo por ele alinhado. A interdição é feita por meio da palavra, dos sermões, do trabalho limitado à fazenda, pela possibilidade de manter o equilíbrio das coisas, ou seja, do mundo organizado por Iohána. Dessa maneira, o drama de André está no conflito entre a liberdade, que se move pelo mundo dos afagos (da mãe e de Ana) – onde sua rebelião é gerada – e a tradição.

Com efeito, a tradição e a interdição podem ser vistas também como indicativos que se rivalizam com a liberdade e a transgressão. Nessa luta, os dois primeiros voltam-se à razão ou ao espírito, já os outros estão ligados às paixões e ao corpo. Ocorre, então, uma luta para manter um equilíbrio que já não pode ser atingido, pois esse drama de André aponta, entre outras marcas, uma oposição entre o passado e o devir. Assim, o reencontro entre pai e filho traz à tona o antigo debate entre a integração e o abandono, transgressão e culpa²⁸⁶. Oposições entre “a memória e a desconstrução aliam-se, no contexto de crise dos valores”²⁸⁷, de modo a encaminhar a rebelião no seio da família.

Essa luta travada no romance passa por uma lavoura das leis da família, na qual é possível notar um potencial (de exclusão) que brota de uma “lavoura das palavras”²⁸⁸. Cada palavra tem uma razão de ser usada. Ali, diante da mesa, as palavras são expostas num discurso pesado pela experiência do tempo. Mesmo impetuoso, André reconhece que há vida em tudo isso, uma energia que também é de natureza irregular, como ele assume: “– Toda ordem traz uma semente de desordem” (*LA*, p. 158). Talvez seja por isso que o próprio narrador nos lembre que

²⁸⁶ Oliveira (1993) diz que o romance de Nassar é marcado por um sistema de oposição que se renova em crise. Desse modo, percebemos que oposições como essas ditas acima repercutem na conversa do pai e do filho.

²⁸⁷ Oliveira (1993, p. 80).

²⁸⁸ Sobre essa expressão, concordo com Luiz Fernando Carvalho ao dizer, em entrevista, que “essa é a verdadeira lavoura da qual o livro trata” (CARVALHO, 2002, p. 47).

“corremos graves riscos quando falamos” (LA, p. 165). Vive agora o momento da idade madura, diferente da infância em que o pensamento emergia aos jorros, de forma passageira. Nesse sentido, as palavras aparecem como elementos constitutivos de uma ordem tanto quanto de uma desordem, de modo que ambas surgem da mesma estrutura familiar.

Na conversa com o pai, as palavras do filho apontam para uma reconciliação consigo mesmo, o que acentua essa crise dos valores familiares. Ao tratar dessas questões, entre os quais destaco a disciplina, a repressão dos instintos, o amor e a partilha, André parece dissimular certa dose ternura. Talvez isso ocorra pela necessidade de alcançar um objetivo maior, não necessariamente o perdão do pai, e sim o de Ana. Com esse “suposto recuo na discussão” (LA, p. 169), André parecia provocar uma autoconfiança. Dessa forma, os ânimos dos interlocutores parecem se acalmar, mas logo são estimulados pela necessidade de afirmação do poder pela palavra.

Esse embate remete a uma concepção de discurso que “põe em jogo o poder e o desejo”, envolvendo princípios de ordenação, “como se se tratasse [...] de submeter outra dimensão do discurso”²⁸⁹. Nesse sentido, a palavra, a norma também é sujeitada a outra ordem do discurso, de forma que os elementos e os valores ali firmados por Iohána se inscrevem num outro ponto, numa dimensão em que se dá também o risco de outra criação. Assim, o conflito da lei paterna com os discursos da liberdade, do desejo e do amor, da criação e da vida são alimentados por tensões, por riscos que se revelam nesse campo alegórico da narrativa.

Nesse íterim, o encontro entre o pai e o filho à mesa dos sermões evidencia uma vontade mais prodigiosa de revelar a verdade, trazendo à tona aquilo que poderia justificar a interdição dos filhos. Esse diálogo também poderia definir os sinais descritos por meio do discurso impositivo e do transgressor. Assim, diante dessas reflexões que se dão no campo das palavras e das ideias, destaca-se uma força que eclode da linguagem. Decerto, é algo que germina como uma semente e brota da lavoura, de onde emerge uma energia que tem pulsão de vida. Com isso, o texto de Nassar expõe à mesa não só a lei e a ordem familiar, mas também o outro lado, o mais excluído, ou seja, os sujeitos menos ouvidos e vistos. Vozes que, eventualmente,

²⁸⁹ Tem uma relação com os procedimentos que envolvem a noção de discurso de que trata Foucault (2009, p. 21).

são ouvidas, como a da mãe, a qual só aparece durante as lembranças de André. É uma voz baixa – em oposição à do pai –, não é eloquente e não tem a força necessária para tomar lugar no discurso.

Desse modo, é pela voz de André que percebemos esse eco, ou seja, os anseios daqueles cujos desejos estavam suprimidos. Seu discurso confronta o do pai porque este detinha normas que se voltavam a um grupo maior, de modo que não conseguia lidar com afetos, gerando um número de excluídos. O pai tentava sustentar o poder de sua palavra cultivada por gerações, em cuja promessa estava resguardada uma ideia de amor e união da família. É o que se percebe também nesta passagem do livro:

– Cale-se! Não vem desta forma a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com profundidade, mudando o lugar das palavras embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam por ficar com a própria cegueira; [...] ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, [...] por isso, dobre a língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! (NASSAR, 1989, p.167-168)

Com autoridade herdada de outra geração, Iohána procurava manter os filhos e filhas num único caminho de comunhão e religiosidade. Essa era uma ordem sagrada que André havia corrompido. Com o retorno, tem-se uma promessa de conciliação, no entanto, acontece a motivação de um novo conflito, de um embate entre os novos desejos e as normas arcaicas. Desse modo, o filho, ao questionar seu lugar à mesa da família, traz à cena a presença daqueles que estão à margem (da sociedade, da família), ou seja, da grande mesa alegorizada no romance. Outrossim, os discursos desses excluídos, ora representados pelos filhos da esquerda, necessitavam ser ouvidos, entretanto o pai não conseguia conduzir esses afetos.

Nesse sentido, André e os irmãos mais novos buscavam uma outra espécie de acolhimento e o encontrava nos braços da mãe. Após um certo recuo na conversa, o filho torto, como se vê, “recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe...” (LA, p. 169). A mãe nutria, então, um vazio que se rebelava entre as sombras da própria casa da família. Sob a presença da mãe,

André podia sentir a única recompensa que o interessava, a de Ana. A figura da mãe seria uma espécie de válvula de escape, que estabelecia também um contraponto com a imagem do pai. Representa, ainda, todo o universo subjetivo aberto à irracionalidade, ao mistério, enfim, ao próprio fazer poético da linguagem do filho.

Por meio dessa linguagem, o filho expressa um conjunto de coisas que viveu e sentiu ao longo de sua jornada da fazenda à cidade, bem como os motivos de sua recusa em voltar à casa dos pais. Ao evidenciar suas próprias rupturas, reconhece sua descontinuidade, mas não cede aos mandamentos patriarcais, pois, desse modo, estaria renunciando à sua experiência de vida em detrimento de uma união, a qual todos na casa mantinham-se convertidos. Eram orientados por uma necessidade de comunhão, do lavrar diário e de colher somente aquilo que brotasse do campo da família, de sorte que a única interação do corpo seria com a terra e com o universo das relações familiares. Nesse universo, em que o alimento (o sermão) era provido da semente das palavras de seus ancestrais, a vida se expandia numa outra direção.

Em uma espécie de inversão da parábola do filho pródigo, o romance de Nassar não apresenta uma conciliação entre pai e filho, pois, embora retorne com aspirações ao trabalho nas terras da família, André não consegue se desvincular dos sentimentos promíscuos e da desordem interior. Além disso, é importante considerar que “o que está sendo posto sobre a mesa, nos discursos do pai e do filho, transcendem uma discussão familiar, alcançam outros enunciados”²⁹⁰. O filho torto expõe de forma convicta sua maneira de ver o mundo, de modo que debocha de toda a lógica que o pai tenta organizar. Enquanto o pai representa um mundo no qual a família, a civilização, o estado e a igreja estejam alinhados, André desconstrói a ideia desse empreendimento. Para o filho, todo esse sistema não passa de uma ilusão, razão pela qual se empenha em apontar as fissuras deste modelo, que se encontra destinado à ruína.

Diante disso, fica claro na fala de Iohána que “não foi o amor, [...], mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa!” (LA, p. 168). Essa postura do filho, quando do seu retorno, aponta a dimensão trágica em que está envolvida a família e a lei patriarcal. Um modelo de existência que se perpetuou com base na doutrina do verbo e da ancestralidade, cujas ações ratificam o caráter irreparável do tempo. Assim, numa linha bem reflexiva, a narrativa é impulsionada ao

²⁹⁰ Carvalho (2002, p. 113).

limite da própria palavra. E, nesse caminho, fica exposto o caráter reconciliador, bem como o de sua contradição, nos discursos da narrativa e, por sua vez, na postura ambígua de André.

4.5 Dança, sacrifício e morte: a trama final

Este item da tese se propõe a desdobrar questões que estão ligadas ainda à natureza do corpo e do erotismo. Para tanto, utilizo como centro dessa discussão a cena das comemorações festivas da família, que pode ser evidenciada nas duas partes do romance. O que se observa na ideia dos ciclos e dos retornos da narrativa é também revelado por meio da sinuosidade da roda de dança, na qual são apontados elementos de uma cultura que se faz notar por meio das ações das personagens. Desse modo, é por meio do movimento da dança (oriental) que o erotismo vai ser despertado, carregando em si uma poeticidade na sua forma de ver e sentir o corpo do ser amado. É por meio do olhar que esses sentidos são percebidos. Assim, numa postura quieta, escondido em meio às plantas do bosque (ainda na infância e depois numa idade mais madura), que André acompanha os passos e a dança sinuosa de sua irmã Ana.

No primeiro momento da narrativa, o leitor é conduzido pelas sensações da infância, visualizando as festas da família, sempre regadas por música e culinária mediterrâneas. A partir dessas sensações, os sujeitos são transportados para outro espaço, formado pelos “dias claros de domingo”, em que se faz ecoar toda uma atmosfera insólita, como se vê no excerto:

Era então a roda de 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 [...], e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava da bolsa 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 [...], e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, [...], 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 a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo círculo. (NASSAR, 1989, p. 26-27)

A linguagem nesta cena se altera, ou seja, passa a ser conduzida de modo mais fluido, revelando novas imagens as quais vão metaforizar objetos, como os musicais, usados nessa festividade do campo. A “flauta, um caule delicado”, cujo sopro se configura na imagem de um pássaro, é imbuída de um sentido que remonta aos gestos infantis. Há uma sutileza ao soprar o instrumento, de modo que as bochechas do tio inflam como se fossem de uma criança. Além disso, a natureza desse instrumento musical sugere outro sentido, o de poder transformar as mãos rígidas que a segura (as mãos do trabalho, do esforço) em algo mais delicado. O som vai dando os contornos da roda e, com isso, também gera uma fluidez na linguagem e no corpo da jovem dançarina.

O movimento dessa roda, “num vaivém duro e ritmado”, parecia conduzir os passos dos dois irmãos cujo destino almejava manter os ponteiros alinhados. A música imposta pelo ritmo da roda de dança, “quase emperrada”, era conduzida ao “som da flauta” “do velho imigrante” (LA, p. 27). Simbolicamente, a vida estava sendo celebrada nesses movimentos, ora vibrante e acelerado, ora lento quase emperrado, de modo que era circunscrita a cada passo dado. Assim, essa vibração ganha força e é impulsionada com a presença de Ana, que “surge impaciente, impetuosa”, com “o corpo de campônia” (LA, p. 29). A roda vai girando sob o efeito provocador causado pela dança de Ana, sinuosa e ao mesmo tempo sensual, num provocante erotismo.

Nesse jogo sinuoso e provocante, no qual se sustentam os passos de Ana, se articula “uma experiência interior, designada pela duplicidade: interdito e transgressão”²⁹¹. Essa dança erótica, propriamente humana, emerge nesse campo por meio de um balanço que se assemelha ao poético, ou seja, ao excesso de sentido (e seus efeitos), que também são transgressores. Nesse entendimento, a poesia está mais próxima da dança pela execução de seus movimentos, como se fosse expandida para fora daquele círculo. Nesse caso, a dança é um indicativo de consagração da vida, um ritual presente nos costumes daquela comunidade familiar. Uma consagração evidenciada não só na corrente do trabalho, mas também no frescor dos jovens e das irmãs de André “com seu jeito de camponesas [...], cheias de promessas

²⁹¹ Bataille (2017, p. 24).

[...] suspensas na pureza de um amor maior” (LA, p. 27). Promessas reveladas sob aquelas árvores, mas reprimidas num modelo de cultura ancestral.

Com efeito, estavam presentes ali, naquele círculo, os vestígios de uma cultura banhada pelo mediterrâneo, sustentada na palavra do pai. Assim, o que se vê é uma tradição alinhada pelos ensinamentos diários dos mais velhos, por meio dos quais os jovens incorporavam os costumes então repassados. Contudo, André desviou-se desse ensinamento, pois carregava o vestígio da transgressão que feria uma norma secular. Outrossim, os gestos precisos de Ana, ao surgir na roda de dança, já demarcavam que ela também pertencia ao mesmo regime transgressor que o irmão. Com os passos de cigana, assumia um encantamento provocante que a diferenciava da pureza das demais irmãs.

A dançarina atraía a atenção, “serpenteando lentamente ao trinado da flauta [...], mais ondulante, [...] cheia de selvagem elegância” (LA, p. 29). Esse aspecto se articula às questões que se movem “no plano do erotismo, [das] modificações do próprio corpo, [...] e correspondem aos movimentos vivos que nos alvoroçam interiormente, estão elas próprias ligadas aos aspectos sedutores e surpreendentes dos corpos [...]”²⁹². Este plano está, certamente, ligado à experiência interior do indivíduo. Nesse sentido, o indivíduo busca por meio dessa experiência, uma continuidade que talvez seja impossível. Desperta, portanto, os sentimentos adormecidos, ou mesmo interditos por uma cultura, seja ela familiar ou não.

É deste centro (de uma cultura familiar) que Ana revela seu comportamento, adotando uma postura distinta das irmãs mais velhas. A filha mais nova, que dedicava seus dias a orar na capela da fazenda, mostra a cada passo da dança os impulsos transgressores. A dança apaixonada e sensual de Ana fere a racionalidade clara da lei familiar. Nesse ínterim, ao irromper a festa de celebração do retorno de André, a filha mais nova saúda a subversão da ordem patriarcal. Contudo, esse instinto libertário de Ana não se assemelha ao do irmão pródigo, cuja liberdade estava ligada à sexualidade.

Mesmo assim, ambos estão ligados por seus desígnios, pelas cicatrizes que marcam seus corpos. Os gestos excessivos de afeto – provenientes da relação com a mãe e, principalmente, pelo incesto de André e Ana – são marcas de um desejo que rompe aquilo que é interdito. Esses impulsos ferem a ideia de continuidade vinculada

²⁹² Essa assertiva é validada por Bataille (2017, p. 59).

à autoridade paterna. Ao romperem esse princípio que rege a lei familiar, os amantes instauram a descontinuidade por meio da transgressão. Por conseguinte, há uma relação erótica que emerge desses corpos e os aproxima do abjeto²⁹³. Logo, Ana, assim como o irmão, “mais do que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (LA, p. 29). Desse modo, observa-se aqui um sintoma²⁹⁴ que vai se expandindo, mesmo que de maneira silenciosa, entre os corredores da velha casa da família. Nesse estágio, a “peste” manifestada pelo corpo da dançarina já apontava o indício de uma ruína da estrutura patriarcal.

Diante dessas e de outras evidências, é possível dizer que Ana compartilha da mesma vertigem do irmão pródigo. Ela se entrega aos delírios da lei do irmão arredo, e por isso é condenada. É quem carrega o peso da culpa pelo incesto, de maneira que passa dias e noites a orar na capela da família. Certamente, a culpa e a dor da transgressão são mais fortes em Ana do que em André, de forma que ela busca uma reparação deste desejo, mas não consegue resistir a ele, entregando-se aos encantos mundanos. Assim, desiste de suprimir os sentimentos que permaneceram sufocados pelos corredores da casa.

Desse modo, Ana oscila entre um estado sacro e profano que envolve toda essa complexa atividade da vida até a morte. Entre outros aspectos, verifica-se que o envolvimento profano dos irmãos remete a toda uma ideia erótica da vida, ou seja, a um jogo entre o interdito e a transgressão, assim como entre o sagrado e o profano que reverbera em toda a narrativa de Nassar. Opera-se, então, uma imagem do vazio, do nada, do corpo que carrega consigo a semente da destruição, a qual já figurava entre os filhos que se assentavam à esquerda do pai. Nessa forma vazia manifestava-se também o pecado (da criação) que recai sobre os dois filhos incestuosos. Em Ana estava contida a experiência de ruptura que levava André a sucumbir aos instintos profanos da ordem.

Por meio desse desejo profanador que nasceu entre os dois irmãos, ainda na infância, Ana passou a ser impelida ao estado sombrio da morte. Assim, os filhos de lohána rompem o ciclo de uma criação aparentemente homogênea. Contaminada por

²⁹³ Pode ser compreendido como um elemento que se abre para uma natureza impura, inerente ao próprio ser. É o que pontua Moraes (2005), no artigo “Georges Bataille e as formações do abjeto”.

²⁹⁴ Surge a partir do momento em que há uma tensão entre a lei e a sua transgressão, dando lugar a uma nova experiência, a qual vai ser entendida aqui como a formação do sintoma. O que pode ser entendido, ainda, como lugar da emergência de uma dimensão sintomática é aquilo que Bataille (2015b) chamaria de “a diferença não explicável”, resíduo crítico do mundo homogêneo.

uma vertigem que a induzia ao promíscuo, ao sujo, ela segue por uma via que se revela com a luxúria. É atraída por um desejo que afeta diretamente a ordem, ou seja, o aparente equilíbrio que a casa recuperou com a volta de André. Com efeito, Ana passa a ser tentada pelos mesmos anseios mundanos que o filho arredio. Revelaria seus instintos na festa em comemoração ao retorno do irmão pródigo. Assim, é convertida a uma “assimetria mais provocadora”, como se vê no seguinte trecho:

[...] toda ela ostentando um deboche exuberante, a 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 de quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto minha festa [...]. (NASSAR, 1989, p. 186)

Ana é atraída por esses elementos mundanos, de modo a se apropriar deles. A imagem da santa, antes reclusa na capela da família, coberta por um manto e de posse de um terço, se desfaz. O que se observa agora é uma figura mais enigmática ainda. No lugar do terço nas mãos, porta “pulseiras nos braços, anéis nos dedos” (LA, p. 186), acessórios ungidos pelo vinho das prostitutas com as quais André se envolveu. O véu, antes usado em orações, fora substituído por “um pano murcho caindo feito flor na fresta escancarada dos seios” (LA, p. 186). Ao fazer uso dos adereços que o irmão ganhou das prostitutas, a dançarina revelou seus impulsos mais profanos. “Ostenta o deboche” (LA, p.186), de modo que parece expressar uma conquista da liberdade ao exalar sua sensualidade no meio de todos. Cheia de adornos, revestida numa imagem possessa, Ana desafiava a aparente inteireza do círculo festivo e, sobretudo, a estrutura familiar.

Nesse sentido, a dança sensual de Ana, vestida com os acessórios que André trouxera da vida libertina, pode ser interpretada não como defesa do interdito, mas como libertação trágica dos extremos, o pai e o irmão, que querem dominá-la. Seja pelo poder da doutrinação patriarcal, ou pelo impulso do desejo sexual, no caso do último. A sexualidade reprimida retorna com uma força maior e pode ser compreendida também como uma forma de dominação. Ao se apossar desses objetos, a jovem se apropria do corpo do irmão, pois eles carregam e expressam (ou seja, são) a ruína de André. Desse modo, Ana rompia o interdito ao exercer uma força voluptuosa sobre o irmão, mas ao mesmo tempo absorvia sua própria ruína. Ambos

se tornam outra vez um só corpo, como uma forma andrógina²⁹⁵, unidos e depois separados pelo caráter da morte.

O corpo da dançarina exalava “a peste”, detinha em si um elemento que é do regime do abjeto, do impuro e, além disso, trazia consigo um conflito iminente. O que pode ser compreendido aqui como conflito é também da ordem do trágico, haja vista que ocorre em meio a essa expressão do corpo como uma violação do estado natural das coisas, dos costumes da casa, promovendo a descontinuidade da lei paterna. Assim, a filha mais nova, bem como o filho torto, não se alinhava à conduta repassada por gerações. Nesse momento, a roda gira em direção ao acerto de contas que o destino não poderia evitar.

[...] varando com a peste no corpo o círculo que dançava, [...], os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, [...], ela sabia fazer coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha [...], fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começaram a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos [...]. (NASSAR, 2009, p. 186-188)

Os movimentos provocados por Ana, ondulantes feito uma serpente “cheia de uma selvagem elegância”, despertam os desejos mais escusos. Dessa forma, é possível sentir o conflito provocado pelo veneno por trás dessa língua, como se estivesse ferindo os sentidos de André. Constata-se aqui que essa “peçonha” é da ordem da transgressão, reiterando, então, que em Ana está contido esse elemento abjeto que aflige o corpo de André, corrói suas entranhas e atropela seus nervos, de forma que vai “tumultuando dores” em seu corpo. Desse modo, divide as atitudes, enquanto faz ascender no irmão uma turbulência que chega a ser convulsiva, revivifica uma “língua estranha”, como se esta fosse a de seus ancestrais.

Entre os mais velhos, a língua utilizada torna-se um símbolo de unificação, de maneira que remete às raízes da cultura mediterrânea. Passam a emitir “gritos de exaltação”, elevando “versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos” (LA, p. 188). Nesta cena da roda de dança, são evidenciados elementos dessa cultura

²⁹⁵ Sobre o corpo andrógino, discute-se no primeiro capítulo da tese.

que envolvem a relação com o corpo e a música, a qual ecoa com o trinado da flauta daqueles “velhos imigrantes”. Elementos que são revelados também na execução da dança de Ana, a bailarina oriental, fazendo pulsar a vida em seus movimentos, conforme se vê nesta passagem:

Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, [...] era uma voz surda e ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentas, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez [...]. (NASSAR, 1989, p. 188)

Ao trinado da flauta, Ana surge de maneira ondulante, alongando-se feito uma serpente. Parece “um demônio mais que versátil!”, com o corpo oscilante, além de manter uma “voz surda e ao mesmo tempo sacro e profana” (LA, p.188). Numa sensualidade provocante, despertava cada vez mais os anseios do irmão que a admirava. Logo, envolvido “nessa comunhão confusa de alegrias, anseios e tormentas” (LA, p.188), André alimentava esses sentimentos dúbios, uma desmedida que confrontava a união apregoada pelo pai e que feria os preceitos arcaicos. O próprio isolamento do filho, enquanto os parentes e vizinhos comemoravam com alegria seu retorno, é um contraponto a essa almejada união da família.

Esta cena da festa retoma a margem inicial da conversa entre Pedro e André no quarto da pensão, quando as lembranças festivas da casa surgem “num jorro instantâneo” (LA, p. 26). O trecho que corresponde ao dia seguinte do seu retorno mantém a mesma estrutura do anterior, o que alegoriza essa suposta união da família. Retrata os dias nos quais os filhos, parentes e amigos da região comungavam de um mesmo princípio, revelando “o passado de uma ação continuada”²⁹⁶, ou seja, um tempo em que a estrutura familiar era mantida, e que toda a ordem repassada pelo pai seguia a mesma formação.

Assim, a margem inicial da história move-se em direção à última. Na primeira parte da narrativa, André observava todo o movimento das pessoas à sombra das

²⁹⁶ Como pontua Tardivo (2012, p. 104).

árvores. A união das pessoas se movimentando ao ritmo da flauta, a qual ecoa um som mediterrâneo, é um contraste com a postura de André, que se mantém afastado. Na festa de sua volta, o filho conserva o mesmo comportamento, opta por ficar isolado ao invés de participar da festividade. Por meio desse distanciamento, observa a tudo e a todos, contemplando a beleza daquela cena de dança como alguém que busca uma inspiração para continuar a escrita de sua história. Este momento revela os principais pontos de desdobramento dessa trama que toma conta do corpo.

Os acontecimentos vão se revelando como num filme. A imagem rígida do pai arrebatando os mais jovens pela roda; Ana, de maneira mais provocante, surge triunfante pelo círculo com uma força que despertava no irmão os sentimentos mais primitivos. E, em reação a essas emoções, André cavava o chão cobrindo seu corpo com a terra e as folhas numa cova úmida. Era ali que o filho encontrava, certamente, a força de que precisava, num recanto dos subterrâneos da terra, indicando que era nesse ambiente escuro e úmido que, finalmente, poderia sentir as sensações do início de tudo. Essa emoção do princípio surgia com o aconchego da voz de sua mãe que vinha das “calcificações do útero”. Entretanto, a própria narrativa indica que o único útero possível de se retornar no fluxo do tempo é o da morte. Assim, a tentativa de reviver com a irmã um paraíso de desejo, e afeto com a mãe, desponta para uma tragédia.

Ao assumir essa necessidade, André reafirma uma desordem que vai atingir a racionalidade do mundo conduzido por Iohána. Em meio às folhas, com os pés fincados no chão, o filho prefere conviver com aquilo que é escuro, com os germes da terra, o que condiz com sua natureza abjeta. Desse habitat, o jovem avista a figura da bailarina a integrar um jogo alegre, suave, em meio à luz do dia e à sombra das árvores. Com toda essa sensualidade, Ana cumpre seu papel ao envolver o olhar do irmão torto, demonstrando a força do elo entre eles. Nesse ínterim, o círculo vai se expandindo com a volúpia do corpo de Ana, que exprime não só um jorro de vida, mas parece também prenunciar a própria morte.

O corpo da dançarina exhibe uma força desmedida, a qual impulsiona os instintos do corpo de André. No entanto, ele recolhe-se aos visgos em meio às folhas do bosque, numa reação de desequilíbrio, misturando-se às sombras. As relações são invertidas nessas duas margens da narrativa, que logo revela “todo o ímpeto de vida

de Ana e o retorno, alusivo à morte, de André à terra”²⁹⁷. Nesse jogo dos opostos, a bailarina parece exprimir um fluxo de vida do qual o irmão almejava. Como num jogo, que varia entre os pares, expressava um gozo insano, e se entregava nessa “insólita embriaguez” (*LA*, p. 188). Nessa troca, numa presença e ausência de fluxos e de energia o punha convulso, e também o fazia “ver com espantosa lucidez” suas “pernas de lado, os braços de outro” (*LA*, p. 188). Assim, essa precipitação do corpo de André é também um indicativo da alteração do equilíbrio do mundo contornado pela razão.

Desse modo, o regresso à casa era um meio de tentar reconstruir a busca de uma unidade das coisas/partes do corpo. A narrativa indica que o único útero possível de se retornar no fluxo do tempo é o da morte. Nessa direção, André tenta reviver um paraíso de desejo com a irmã e um paraíso de afeto com a mãe, mas desponta para uma tragédia. Assim, o comportamento ousado de Ana atingia a unidade do corpo do irmão pródigo.

[...] era para mim, e só para mim, que ela dançava (que reviravoltas o tempo dava! que osso, que espinho virulento, que glória para o meu corpo!), e eu, sentado onde estava sobre uma raiz exposta, num canto do bosque mais sombrio, [...] e nessa postura aparentemente descontraída fiquei imaginando de longe a pele fresca do seu rosto, [...], e os meus olhares não se continham [...]. (NASSAR, 1989, p. 189)

A imagem de Ana a dançar pelo círculo era um impulso provocante, “um espinho virulento”, o qual indicava sua natureza transgressora, abjeta. Porém, era a “glória” e, ao mesmo tempo, a destruição do corpo de André. É a sensação de que os desejos são expostos ao limite, passando pelo corpo de um e do outro, de forma que os dois amantes são lançados ao jogo da sedução. Os indícios visualizados no frescor da pele do “rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara” (*LA*, p. 189). São reações geradas a partir dos estímulos da consciência de André, os quais são um modo de impactar o exterior, ferindo a continuidade da lei do pai.

Outrossim, o comportamento da dançarina rompe o interdito da família, denunciando, portanto, mudanças na estrutura arcaica. Além desse gesto de Ana, o filho torto apontava também para um outro caminho, o qual já indicava uma ruína. A

²⁹⁷ Citando o pensamento de Tardivo (2012, p. 105).

demonstração desse desequilíbrio também era um sinal de que o tempo da família estava por um fio. Aponta, pois, para uma ruptura mais profunda da lei patriarcal, de modo que atingiria os alicerces arcaicos da família.

Dessa forma, a postura assumida pelos irmãos amantes era um indicativo da desordem das normas que sustentavam as colunas antigas da família. Nesse limiar, entre a partida e o retorno do filho pródigo, a lei familiar apresentava um sintoma, ou seja, uma espécie de luto que pairava sobre os filhos e filhas, como se ali na casa já estivesse imposta uma tragédia. Nesse sentido, o luto já estava contido na lei paterna, de forma que se movia por meio dela um ciclo de angústia. Denunciava, assim, uma configuração na qual vida e morte estavam enlaçadas.

Seguem-se os passos do círculo da dança e o que se avista não é somente a turbulência de André, mas também a do irmão mais velho. Ao assistir Ana, endiabrada a circular pela roda, Pedro não se contém e corre em direção ao pai para fazer a revelação sobre o incesto dos irmãos. Diante dessa dolorosa revelação, a dor e a loucura parecem tomar conta do primogênito. Nesse instante, o tempo “travou os ponteiros”, era “uma semente insana, era a ferida tão doída, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!)” (LA, p. 190). A desmedida tomava conta dos sentidos do representante dos valores e sucessor do pai, Iohána. Pedro não conseguia dominar a fúria do seu corpo. Diante disso, o ritmo da narrativa se altera

[...] correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cactos: a testa nobre do meu pai, [...], brilhou um instante de luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se um raio numa velocidade fatal. (NASSAR, 1989, p. 190-191)

O horror do tabu²⁹⁸ quebrado eliminava qualquer possibilidade de moralização. Assim, o irmão mais velho passa a apresentar uma postura sombria por ter carregado até então o segredo do incesto. Esse contraponto causa mudanças irreversíveis no seio da família. O peso da revelação de Pedro cai sobre todos nessa comunidade,

²⁹⁸ Acrescenta-se que o sentido de tabu utilizado aqui está ancorado em Freud (2013).

incendiando com a “luz morna do sol” o rosto do pai, que não consegue suportar a desobediência dos filhos. Para fazer cumprir sua autoridade, o patriarca irrompe o seu alfanje contra Ana, excedendo o limite da própria razão. Atraído pela força de sua ira, sacrifica a filha na tentativa de eliminar a semente incestuosa e por acreditar que restauraria a então fracassada ordem da família. Num “súbito e tenebroso” espanto, Iohána atravessa a roda como “um raio numa velocidade fatal” (LA, p. 191). Com esse ato “todas as rédeas cederam”, o pai se deixou guiar pelo ímpeto. Cheio de fúria, atingiu a bailarina que se movia triunfante em sua última dança, quando desvelava seus sentidos mais recônditos.

Ana é quem recebe a pena do sacrifício, é punida com a morte. A “dançarina oriental” (LA, p. 191) foi julgada e condenada pela lei patriarcal, a mesma que foi incendiada pelo desequilíbrio do qual o pai foi acometido. Dessa maneira, o que se observa no movimento dessa narrativa é o ponto de descontinuidade e de transgressão de uma lei familiar. Nela estava resguardada uma fonte de equilíbrio na qual centrava-se uma vibração da vida, mas que atraía o eco da morte. Esse aspecto demarca o sentido de que a vida possui um conflito inconciliável, em cuja continuidade deflagra a finitude²⁹⁹. Esse conflito é representado pelo pai, Iohána, e pelo filho, André, de maneira que os impulsos deste último convergem com o desregramento da ordem familiar.

Diante das ações desmedidas, é André quem presencia esse concerto fatal. Os irmãos amantes não encontraram sua unidade perdida, pois, como ovelha, Ana foi sacrificada no matadouro. Isso remonta ao duplo sentido empregado aos templos religiosos, em “épocas remotas”, ao se referir ao abatedouro, “uma coincidência perturbadora entre os mistérios mitológicos e a grandeza lúgubre característica dos lugares onde o sangue corre”³⁰⁰. Nesse contexto, a morte de Ana simboliza aqui a expiação do mal, o círculo de dança tornou-se o centro no qual ocorreu o sacrifício. Foi esse espaço que serviu de altar, virtualizando, assim, o matadouro, carregando as mesmas proporções fúnebres, sanguinárias dos templos de oferenda.

A punição atribuída à filha foi uma medida para tentar restaurar o equilíbrio da casa, no sentido de que o poder e a ordem prevaleceriam. Dessa maneira, o pai³⁰¹

²⁹⁹ Esse pensamento se articula à ideia de continuidade e descontinuidade desenvolvida por Bataille (2017).

³⁰⁰ Estudo apontado na Revista *Documents*, por Bataille (2018, p. 127).

³⁰¹ A incorporação do *homo sacer* (Agamben, 2014).

continuava a exercer o poder de decisão sobre a vida e, também, a morte dos filhos e filhas. Ana foi condenada a expiar uma culpa que era de toda a família. A expiação da filha figura o sacrifício em prol de uma reparação e, por conseguinte, também pela persistência da norma. Entretanto, este zelo promoveu constantes desequilíbrios, instaurou rupturas impossíveis de serem restauradas. O que confirma, então, é que toda a desordem resultara em um desenlace trágico.

Ao empunhar um “alfanje” que atinge fatalmente a filha, o pai dá o golpe indicando a dissolução familiar. Esse descontrole manifesta a sua humanidade. Ocorre que o pai se deixa guiar pelos sentimentos que ele tanto condenava, ou seja, pelo mundo das paixões. Revela, ainda, como ele também era prisioneiro das normas, ou melhor, de uma tradição austera, sob a qual tentava conduzir sua linhagem. Dessa maneira, ao fazer cumprir a lei³⁰², o próprio patriarca quebrava a tábua que a resguardava.

[...] era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!). (NASSAR, 1989, p. 191)

Ao reconhecer nessa ação de desespero do pai uma atitude humana, André presencia o incêndio da lei paterna. Teria esta “matéria fibrosa [...] – tão concreta” das normas se diluído como uma “substância sanguínea, resinosa”? O que se evidencia nesse ato é que, em toda essa ordenação, estavam concentradas as dores, os anseios reprimidos da família, e que agora pareciam ser libertados. Diante da natureza dessa questão, é possível dizer que o diálogo entre o pai e o filho aparentemente se realizava. Mas, para que isso ocorresse, o filho teve que assistir ao descontrole da ordem pelas mãos do próprio pai. A violência, entretanto, é injustificável. Ora, se os filhos ofendem a lei com o incesto, o pai, ao tentar fazer a justiça com as próprias

³⁰² Em *Ritos da Paixão* (2006), A. L. Rodrigues diz haver semelhanças entre o sacrifício de Ana, pelo pai, e o de Antígona, por Creonte, entre outros casos como o de Isaac, por Abraão. Nesses casos, “encontram-se sempre alguns dos seguintes componentes: uma ordem divina e a submissão ao poder da divindade que ordena; manutenção ou afirmação do poder terreno; demonstração da autoridade; [...] superposição das leis, dos valores ou da fé aos indivíduos. Substituição do filho(a) alheia à manutenção da vontade e independente de qualquer hesitação por parte do pai no cumprimento da sentença” (RODRIGUES, 2006, p. 134).

mãos, “colocou a lei fora de seu ofício”³⁰³. Para além do desespero dos seus próprios atos, Iohána torna-se também um transgressor, condena a família a esta situação limite, a de conviver com o luto.

Nessa medida, o grande desafio trilhado no retorno André passava, de certo modo, pelo entendimento dessa questão da lei e do interdito. Outrossim, a narrativa se desdobra apontando os caminhos que se entrelaçam, se afastam, partem e retornam às origens. O pai cruza um caminho antes trilhado pelo filho, o da transgressão dos limites (da norma/do interdito) estabelecidos no território familiar. É como se, a partir de então, iniciasse a escrita de uma nova história, na qual seria possível perceber a dor da perda e a angústia de toda família. Dessa nova escrita também “corria um vinho tinto”, do mesmo lugar onde “reinava drasticamente as nossas dores” (LA, p. 191).

Nesse contexto, verifica-se que uma expressão do barroco reverbera o espaço da lavoura e da família, bem como os limites do homem evoluído por todos os seus arcaísmos. Ocorre, portanto, um desmoronamento e arruinamento alegóricos, do qual fala Benjamin (1984), pois a imagem alegórica que surge dessa tragédia familiar contém um obscurecimento um fato irrecuperável no percurso da família, que se vê condenada à ruína devido à morte de Ana e, em seguida, de Iohána. Logo, a ruína que se vê é imprimida não só por meio do perecimento da filha e do pai, mas também por meio dos corpos dos demais membros da família.

A morte se materializa nos corpos inertes de Ana e Iohána, mas já estava presente (na falta) e nas ausências vivenciadas pelo filho pródigo. Essa questão comprometera a memória, disseminando as perdas ao longo da narrativa, o que corrobora com a marca da insuficiência na reconstrução de uma homogeneidade nas lembranças de André. Nesse sentido, os registros feitos pelo protagonista são constitutivos de vazios acumulados por toda a família. São formados também pelos utensílios que visualizava no fosso, onde se encontravam alguns dos objetos representativos da família.

[...] e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo; e recuo em nossas fadigas, e recuo, em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo

³⁰³ Bacon (s/d, p. 42).

uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontando sempre como ofensa grave ao trabalho; e reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos [...] e uma disciplina às vezes descarnada. (NASSAR, 1989, p. 75-76)

Esse fosso já era um dos indicativos de todo esse vazio, no qual se acumulavam as dores, as ausências, “as fadigas” da rotina” e “os códigos de conduta” já rasurados pelo tempo, mas, desses “ossos sublimes”, André ainda podia compartilhar os vestígios das lições contra o “excesso”, o “vício” ou, ainda, o “desperdício” que emergiam com as “vozes difusas” “naquele fosso” (LA, p. 75). Outrossim, era por meio dessas lições que o pai demarcava diariamente uma vivência com zelo, entretanto, contrariando a próprio ensinamento, acabou por sucumbir na perda. Com efeito, André partilha uma vivência cheia de lacunas, privada das paixões, entrecortada por perdas e, conseqüentemente, pelo luto.

São lacunas como essas que vão impregnando os sentidos mais diversos nesse quadro familiar, de modo que a família se encontra impelida à marca mais convencional desse ritual (sacrifício), o luto pela morte. Antes, essa marca era referendada pelas perdas simbólicas quando da repressão dos desejos ou instintos dos irmãos amantes. E, da mesma forma, também está relacionada à partida de André, que fez a mãe prisioneira da ausência do filho, recolhida em angústia. Contudo, a morte se apresenta agora com sua marca irreversível, manifestando tanto na perda de Ana quanto na do pai um ritual de austeridade.

Não obstante, André (entre outros aspectos) assume uma posição de contemplador alegórico em relação ao mundo representado pelo ambiente familiar. Ele, os irmãos e irmãs que viviam presos, assim como o próprio pai, ao mundo forjado pela tradição arcaica, estavam agora diante da impossibilidade da almejada união como previa a norma paterna. Permaneciam presos à contingência precária dos sentidos sempre forjados, ou seja, sempre provisórios. Do sacrifício, que seria uma maneira de extirpar o mal do incesto entre os irmãos, restou a culpa. Intensificou-se a desordem dos valores, demonstrando, sobretudo, que a estrutura paterna havia se dissolvido nesse confronto entre a vida e a morte. Assim, esses dois caminhos inseparáveis e, ao mesmo tempo, inconciliáveis tinham sido marcados pela lei austera e pelos preceitos herdados do pai.

Com efeito, ainda pairavam sobre os membros da casa “fantasmas tão consistentes” que causavam desespero. Era a família que se desintegrava. Diante do

“silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo” (LA, p. 191). A dor que irrompe o silêncio volta-se às entranhas do ser, como se do íntimo fosse possível resgatar uma resposta para o sofrimento daquele ato de desespero. A violação do interdito familiar, que no início produziu fascínio aos irmãos, condenava-os a esse “vagido primitivo” que se estendia por toda a casa. Então, “para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogava com requinte”, marcando o caráter findo daquele ciclo da família e reafirmando, consoante a palavra do pai, quem era o senhor absoluto.

Era André agora que aparecia considerando essa possibilidade. Mas, ao contrário do que se poderia pensar, Iohána já não considerava a possibilidade, igualmente abarcada em suas palavras. O pai havia construído um tempo dadivoso, no qual aludia que, por “[...] ‘trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: [...] o gado sempre vai ao poço’...”. Apesar disso, o soberano havia se perdido nos próprios preceitos, de modo que suas ações interferiram na continuidade daquela tradição. O patriarca, que sempre esteve associado à voz da razão, mostrou uma reação puramente instintiva. Revelou, então, um embate entre a vida e a morte, cujo plano de conciliação não pôde ser resolvido.

Os conflitos se estenderam por meio de uma luta pelo poder e, ao mesmo tempo, pela busca da liberdade, o que promoveram a dissolução de um projeto familiar. O conflito vivido entre as personagens mostrou que o apego à norma e ao interdito foi levado às últimas consequências. Os sujeitos chegaram ao limite da pulsão da vida e da morte, seja para indicar a fragilidade, seja para reafirmar a natureza de sua descontinuidade. Como indica a própria narrativa de André, não devemos jamais questionar os “desígnios insondáveis” do tempo. Assim, o retorno do filho não pôde ser pleno, tendo em vista que nutria os contrastes, que são coerentes à sua estrutura. Mesmo sem atingir a plenitude desejada, ele retorna para casa, mas os laços já estavam desfeitos.

Diante disso, o filho acompanhou as mudanças trágicas que assolaram a família. De uma margem a outra da narrativa, André escoia em suas lembranças. Nesse sentido, o contraste entre as duas festas mostra que a própria consciência do sujeito se altera diante de um mesmo fato. A memória dos acontecimentos passados sobrevive, mas a história se altera, o que significa dizer que as experiências não são mais as mesmas. Nesse ínterim, o corpo da família havia sido corrompido, ou seja, não resistiu à irreversível natureza do tempo. Somente a lavoura e seu manejo arcaico

permaneciam. Em função do que passou, a vertigem de André ameaçava o futuro, confirmando a dimensão trágica de sua experiência.

Com o sacrifício do corpo da irmã, fonte também de desejo, não se anulam os contrastes da narrativa. Do mesmo modo, não se desfaz o caráter do erotismo dos corpos, ao contrário, confirma o sentido de descontinuidade presente nessa narrativa. Assegura-se não só a premissa do jogo entre a vida e a morte, mas também do fascínio que lhe é inerente. Essa questão se coaduna, pois, com a ideia de que toda forma de erotismo é considerada sagrada, até mesmo a que se dá pelo sacrifício e morte³⁰⁴. Tal tensão persiste na trajetória de André, de modo que a narrativa e os corpos são levados à exaustão. Nessa medida, expõem ao limite as marcas da ambiguidade num jogo de sombra e luz e, ainda, do sagrado e profano.

A circularidade da narrativa indica que esse retorno em espiral aponta a desmedida dos corpos e a sombra (do mal) que pairava sobre a casa. Com efeito, esse movimento revela, ainda, o parricídio, a queda da soberania patriarcal. Nesse ínterim, restou o lamento, tal como o luto que é inerente a essa estrutura familiar. As palavras do pai foram enterradas, “desabara atrás daquele gesto”, – o da imolação do corpo da filha. Assim, a união se perdia em desespero, no vazio, na escuridão, “e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado

Pai!

eram balidos estrangulados

Pai! Pai!

onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?

Pai!

e de Pedro, prosternado na terra

Pai!

e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão

Pai! Pai!

Onde a união da família?

Pai!

e vi a mãe, perdida em seu juízo, arrancando punhados de
cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, [...], batendo a pedra do punho
contra o peito

Iohána! Iohána! Iohána!

e foram inúteis

todos os socorros [...]. (NASSAR, 1989, p. 191-192)

³⁰⁴ Reitero aqui o estudo do corpo e sacrifício segundo Bataille (2017).

O som da flauta mediterrânea se perdeu na fúria do pai, o que restou foi o gemido de desamparo e desespero das irmãs e da mãe. Por esse estado de excitação das personagens, o leitor passa a visualizar as vozes daquelas que estiveram suprimidas no curso do tempo. São palavras vacilantes que soam do interior e se estendem de modo irregular pelo texto, ou seja, de maneira fragmentada. Diante de tudo isso, André segue contemplativo a observar os acontecimentos e, ao mesmo tempo, a costurar os estilhaços de sua história. São pedaços miúdos, mas poderosos, que retira do “fosso” e atribui uma nova significação a eles, recriando-os.

Pelo fato de André “transitar de uma margem a outra do romance”, destaca-se que ele acaba por “confundir-se com essas margens”³⁰⁵. Esse exercício possibilita um mergulho a si mesmo ou, ainda, a uma composição do tempo, permitindo, desse modo, que ele reviva a sua história. Ao voltar o olhar para o passado vivido, reúne esses estilhaços e, em seguida, transforma-os em (discurso) narrativa poética. Neste discurso de sua história, o trágico e o lírico se fundem. Nela o filho pródigo relata os acontecimentos em relação àquilo que experienciou em seu trágico desfecho e, por esse motivo, se mostra saudoso. É o que se nota em cada palavra dele que é carregada de significados.

De fato, os fragmentos reunidos por André estão ligados pelo conflito que se dá entre a lei do pai e a do afeto da mãe; contestação e ordenação; amor e violação; desejo e transgressão; entre outros, a tradição e a ruptura. A lavoura é esse campo de contrates, no qual se confrontam: o arcaico e o novo, o ancião e o faminto, ou seja, o pai e o filho. Todos esses aspectos que perpassam a narrativa do romance convergem ao embate da reconciliação e ao retorno inconciliável. Esse círculo parece se fechar com o sacrifício de Ana e, conseqüentemente, com o parricídio. Ambas as ações são, portanto, a confirmação do luto que transitava por esse círculo arcaico. Desse modo, o sopro fúnebre se estendera por toda a narrativa como uma fissura que se abria, promovendo o caos e a desordem.

O retorno no qual se almejava uma mudança necessária à (re)conquista de uma unidade familiar resultou num fracasso. A comunhão tornou-se um mito, o discurso do patriarca mostrou portar verdades provisórias, restou somente a dor. Diante disso, a palavra do pai havia sucumbido, “a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do

³⁰⁵ Tardivo (2002, p. 121).

Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto (LA, p. 192). A linguagem mostrou-se um meio propício para desorganizar o mundo das verdades irremovíveis, pois os membros da família estavam presos numa estrutura impossível, que se abria para um recomeço no qual se perpetuava o sofrimento.

As palavras de André se fundem às do pai morto num epílogo melancólico. Nesse momento, não há uma distinção entre a narrativa e a recordação. O filho alude, então, ao destino da família, arrematando os pontos depois do deslace.

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, [...], cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, [...], 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, [...], à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos [...]”). (NASSAR, 1989, p. 194)

Assim, a voz melancólica de André funde o passado ao presente e soa como uma liberdade jamais pretendida. Esse empreendimento “da luta contra a morte” constitui, por assim dizer, “um ritual funerário e canto poético [...] duas práticas não apenas solidárias, mas análogas”³⁰⁶. O epílogo corrobora a poesia presente, que se escreve por meio das palavras de André, evidenciando o perecimento do homem em detrimento da “imortalidade da palavra humana”³⁰⁷. O pai, já morto, consegue deixar a lição sobre “os desígnios insondáveis” do tempo, sobre a transformação que é capaz de provocar. Diante disso, o filho pródigo absorve as imagens do pai e a multiplicidade das vozes narrativas da obra. Recorda os tortuosos caminhos de liberdade trilhados, os quais culminaram com o retorno à casa, com a festa, de modo que resulta numa narrativa cujo ritmo foi travado pelos ponteiros do tempo. Dessa maneira, a última festa da família e a última dança de Ana formam o concerto final ou, ainda, o desfecho, o ponto máximo da tragédia.

³⁰⁶ Gagnebin (2014, p. 15).

³⁰⁷ Gagnebin (2014, p. 15).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrido o campo da narrativa de Raduan Nassar, chego à conclusão de que o espaço do *Lavoura arcaica* é permeado por paradoxos. O espaço fechado da narrativa nos coloca diante de uma cegueira causada pelo ofuscamento da luz da casa patriarcal e do seu entorno. Além disso, deparamo-nos diante de um universo que acolhe ao mesmo tempo fulgor da vida e a sua finitude. Dessa forma, são muitas as questões que ainda necessitam ser desenvolvidas. Assim, nesse espaço em que há um extenso embate entre o costume arcaico e o novo, foi possível observar uma tensão inerente à linguagem da narrativa, ao jogo discursivo firmado entre o pai e o filho do meio. Durante os desdobramentos dos capítulos, destaco uma tensão que se dá entre dois planos: o mais racional, conforme se vê na fala e na figura assumida pelo pai, e o mais impulsivo, ou irracional, confirmado na postura e na fala de André.

É válido dizer que a escuridão em que está imerso o quarto de pensão também habita no interior do sujeito, o que se opõe à lucidez e à claridade representadas pelo pai. Implica salientar, ainda, que desde o início da leitura realizada no romance de Raduan Nassar, a interpretação sobre o corpo estava ligada ao aspecto de insubordinação. Seja pela sua forma de agir, uma vez que a narrativa já inicia denunciando a partida de André, seja pelo modo em que ele é descrito no assoalho do quarto, compondo com sua nudez o vazio de um espaço individual.

Logo na cena de abertura, nos deparamos com uma expressão corporal fragmentada, vertida por um erotismo que se revela em meio às alegorias da narrativa. O erotismo é anunciado numa forma poética que transborda e pulsa juntamente com um corpo informe. Desse modo, o leitor vai agregando sentidos outros ao “áspero caule”, à “rosa branca” que se desespera na “palma da mão” (*LA*, p. 7). E, aos poucos, as partes vão dando luz a um corpo epilético, com membros crispados, revestido numa penumbra que traduz a incompletude, o aspecto funesto do protagonista. Ele parece, então, se integrar ao longo do texto em suas nuances, preconizando alegorias, como a da árvore da família e seus dois galhos, que apontam as divisões da casa. Ou mesmo, a da catedral, da igreja, da mão que provém o alimento e não só traz vida, mas também empunha o alfange. Essas imagens são confirmadas ao longo da narrativa no que concerne à ruína dos corpos e, por assim dizer, de um luto que paira

sobre toda a própria família. O que implica dizer, então, é que esse desdobramento alegórico está presente na própria figuração da morte.

Em meio aos conflitos dos discursos, aponto no início das análises – capítulo dois “Linguagem, corpo e origem em *Lavoura arcaica*” – o caráter alegórico da linguagem e do corpo. Nesse contexto, começo uma reflexão que vai ser experienciada nos demais itens desta pesquisa, como se vê em seguida – no capítulo três, item “3.1 O logos e os sermões” –, no banquete invisível realizado na fábula do faminto, na teatralidade do tempo, ou nas máscaras que as personagens assumem. Todo esse embate pode ser confirmado também nas posturas dos sujeitos da narrativa, principalmente, no erotismo que pulsa em meio ao caráter transgressor do protagonista André, mas também na postura exuberante de Ana a serpentear em meio à roda de dança, a última, que foi o prenúncio do próprio sacrifício. Com efeito, há nesse ínterim uma narrativa impulsiva, cuja poética flui de maneira assombrosa. Consoante as palavras de Carvalho (2002, p. 47), “a verdadeira lavoura é um espaço metafórico, ela se dá no âmbito da mesa, no âmbito das palavras”. Acrescento que ela se dá no âmbito das ideias e, por assim dizer, no âmbito do corpo e da transgressão. Isso nos faz afirmar, então, que no romance os conflitos instaurados são certamente da ordem da linguagem.

Assim, por meio de um estudo dos conceitos de “erotismo” e da linguagem, segundo o pensamento de Georges Bataille (2017), busquei desdobrar questões inerentes ao corpo e à transgressão da lei, da norma e dos interditos. Ainda nessa esteira, trabalhei o sentido de informe segundo a leitura de Moraes (2005, p.108), para quem o “valor e uso do informe - em Bataille sempre estará ligado ao abjeto”. Ou seja, é aquilo que ainda não tem forma, logo, pode ser compreendido como um “escarro” – abjeto –, “excreção violenta” do ser humano, como a ejaculação do sêmen. Concomitante a isso, procurei discutir a respeito das construções alegóricas manifestadas no processo narrativo do romance de Nassar e a maneira como a linguagem as encena. Para tanto, articulei essa discussão com base no conceito de “alegoria”, de Walter Benjamin (1984; 2013), pois, considerando a sustentação do autor de que ruína e fragmento são marcas presentes no processo de construção alegórico, aponto que, em *Lavoura arcaica*, há um corpo (fragmentado) que se manifesta em meio aos impulsos e desejos. Com efeito, a cena de abertura do livro

nos dá a baliza para pensar o corpo do sujeito e seu modo de agir por meio de um processo poético que está inteiramente encenado nessa narrativa.

O corpo, no romance de Raduan Nassar, é propiciado pelos signos e pelo excesso produzidos durante a condução da linguagem / da narrativa. O que implica dizer então que os discursos, a alegoria da palavra e as imagens se dão também na “mediação desempenhada pelos personagens”³⁰⁸. Ao considerar essa assertiva, ressalto que a corporalidade se manifesta por meio da “força imagética das palavras”³⁰⁹. Assim, o corpo de André, exposto num “chão de cacos” (*LA*, p. 39), prostrado “desde a puberdade” (*LA*, p. 26), e dedicado às paixões, é um exemplo dessa manifestação alegórica que se revela pela narrativa.

Reafirmo, com isso, que a incompletude de André é denotada por seu corpo, o qual é descrito de forma fragmentária. Assim, o que se vê logo no primeiro item “2.1 A linguagem e a alegoria da origem”, do capítulo dois, é uma imagem que prenuncia a ruína, ou seja, é um filho que se apresenta como arredio, em estado convulsivo, mas puramente erotizado, no chão do quarto de uma pensão interiorana, de onde revela todos os seus anseios na tentativa de justificar sua revolta. Não seria de se esperar o contrário disto, uma carga de excesso liberada aos jorros pelo discurso de um sujeito alimentado pelas paixões.

Decerto, são os instintos do filho arredio que contribuem para sua própria fragmentação, o que, por sua vez, culminam com a ruína de um corpo maior – homogêneo. Na fala do pai, o verbo / logos tem a força que legitima a união da casa, revelando solenidade e firmeza. Sua figura descrita como “peito de madeira” (*LA*, p. 60) é a representação física da rigidez de sua palavra, das lições pregadas no momento que a família se reúne para as refeições. De fato, a força do verbo paterno provém da terra, no entanto, Iohána não previu que na terra também coexistia a “pedra amorfa que ele não sabia tão modelável na mão de cada um” (*LA*, p. 42). Nesse sentido, no capítulo três, “Os sermões: da promessa de união ao exílio do corpo”, a discussão que passa pela mesa das refeições é uma reflexão sobre a sabedoria do tempo e da palavra doutrinadora. Nela, era provido o alimento diário, resguardando uma mensagem de união que mais parecia “uma mensagem de pureza austera” (*LA*, p. 20). Assim, o logos paterno encenava a paciência herdada de uma outra geração,

³⁰⁸ Wanessa Gonçalves Silva (2017) discorre sobre isso em sua tese “Tradução e mediação: o corpo em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar e de Luiz Fernando Carvalho”.

³⁰⁹ Pontua Silva (2017, p. 253).

que, mesmo preservada nos santuários da família, havia sido corrompida pelo modelo de soberania adotado pelo pai.

Desnudando-nos dos preceitos do sagrado da família, no capítulo três a discussão sobre o corpo passa pelos interditos de uma comunidade rural e, sobretudo, patriarcal. O pai, com os sermões, move um universo racional com normas conservadoras, as quais servem para a descontinuidade dos membros da casa. Nesse sentido, André é um corpo fragmentado que se opõe à doutrina familiar, ou seja, o filho rejeita os conceitos severos do patriarcalismo apresentados tanto no discurso quanto na postura sempre austera do pai. Essa contestação se traduz no percurso da narrativa de diversas maneiras, entre as quais destaco a paixão incestuosa dos irmãos.

O amor de André e Ana é uma forma de desconstrução da imagem de união e continuidade da vida pregadas nos sermões. No item “3.4 Do oratório: um convulso amor”, o filho arredio reafirma os desejos pela irmã mais nova, chegando a dissimular uma conversão aos dogmas da casa para que, dessa maneira, pudesse obter o amor de Ana. Entretanto, a continuidade dos laços de sangue, conforme almejava André, não seria possível, pois feria o interdito familiar. Com efeito, foi possível observar que enquanto a noção de sagrado operava no seio da casa patriarcal, a noção de profano tangenciava os membros da família. Essas questões influenciaram o processo descontínuo do corpo, que violou o espaço sacro da casa. Tudo isso contribuiu para uma cisão do sujeito lá mesmo no terreno da família e resultou no exílio do corpo. Assim, um (auto)exílio já ocorria nos espaços fronteiros da fazenda, como pontuo no item “3.5 Exílio, errância e transgressão”, mas afirma-se com a partida do filho para além dos limites dessa comunidade rural.

Ao abordar o corpo e a transgressão no romance *Lavoura arcaica*, confronto questões como a lei e os interditos patriarcais. Portanto, ao seguir o percurso adotado neste estudo, no capítulo quatro “A lei, a transgressão e o desejo”, chamo a atenção para a relação de soberania que o pai assume naquela comunidade com o estado de exceção. Consoante essa categoria delineada por Agamben (2004), o poder de exceção é instaurado num limiar, num espaço que põe em suspenso a lei atuante, em função de uma espécie de ordenamento. No contexto familiar em que se inscreve o romance de Raduan, essa lei é a mais antiga da casa – herdada de outra geração – prefigurada na ancestralidade, ou mesmo na fantasmagoria do avô. Ao fazer jus aos

próprios interesses, o pai impõe suas normas e instaura uma forma de ordenamento que legitima a soberania. É nesse limiar que ele exerce o poder sobre os membros da comunidade, decidindo sobre a vida ou morte daqueles que são denominados de vida nua, ou seja, os subversivos ou insubordinados à norma.

São corpos insubordinados que se rebelam contra as leis instauradas num estado de exceção, como se vê no item “4.1 A Lei e a exceção”. No percurso do romance, os filhos situados à esquerda do pai afastam-se de seus ensinamentos, transgridem as normas, ferindo o interdito com o incesto. Contudo, é somente sobre Ana que recai a penalidade, de modo que o pai assume o papel de *homo sacer*, eliminando aquela que carregaria a semente da profanação do sagrado da família. Nesse sentido, a soberania parece ser uma forma de esfacelamento da noção de sujeito como um ser capaz decidir sobre a vida e morte. Assim, soberania e razão apresentam-se nesta narrativa como sustentáculos da identidade do sujeito, ou seja, do patriarca. Dessa maneira, uma ou outra não pode ser vista aqui em seu valor individual.

Destaco que há em todo esse cumprimento da norma uma forma de excesso que escapa à razão. É, contudo, uma forma que se difere desta delineada pelos instintos das paixões, conforme apontei antes no capítulo três. Assim, retomo essa discussão no item “4.2 Desejo: da vacância ao excesso”, que se sustenta na concepção de excesso como algo que rompe os limites daquilo que é atribuído a uma atividade humana. Para Bataille (2016), o excesso está ligado à noção de dispêndio (ou desperdício), o que pode ser compreendido como uma espécie de dilaceração, isto é, “aquilo que abre a vida à luz dos excessos”³¹⁰. Nesse sentido, os impulsos da paixão, conforme aponto nessa relação do corpo e do desejo do sujeito, é uma forma de excesso, visto que é interpretado como algo não pode ser contido. Outrossim, dialogo com o conceito de pulsão, da psicanálise freudiana, por meio do qual fica claro determinados estados e comportamentos do protagonista André. Justifica-se, portanto, que o desejo está ligado à pulsão, é o incontido que surge em meio à vertigem do corpo desse sujeito. Com isso, os desregramentos afloram de toda essa pulsão do corpo e da linguagem.

Excesso e exceção são duas categorias distintas, mas que perpassam pelo campo dos conflitos da narrativa em *Lavoura arcaica*. Entretanto, é a essa primeira

³¹⁰ Bataille (2016);

categoria que associa o caráter transgressor do filho, pois é na pulsão de suas paixões, ou mesmo na exaustão dos gastos (desnecessários) de energia, que sua existência se torna insubordinada. Nesse sentido, reitero que sua vida se torna inútil e infinita, de modo que fere a ideia de continuidade pregada pelo pai. Assim, o filho funda um caráter descontínuo, profana os ensinamentos dos sermões, subvertendo o sentido de união da família em função dos interesses individuais, rompendo a premissa do tempo, a medida das coisas, em que era delineada a grandeza e a sabedoria da família, haja vista que, para cumprir esse ensinamento, bastava que os filhos fossem “humildes e dóceis diante de sua vontade” (p. 57), mas André já não se integrava a essa unidade.

Era preciso humildade para que o homem abandonasse “sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior” (LA, p. 146), ou seja, era na família que ele encontraria a força para sua grandeza, nela poderia “aumentar sua existência” (LA, p. 146). Entretanto, o filho estava preso à sua arrogância, carregava a desmedida, ou melhor, a ruína desse corpo maior. A única maneira de coexistir no seio da família era por meio da própria irmã. Assim, o incesto ocorre como uma forma de integração dos laços de sangue e ao mesmo tempo como uma transgressão do interdito. Neste último capítulo das análises, aponto também que a necessidade de afirmação de André está relacionada à consumação de um amor incestuoso, sentimento que promove uma tensão em todo o desenvolvimento da narrativa.

Com efeito, no capítulo 14 do livro, essa tensão concentra-se na imagem da igreja descrita por André como uma “igreja particular” (LA, p. 86). Essa passagem, explorada no item “4.3 Corpo, templo profano”, deixa claro que, antes mesmo da partida, o filho já aspirava a um espaço próprio, onde pudesse viver segundo suas próprias vontades. De modo que, ao assumir essa postura, ele profana o sentido de sagrado da família, violando o domínio natural³¹¹, o espírito homogêneo da casa, exprimindo ali os interesses individuais. A profanação consistiu na ruptura do templo de união delineado pelos dogmas paternos. Contrário às normas do pai, o filho deixa claro as suas intenções, “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei [...] a igreja para o meu uso” (LA, p. 86). Com isso, ele (re)afirma um outro ideal bem distinto daquele que é conduzido pelo pai, no mundo dos valores, em

³¹¹ Sentido empregado com base na leitura de *O sagrado e o profano*, de Mircea Eliade (2001).

que a paciência é regida pelo tempo, alimento compartilhado à mesa das refeições, de maneira que tudo na casa se cumpre no momento certo.

No entanto, o filho almejava uma vivência em que pudesse consumir suas paixões e para isso ele tinha pressa. Nesse contexto, declarava ser profeta de sua história e havia “decretado a hora: impaciência também tem os seus direitos!” (LA, p. 87). Na contramão das promessas reservadas à família, André deseja o novo. Seus impulsos imprimem a desestrutura da casa e afeta diretamente os fundamentos arcaicos da lavoura. Ao professar os próprios direitos, ele requer outra unidade, ligada ao corpo de Ana. A igreja a ser fundada por André parecia, então, habitar em seu próprio corpo, onde se concentravam a escuridão e o incerto. Nesse espaço, ele frequentaria “de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo” (LA, p. 87), assumindo, portanto, uma imagem subversiva do filho profanava a racionalidade e a lucidez da casa. Ao seu tempo e modo de pensar consagrava suas forças, o que nos leva a evidenciar que esse templo já se realizava no próprio corpo adolescente.

No contínuo desta pesquisa, os dois últimos itens estão diretamente ligados ao retorno do filho à casa paterna. Ela é o ponto de partida e também de chegada, o que se alinha à questão de um retorno, como bem diz André: “estamos indo sempre para casa”. Assim, no item “4.4 O retorno do filho e a palavra inconciliável”, apresento uma tentativa de conciliação malsucedida entre o pai e André. Para isso, concentrei-me no capítulo 25, na cena do diálogo, do acerto de contas que antecede a festa do retorno, na qual André vai requerer todos os direitos que julga ter na casa. Esse diálogo alegoriza o retorno do filho pródigo, mas às avessas, o qual questiona o seu lugar à mesa da família. Enquanto isso, o que se vê no discurso do pai é o esforço em sustentar a palavra, a lei da casa, pois para ele “estamos colhendo ... do que semearam antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida” (LA, p. 161). Contudo, André não pretendia fazer parte dessa corrente, a não ser pela via de (re)conciliação com Ana. Fica evidente durante a conversa com o pai a não aceitação das promessas de continuidade ali firmadas, ou seja, a união que André almejava não era prevista nas palavras de Iohána, tornando assim a reconciliação impossível.

Nesse ir e vir dos acontecimentos, a narrativa vai consolidando seus círculos. A volta de André, além de demarcar um frustrante acerto de contas com pai, contribui

para o desfecho trágico da família. Esse desdobramento das ações é desenvolvido no item “4.5 Dança, sacrifício e morte – a trama final”, no qual pontua que a transgressão se consolida por uma outra via – a da razão, que também excede pela demanda do corpo. Diante disso, os preceitos patriarcais caem por terra, de modo que há um esfacelamento dos laços de sangue. Aqui a desmedida, que antes estava restrita ao filho arredio, expande-se sobre os membros da casa, principalmente, sobre o pai e Ana. A vertigem de André se estende com o luto, com o lamento das vozes da mãe e das irmãs diante das perdas que afirmam a ruína da família. O ciclo da hegemonia se fecha com a violência, com a perda da sobriedade, quando o pai se entrega aos impulsos, atraindo a morte. Por fim, todos os fatos, até os mais insignificantes, se exaurem, ao romper com os limites da continuidade, do trabalho, da vida.

Assim, acreditamos ter alcançado o objetivo geral deste trabalho ao demonstrar, por meio das reflexões teóricas e da análise do *corpus*, questões vinculadas aos conflitos do corpo e do interdito ligados a um ambiente patriarcal. Para tanto, buscamos refletir sobre como tudo isso é encenado na e pela linguagem da narrativa. Foi problematizada a questão do excesso, o que está relacionado ao desregramento do corpo e aos desejos do sujeito, resultando, com isso, na transgressão. Nesse ínterim, investigamos a maneira como a norma paterna reflete nas transformações dos sujeitos e interfere em suas ações. A respeito disso, foi possível evidenciar que os corpos se insurgem contra a doutrina impositiva, violam a natureza do interdito, profanando a hegemonia e o sagrado da família, de modo que isso culmina com o julgamento e, por sua vez, a morte da filha (a semente do incesto), fazendo com que o pai exerça a autoridade a ele conferida sobre a vida³¹² dos filhos.

O estudo mais detido em *Lavoura arcaica* propiciou um entendimento do erotismo do corpo, da noção de excesso e da transgressão, à luz do pensamento de Georges Bataille. Nessa mesma perspectiva, nos apropriamos do conceito de informe, por meio da Revista *Documents*³¹³, e articulamos ao desnudamento das questões da pesquisa. Além disso, os estudos propostos por Walter Benjamin sobre alegoria e ruína, como aponto no início, também foram importantes para a discussão promovida em torno da linguagem e dos discursos da narrativa. Espero, portanto, que este estudo

³¹² Retratando, assim, a semelhança do pai, em *Lavoura arcaica*, com o *homo sacer*, tal como conceitua Agamben (2004).

³¹³ A versão utilizada foi a traduzida por João Camilo Penna e Marcelo Jacques Moraes (2018), editado pela Cultura e Barbárie.

tenha delineado alguns critérios para o estudo do corpo e que abra caminhos para outros, sobretudo, às pesquisas acadêmicas destinadas à literatura de Raduan Nassar. Espero ter, com isso, proposto reflexões aos interessados na investigação do corpo e dos interditos, ao estudo da transgressão e das alegorias que a linguagem literária encena.

REFERÊNCIAS

- ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. 1999. 188 p. Dissertação (Mestre em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. 3ª reimpressão. Chapecó: Argos, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução: João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a Vida Nua I*. Tradução: Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução: J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. 11ª ed. São Paulo: Livraria Apostolado da Imprensa, 1996.
- AMADEI, J. R. P.; FERRAZ, V. C. T. *Guia para elaboração de referências: ABNT NBR 6023:2018*. Bauru, 2019. 54 p.
- AMADEI, J. R. P.; FERRAZ, V. C. T. *Guia para elaboração de citações em documentos: ABNT NBR 10520:2002*. Bauru, 2019. 28 p.
- ANTELO, Raúl. Prefácio: “O lugar do erotismo”. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p.19-24.
- ARENDDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução: Mauro W. Barbosa. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. Série Debates.
- AZEVEDO, Dayane Crivelaro. *Tradição e ruptura: a (des)ordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar*. 2015. 148 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras / Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015a.
- AZEVEDO, Estevão Andozia. *O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar*. 2015. 210 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015b.
- BACON, Francisco. *Ensaio*. Lisboa: Guimarães Editores. S/d.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. A metáfora do Olho. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 119-128.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, et al. 6ª ed. São Paulo: Unesp Hucitec, 2010.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução: Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião, seguida de esquema de uma história das religiões*. Tradução: Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b;

BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro / Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. Bíblia Sagrada. Tradução: João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.

BENJAMIN, Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. revista - São Paulo: Brasiliense, 2012. cap. 11, p. 129-146.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre o mito da linguagem*. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.

BLANCHOT, Maurice. *Espaço Literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BRODSKY, Joseph. *Sobre o exílio*. Tradução: André Bezamat. Belo Horizonte: Ed. Âyiné, 2016.

BRANDÃO, Luís Alberto. Vozes estranhas. *In*: Cristo, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Ed. UFAM/UNINORTE, 2007, p. 258-283.

CAMPOS, Augusto. *Verso Reverso Controverso*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *BERE'SHITH – a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo. *Qohélet – o que sabe – Eclesiastes*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda Machada. Prefácio: As origens da tragédia grega. *In*. SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução: Sueli Maria Regino. São Paulo: Martin Claret, 2014.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme LavourArcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial: 2002.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Invenção de Orfeu, Jorge de Lima em busca do verbo original. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 21, n. 34, p. 107-131, Dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article>. Acesso em: 10 maio 2019.

COUTINHO, Priscilla. A revolta da indiferença: o silêncio de Raduan Nassar. *In*: MELLO, Ana Maria Lisboa. et al. (org.). *Momentos da Ficção brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016, cap. 6, p. 198.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução: Caio Meira, et al. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ECCLÉSIASTE LIVRE DE L' », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 janvier 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/livre-de-l-ecclesiaste/>.

CEIA, Carlos: s.v. “hybris”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coordenação de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 01-01-2021.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. Coleção vida e cultura. Edição de livro do Brasil / Lisboa, 2001.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Latino-Português*. Belo Horizonte: Garnier, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. 20ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. "Linguagem e Literatura". In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: estratégia, poder e saber*. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. (Coleção Campo Teórico)

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. "Prefácio à transgressão". In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e escritos III). Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coord. geral da tradução: Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução: De Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2019

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*. Trad. de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/USP, 1973.

GUTHRIE, W.K.C. *Os sofistas*. Tradução: João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do Alemão de Freud*. Revisão: Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1996.

JABOR, Arnaldo. Nassar relança *Um copo de cólera*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 1992. Ilustrada, p. 9.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Alceu Amoroso. 5 abr. 1976. (Nota de abertura lida durante a premiação de *Lavoura arcaica* pela ABL).

LIMA, Jorge, *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LEAL, Aline. *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial; Eitora PUC-Rio, 2018. (Selo Pensamento Brasileiro).

LEMOS, Maria José Cardoso, *Une poétique de l'intertextualité: Raduan Nassar ou la littérature comme écriture infinie*, thèse de doctorat présenté à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2004.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

LOTITO, Denise Padilha. *Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas de Lavoura arcaica*. 2007. 125 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005

MARTINS, Analice de Oliveira. *Um lugar à mesa: uma análise de Lavoura Arcaica*. 1994. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautrémont a Bataille*. 2ª ed. São Paulo: Iluminaturas, 2017.

MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. *Revista de literatura – Outra travessia: A Exceção (Giorgio Agamben) e o Excesso (Georges Bataille)*, Santa Catarina, v. 1, n. 5, p. 107-120, 2º semestre. 2005.

MÜLLER, Fernanda. *A literatura em exílio: uma leitura de Lavoura Arcaica, Relato de um certo Oriente e Dois irmãos*. 2011. 272 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

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

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

NASSAR, Raduan. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. *Entre o milênio e o minuto: prosa literária e discurso filosófico em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. 1993. Dissertação (Mestrado em Poética), Rio de Janeiro, 1993.

PAIVA, Rita de. Bataille: condição humana e literatura. *Revista Discurso*, São Paulo, v. 47, n. 2, p. 107–126, dezembro. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2017.141435>. Acesso em: 13 outubro de 2019.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da solidão e Post-scriptum*. Tradução: de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Série Debates).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de literatura brasileira. Raduan Nassar*. São Paulo, v. 1, n 2, p. 61-77, IMS, setembro. 1996.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PLATÃO, *O Banquete*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Tradução: Inês Osek-Dépré e Marcelo Jacques de Moraes – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

RASSIER, Luciana Wrege. No silêncio eloquente da página. *Revista Cult - Especial Raduan Nassar*, São Paulo, ano 20, n. 224, p. 26, junho. 2017.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno seguido de Correspondência*. Tradução: Paulo Hecker Filho, Alexandre Ribondi. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

RICOEUR, PAUL. *Tempo e narrativa* (Tomo 1). Tradução: Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papyrus, 1994.

RODRIGUES, André Luís. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

RODRIGUEZ, Elena. *O mito de Orfeu*. Disponível em: http://www3.uma.pt/Publicacoes/FORUMa/200103_A1N1/orfeu.html. Data do acesso: 26 out 2018.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SENA, Jorge. *Obras completas – Poesia I*. Lisboa: Guimarães, 2013.

SHEIBE, Fernando. “Apresentação do Autor”. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SENNETT, Richard. *Autoridade*. Tradução: Vera Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução: Sueli Maria Regino. São Paulo: Martin Claret, 2014.

TELES, Gilberto de Mendonça. *A descontínua unidade*. Seleção de Poemas de Jorge de Lima. Rio de Janeiro: Record, 1993.

TELES, G.M. A descontínua unidade. In: LIMA, J. Os melhores poemas de Jorge de Lima. Seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 1994.

TOYODA, Hisashi. Potestades e resistências: Antígona de Sófocles, o Homo Sacer e o Estado de Exceção Agambiano. *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, v. 18, n. 140, set. 2015. Disponível em: <http://www.ambitojuridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo>. Acesso em: maio 2018.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Lavoura e Litoral. In: SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. Prefácio, p. 13-17.

VIEIRA, Flávio Pinto. Lavoura arcaica. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 11 a 17 nov. 1977.

WOLFF, María-Tai. Em paga aos sermões do pai: Lavoura arcaica by Raduan Nassar. *Luzo-Brazilian Review*. Madison, v. 22, n. 1, p. 63-69, Summer. 1985.