

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LEANDRA POSTAY CORDEIRO

**A VOLTA PARA CASA: PATRIARCALISMO E VIOLÊNCIA EM *LAVOURA*
ARCAICA, DE RADUAN NASSAR**

VITÓRIA
2016

LEANDRA POSTAY CORDEIRO

**A VOLTA PARA CASA: PATRIARCALISMO E VIOLÊNCIA EM *LAVOURA*
ARCAICA, DE RADUAN NASSAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como resultado final do Mestrado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Salgueiro

VITÓRIA

2016

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Elcio e Zezé, e a minha irmã, Luiza – minha referência, minha sanidade, meu coração. A minha avó, Aurora, a Sara, a tia Vanda e tio Adilson. Vocês me deram todas as condições materiais e espirituais para que este trabalho se realizasse.

Ao Bith, que na interlocução me ensinou o que é ser mestre.

A Rafaela, Nelson e Heitor, a família que eu escolhi – e que me escolheu de volta.

A Flora, companheira fiel de um caminho tão plural, com quem eu aprendo ano após ano sobre resistência, cumplicidade e permanência.

A Aninha, Clara, Nina, Sofia e Tarci, meu norte-sul-leste-oeste, o lugar de onde vim e para o qual sempre retornarei.

A Simone, mediadora de um processo fundamental para que a vida fosse possível.

A Hervan, Iasmin, Marihá, Menotti, Pessin, Stênio e Yasmin – pelos cafés, jogos, verões, ouvidos, pelos encontros em meio a tantos desencontros.

A Fabíola, principalmente. A Leni, Raimundo, Sodré e Stefanie, que me despertaram e prepararam para a profissão que eu amo. Vocês são o meu modelo.

A Guilherme Duque, também, porque a vida humana é mesmo uma danação sem fim.

A Capes, pelo auxílio nesses dois anos de mestrado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I – DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO: REVISÃO DA FORTUNA CRÍTICA DE <i>LAVOURA ARCAICA</i>	12
CAPÍTULO II – A VOLTA DO PÉ ATRÁS: O NARRADOR-PERSONAGEM EM QUESTÃO	46
CAPÍTULO III – O GADO SEMPRE VAI AO POÇO: PATRIARCALISMO, PARADOXO E PERMANÊNCIA	74
CAPÍTULO IV – EM MEMÓRIA DA DANÇARINA ORIENTAL: A SITUAÇÃO DO FEMININO NA SOCIEDADE DE DOMINAÇÃO MASCULINA	103
CONCLUSÃO	125
REFERÊNCIAS	128

Para minhas avós, Hercília e Aurora, cujas lutas desconheço, mas honro.

Dying

Is an art, like everything else.

I do it exceptionally well.

Sylvia Plath

*Una muere mil muertes. Yo, sin ir más lejos, muero
casi cotidianamente.*

Luisa Valenzuela

I died a hundred times

Amy Winehouse

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar o livro *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, publicado em 1975, a partir de uma perspectiva historiográfica, orientada sobretudo pelas ideias do filósofo Theodor W. Adorno. A obra de Nassar tem como narrador e protagonista André, que, apaixonado por sua irmã, Ana, vive em conflito com os valores paternos. O cenário em que os personagens estão inseridos possui traços que podem ser identificados aos núcleos patriarcais, favorecendo o surgimento de violências, não apenas simbólicas. A partir da concepção adorniana de que obra de arte e sociedade estão intrinsecamente relacionadas, analisaremos nas páginas que se seguem o patriarcalismo e a violência em *Lavoura arcaica*, verificando as rupturas e as continuidades presentes no enredo.

PALAVRAS-CHAVE: *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar; patriarcalismo; violência.

ABSTRACT

*This study aims to analyze the book *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar, published in 1975, from a historiographical perspective, guided mainly by Theodor W. Adorno's ideas. The nassarian narrator and protagonist, André, who falls in love with his sister, Ana, lives in conflict with paternal values. *Lavoura arcaica*'s scenario has traits that evoke a patriarchal society, favoring the emergence of violence, not only symbolic. Adorno suggests a connection between art and society. Following that same line of thought, we intend to analyze patriarchy and violence in *Lavoura arcaica* and to verify its ruptures and continuities in the story.*

KEYWORDS: *Lavoura arcaica; Raduan Nassar; patriarchy; violence.*

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com *Lavoura arcaica* aconteceu no segundo período do curso de Letras, em 2011. Jamais até aquele momento havia ouvido qualquer coisa a respeito de seu polêmico e prestigiado autor. A leitura foi parte do programa da disciplina de Estudos Literários, ministrada pelo Professor Wilberth Salgueiro. O impacto inicial que Raduan Nassar me causou foi pela linguagem, no entanto, a permanência de sua obra para mim veio como consequência do enredo. Nos meses seguintes, me peguei pensando com frequência naquela história. O incesto é, de fato, um assunto forte, que ao mesmo tempo nos seduz e afasta. Mas o que não saía mesmo da minha cabeça eram as palavras quase finais do romance: “[...] a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto”. Dessa recorrência surgiu uma primeira pergunta: por que na narrativa, e para a crítica, o assassinato parece ter um destaque tão parco em relação aos acontecimentos da ordem do erótico? No meu penúltimo ano de curso, tive a oportunidade de discutir mais a fundo as questões relativas ao narrador em primeira pessoa e à sua não confiabilidade a partir de *Dom Casmurro*. Foi quando comecei a desconfiar de André, cuja narrativa persistia em minha mente. Mais ou menos na mesma época, entrei em contato com o recém-publicado *Literatura, violência e melancolia*, de Jaime Ginzburg, que lançava a reflexão de que eu precisava para me comprometer de vez com o estudo da *Lavoura*:

A aproximação entre os três romances [*São Bernardo*, *Grande sertão: veredas* e *Lavoura arcaica*] permite observar um padrão. Há alguns elementos comuns, guardadas as evidentes diferenças entre eles, inclusive de datas de publicação.

Em todos os casos, são livros narrados em primeira pessoa por narradores masculinos. Paulo Honório, Riobaldo e André viveram situações afetivas que envolveram dificuldades, respectivamente com Madalena, Diadorim e Ana [...].

A leitura dos romances leva a observar que é, em cada um deles, a morte da personagem feminina o acontecimento de impacto que motiva, como alavanca incontornável, o ato de narrar.

[...] Por que alguns de nossos escritores se dedicaram a construir histórias em que mulheres morrem, homens ficam impactados com sua morte e põem-se a narrar o que ocorreu? Essa tópica se estende na literatura brasileira, de modo assustador (2013, p. 60-61).

Eu estava seduzida pelo romance, a cena do assassinato havia se fixado em meus pensamentos, e as questões levantadas por Ginzburg me fizeram sentir a urgência de falar sobre a morte de Ana, sobre o ambiente que parecia tornar a morte não apenas possível, como, de certo modo, *inevitável*. Quase ao término da graduação, paralelamente à Iniciação Científica sobre Literatura de Testemunho que desenvolvia sob a orientação do professor Wilberth desde o princípio de 2011, comecei a pesquisar e a escrever sobre *Lavoura arcaica*, trabalho que tive a oportunidade de aprofundar nestes dois anos de mestrado.

Minha leitura e seus desdobramentos foram sempre guiados pela filosofia de Theodor Adorno, autor com quem tive contato também no princípio da minha formação acadêmica. Foram fundamentais as relações por ele estabelecidas entre história e obra de arte, ética e estética. Assumi individualmente o compromisso de permanecer o mais próximo possível do texto literário, deixando a teoria orientar minha análise e minha escrita, mas imiscuindo-a ao texto final de maneira sutil e, frequentemente, implícita. Essa opção é decorrente de duas situações: a primeira e sempre principal, o amor por *Lavoura arcaica*, do qual advém a necessidade de que o foco da minha discussão esteja exclusivamente sobre o texto; a segunda, a motivação do desafio – desejo de me descobrir capaz de falar sobre literatura sem recorrer a outras ferramentas. São razões completamente pessoais e não significam a desconsideração por outros modelos de crítica literária. Essa proposta alcança sua melhor forma no segundo capítulo da minha dissertação, “A volta do pé atrás: o narrador personagem em questão”, no qual nenhum teórico é diretamente mencionado. Creio ser importante, portanto, destacar que não se trata de um descuido ou de desprezo. Adorno, principalmente, está ali presente da primeira à última linha. Para todo o meu trabalho – não apenas o que se encontra aqui materializado em texto, mas para todos os 24 meses de constante dedicação a esse projeto – foram fundamentais, sobretudo, sua *Teoria estética* (2012) e os textos “Posição do narrador no romance contemporâneo” e “O ensaio como forma” (2008).

Falar sobre a morte feminina, na literatura e na história brasileira, é necessariamente falar da sociedade patriarcal e de seus esquemas violentos. Logo, esses dois assuntos aparecem em destaque nos próximos capítulos. Eu poderia traçar infindáveis paralelos entre o romance e os acontecimentos empíricos no Brasil, afinal, mulheres morrem todos os dias no campo do “real” vitimadas pela mesma cultura masculina que permeia o ambiente criado por Nassar. Contudo, entendendo que “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo

para dentro dela” (ADORNO, 2008, p. 66), minha decisão foi por investigar a sedimentação da história na forma da *Lavoura*.

Gostaria, por fim, de declarar o privilégio que foi concluir minha pesquisa em um ano em que Raduan Nassar, autor há tanto tempo misterioso e recluso, esteve tão em evidência e escolheu sair de seu silêncio: em março de 2016, foi nomeado ao *Man Booker Prize*, pouco depois de sua obra ser finalmente lançada em inglês – há indícios de que, por anos, o próprio Raduan tenha sabotado a exportação de sua produção para os Estados Unidos; em maio, foi anunciado como vencedor do Prêmio Camões; em outubro, teve sua *Obra completa* publicada pela Companhia das Letras, em volume incluindo, além de *Lavoura arcaica*, *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*, um ensaio e dois contos inéditos, a que o próprio escritor chama “Safrinha”. A concisa porém consistente criação nassariana não depende de tal reconhecimento para ser o que é, mas certamente o merece.

No mais, o que tenho para dizer, por ora, sobre *Lavoura arcaica* está dito nas páginas que se seguem. Suponho que esse percurso não terminará por aqui. Mesmo após contato intenso e incontáveis leituras – ou justamente por causa disso –, o lamento milenar de que a obra é testemunho continua a correr em minha mente.

CAPÍTULO I

DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO: REVISÃO DA FORTUNA CRÍTICA DE *LAVOURA ARCAICA*

Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, a partir de seu lançamento em 1975, consagrou-se como um sucesso de crítica. Proliferaram, desde então, comentários em jornais, artigos de especialistas, dissertações e teses¹ que, mais tarde, deram origem a livros. Mais de 40 anos após a primeira edição vir a público, não é de admirar que a vastidão da fortuna crítica do romance exija uma seleção por parte daquele interessado em recuperá-la. Diante de tal desafio, fizemos a seguinte opção: leitura de todos os livros que se dedicam inteiramente a *Lavoura arcaica* e seleção de artigos, dissertações e teses que fazem uma abordagem teórica próxima àquela que orienta o presente trabalho. Foram descartados os textos que tinham como objeto central de estudo o filme *LavourArcaica*, de 2001, de Luiz Fernando Carvalho, ainda que em alguns momentos dialogassem com a obra literária nassariana, assim como os jornalísticos². A seguir, são apresentadas resumidamente análises de diversos pesquisadores brasileiros. Por meio do posicionamento crítico acerca delas, já adiantaremos alguns pontos que serão fundamentais para a leitura que pretendemos efetuar.

Ao lado esquerdo do pai, de Sabrina Sedlmayer, foi publicado pela editora da UFMG em 1997 e é resultado de uma dissertação, defendida em 1995. A publicação foi concedida como prêmio à classificação do trabalho como representativo do curso de Pós-Graduação em Estudos Literários. É curioso que, a despeito da boa recepção de *Lavoura arcaica*, o primeiro livro a seu respeito tenha vindo a público apenas 22 anos depois de seu lançamento. Portanto, é preciso destacar desde o princípio que esse feito de Sedlmayer representa um ganho significativo, pois, apesar de possuir uma crítica ampla, o romance nassariano não é objeto de estudo de muitas publicações autorais.

¹ Em 2016, há treze dissertações de mestrado e duas teses de doutorado sobre *Lavoura arcaica* registradas no banco da CAPES (Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/?login-url-success=/capesdw/>>. Última consulta: 01 abr. 2016); 39 trabalhos estão disponíveis na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=Lavoura+arcaica&type=AllFields>>. Última consulta: 01 abr. 2016). Não excluímos da contagem os textos focados no filme *LavourArcaica*, de 2001, de Luiz Fernando Carvalho.

² Para os interessados nesse tipo de produção, recomendamos a leitura da dissertação de Jacqueline Ribeiro de Souza (2012) e do artigo de Hugo Abati (2006).

Desse modo, a primeira grande contribuição da autora está em enriquecer a bibliografia deste cânone desconhecido: exaltado pela crítica, mas ausente dos livros didáticos, jamais vislumbrado mesmo por muitos estudantes de graduação. O viés de abordagem é o psicanalítico, aquele que se pode intuir desde os primeiros contatos com a narrativa de André. O embate com o pai, a mãe como símbolo de ternura, o constante retorno da memória à infância, o incesto, o assassinato: nos desejos, diálogos e movimentos dessa família é possível entrever conceitos de Freud, mais acessível e popularizado, e também de Lacan, como mostra Sedlmayer. Por isso, a leitura via psicanálise é necessária, inevitável, e se faz ainda mais produtiva quando empreendida por alguém que demonstra conhecimento de causa e segurança para tratar de uma área nem sempre dominada pelos estudiosos da literatura. O livro em questão não deixa dúvidas: sua autora, ao recorrer muito mais a textos da área da psicologia do que dos estudos literários, se posiciona como uma especialista e escreve de forma clara mesmo para aqueles pouco familiarizados com textos freudianos e lacanianos.

A “Introdução” tem em seu parágrafo inicial uma linguagem elaborada, que simultaneamente indica certo retorno ao mito e evoca o ambiente arcaico de Raduan: “Houve um tempo mítico em que o verbo era falado, e a terra participava, junto aos homens, do campo semântico das suas lendas, contos e narrativas. Sob o jugo do trabalho, os homens uniam-se em pequenos agrupamentos e constituíam, através dos laços de sangue, uma família” (SEDLMAYER, 1997, p. 19). A abordagem teórica começa já no parágrafo seguinte, com Derrida, e essa será uma marca de todo o trabalho: a teorização constante, muitas vezes excessiva, que acaba por sobrepujar o objeto literário em si. Há uma breve contextualização quanto ao momento de escrita e de publicação de *Lavoura arcaica*, “romance de estreia do escritor paulista” (p. 20). Pouco depois, quem aparece é Lacan, com a imagem do *iceberg* e o conceito de *lituraterra*, designação para a modalidade de textos distintos do “amontoado quase indiferenciado denominado literatura”:

Lacan fala, metaforicamente, de uma imagem vista do alto de um avião. O que Lacan enxerga, e de seu olhar ele faz leitura, é a planície siberiana. Desolada, sem vegetação, esse pedaço de terra ora se apresenta marcado por sulcos, ora escondido, ora encoberto por nuvens, só se deixando, pelo próprio ecoar do vento, entrever (p. 21).

Ainda na “Introdução”, constam os objetivos da pesquisa empreendida por Sedlmayer: “demonstrar a importância de Raduan Nassar em nossa literatura”, tendo

como alvo de análise *Lavoura arcaica*, e desenvolver aspectos que permitem distinguir o romance de outras produções contemporâneas: “o suporte bíblico, a questão do sujeito e a tradução parricida” (p. 25). Sobre esse último aspecto, frisamos que, além da psicanálise, a autora se vale em diversos momentos da teoria da tradução e da semiologia. Os teóricos que se destacam nessa jornada, além dos já mencionados, são Roland Barthes, Maurice Blanchot, Haroldo de Campos e Julia Kristeva.

No primeiro capítulo, há um cotejo entre *Lavoura arcaica* e *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, obra com a qual declaradamente Nassar dialoga, sendo centrais para o enredo vivido por André os versos “Que culpa temos nós dessa planta da infância / de sua sedução, seu viço e constância?”, os quais figuram como epígrafe e parte da narrativa. Sedlmayer, a partir desses diálogos, discute a questão da origem perdida, notada e estudada também por outros especialistas no romance. Esse traz, sem dúvidas, uma história de desejo e interdição, e a pesquisadora mostra que, “Proibido e inomeável, o interdito desdobrar-se-á em três esquemas que Freud chamou de inatos, mas que poderia designar como originais: cena primitiva, incesto e parricídio” (p. 32).

É curioso notar que, no mesmo trecho, na parte introduzida pelo subtítulo “O verbo encolerizado: farpas amorosas e devaneios de linguagem”, a autora estabelece uma comparação entre Raduan Nassar e Graciliano Ramos, mas não a partir de *Lavoura arcaica*, e sim a partir de *Um copo de cólera*. A inserção da novela não seria indevida se ocorresse de modo a estabelecer paralelos que contribuíssem com a análise do romance, mas não é o que acontece: da página 35 até o fim do capítulo (p. 41), o leitor não terá mais qualquer informação sobre a história de André e Iohána. A questão parece ainda mais grave pelo fato de a obra de Graciliano Ramos eleita para protagonizar a discussão ser *São Bernardo*. É a própria Sedlmayer quem diz: “Madalena se mata. A perda do objeto amoroso infiltra-se no discurso e contamina-o. A falta instaura-se no discurso de Paulo Honório. As palavras tornam-se reticentes” (p. 39). O leitor poderia intuir que a partir de tal ponto *Ao lado esquerdo do pai* retomaria *Lavoura arcaica*. Por isso, chega a ser espantoso que a autora não apenas não o faça, como também continue dizendo: “Outra vez romance [*São Bernardo*] e novela se encontram” (p. 39, grifo nosso). Não é que as semelhanças entre o romance de Ramos e a novela de Nassar sejam inexistentes ou infundadas, contudo, parece, sim, infundado que em um estudo sobre *Lavoura arcaica* esta seja deixada de lado, especialmente em meio à comparação com uma obra que apresenta tantos movimentos próximos aos seus: o narrador em primeira pessoa, o

ambiente patriarcal e autoritário, a morte da mulher, a morte da mulher como estímulo para a narrativa.

O 2º capítulo traz a análise de imagens fundamentais do romance, como a disposição dos membros da família à mesa, mas seu ponto central é a discussão da intertextualidade com o sagrado, especialmente com a Bíblia. Além de estudar a relação com a parábola do filho pródigo, Sedlmayer passa por episódios do Evangelho de Lucas, do livro de Gêneses, de Cantares e Provérbios de Salomão. A análise mais interessante e provavelmente mais original é a de Cantares. A autora mostra como no livro bíblico temos o diálogo entre dois amantes que muito provavelmente são irmãos – a narrativa bíblica, portanto, excluída durante longo tempo do cânone cristão e hoje vista como uma metáfora do relacionamento entre Cristo e a igreja, traria o relato de um incesto (não concretizado).

Os dois últimos capítulos concentram-se sobretudo na análise psicanalítica. O 3º, começando por Descartes e partindo para Freud e Lacan, traça um histórico da compreensão e conceituação do sujeito. A linha de raciocínio adotada é coerente e, ainda que se sinta falta de uma abordagem pós-moderna do sujeito, é possível prever que as tantas observações técnicas levarão à análise da constituição do sujeito André. Contudo, não é isso que acontece. Após mais de cinco páginas de teoria (p. 60 a 65), a autora retoma *Lavoura arcaica*, mas para tratar apenas do “idiomaterno”, expressão de Haroldo de Campos, e ainda de modo muito breve. Depois de dois curtíssimos parágrafos centrados no romance e uma citação, partimos para o subcapítulo “Eu não era mais que uma sombra à imagem do destino”, que rapidamente começa a tratar de Édipo (princiando pela tragédia e continuando pela psicanálise), deixando a impressão de que toda aquela discussão quanto ao sujeito não foi devidamente justificada, já que não houve uma articulação considerável com a obra de Raduan em pauta. Esse padrão, infelizmente, se mantém até a conclusão do estudo: muitas páginas de Édipo para poucos parágrafos de André. Falta, nos parece, uma articulação mais produtiva e direta entre as reflexões teóricas e o texto literário em si.

Preservando a luz sobre a psicanálise, o 4º capítulo segue fiel a Freud e Lacan e a partir das compreensões de tais pensadores traça a imagem do “pai”, figura emblemática para a ciência ali em destaque. É por meio do raciocínio psicanalítico que Sedlmayer traz questões fundamentais sobre *Lavoura arcaica*, como “o que vem a ser um pai nessa narrativa?” (p. 74) e a percepção de que, “A despeito de ser André o narrador, quem toma a palavra durante quase toda a narrativa é o pai, que inunda a sua

fala e suas reminiscências” (p. 75). Apesar dos muitos acertos, da aproximação apurada às teorias em que se embasa, o livro de Sedlmayer deixa a sensação final de ter colocado *Lavoura arcaica* em segundo plano, como se o romance tivesse sido eleito apenas para ilustrar as teorias psicanalíticas.

Uma lavoura de insuspeitos frutos, de Renata Pimentel Teixeira, publicado em 2002, foi apresentado originalmente como sua dissertação de mestrado, em 2001, na Universidade Federal de Pernambuco. Além da “Introdução” e da “Conclusão”, ele é dividido em três capítulos, cada um dedicando-se à abordagem de um aspecto específico de *Lavoura arcaica*. Os primeiros parágrafos do trabalho começam por indicar a natureza híbrida do romance, assunto que continuará a ser desenvolvido, com prioridade, no capítulo primeiro. A apresentação da obra nassariana prossegue com um resumo: Teixeira passa pela pensão interiorana em que André e Pedro se reencontram, pela revelação do desejo incestuoso, pelo retorno à casa da família, pela impossibilidade da comunicação nos diálogos entre André e o Pai, pela festa do retorno, até chegar ao assassinato de Ana e ao lamento materno. Essa retomada, ainda que dispensável àqueles que conhecem o texto nassariano, tem seu valor: pode tanto situar um possível desavisado, que entre em contato com Teixeira antes de ser apresentado a Nassar, quanto refamiliarizar o especialista ao tom talvez já esquecido dessa *Lavoura* e prepará-lo para o estudo dedicado que vem nas próximas páginas.

Um dos objetivos que a autora afirma ter é “constatar como se organiza essa espécie de construção que é o texto *Lavoura arcaica*” (p. 29), debruçando-se, assim, sobre questões contextuais e formais. Vemos, tema frequente nos estudos a seu respeito, que Raduan Nassar não se acomoda tão bem sobre a linha da periodização e entre as amarras do gênero. A autora ressalta que não pensa ser fundamental chegar a uma resposta inequívoca: aceita-se que *Lavoura arcaica* seja um romance, com marcas do lírico, do trágico, do “mosaico corânico-bíblico-arquetípico”. Ela diz:

[...] a ‘fragmentação’ dos elementos narrativos e diegéticos ao longo do texto dá-se em meio a uma linguagem poética dominante e estruturadora do livro, o que faz de *Lavoura arcaica* um daqueles textos inclassificáveis em um formato genérico puro, o que, aliás, não é nada importante (p. 43).

Antes de chegar a essa conclusão, contudo, Teixeira discute as concepções de gênero, fazendo um uso excessivo de diferentes teóricos: apenas das páginas 30 a 35 há

a menção a Glowinski (p. 30), Croce, Hernandi, Staiger, Paz (p. 31), Cortázar, Cheivirev (p. 33), Valéry, Todorov (p. 34), Arrigucci Jr. e Deleuze (p. 35). É ainda nessa primeira parte que nos deparamos com uma das principais e mais originais contribuições de *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. A autora, que, como já mostramos, aponta o alto grau de lirismo do romance nassariano, não se limita a afirmar, mas mostra como a linguagem poética se faz presente na obra. Por meio da análise de diversos trechos de *Lavoura arcaica*, vemos como esta é marcada por aliteraões e assonâncias, imagens, analogias, paralelismos, metáforas. Assim, percebe-se o cuidado com o que deveria ser preocupação constante daquele interessado em estudar literatura: o modo como forma e conteúdo dialogam, não sendo aquela corpo insignificante deste.

O capítulo chega ao fim causando algum estranhamento, pois, após contextualizar e discutir formalmente *Lavoura arcaica*, apresenta, em tópicos, breves sinopses das demais obras de Nassar, sem articulá-las com o romance. Entende-se que o tema e o formato ficam deslocados no meio de um trabalho acadêmico que tem apenas uma das obras do autor como objeto. Os pequenos resumos poderiam, certamente, despertar a curiosidade para os contos e a novela que anunciam, todavia, estariam mais bem assentados nas páginas de um jornal.

O segundo capítulo é centrado na análise do diálogo que *Lavoura arcaica* estabelece com a Bíblia e o Alcorão. Uma nota de rodapé logo no segundo parágrafo (p. 57) indica a preocupação da autora em atestar que não pretende se aventurar sem rumo pela discussão de textos sagrados, em vez disso, ela sustenta o propósito claro de, por meio do olhar atento ao cânon religioso, enriquecer a leitura da obra literária a que se dedica: “Algumas noções acerca da Bíblia são importantes para a contextualização das comparações entre ela e *Lavoura arcaica*”. Teixeira mostra como a referência bíblica principal da narrativa de André está nos textos cuja autoria é atribuída a Salomão (*Provérbios*, *Eclesiastes* e *Eclesiástico*) e no *Evangelho de Lucas* (onde está registrada a parábola do filho pródigo). No estudo, vemos, lado a lado, as semelhanças e as diferenças entre o romance e a parábola. Estas últimas são sobretudo relevantes para o movimento crítico efetuado pelo discurso de André. A autora demonstra constantemente compromisso com a pesquisa, como se verifica no trecho a seguir, que traz conhecimentos muito distantes daqueles comuns ao imaginário cristão-ocidental:

Há ainda outras estreitas relações possíveis com o texto bíblico. Este é um conjunto que reúne livros de gêneros literários diferentes [...]. E, conforme o gênero, haverá um modo diverso de entender as palavras, por exemplo, se se

trata de um texto jurídico, com o peso de lei. Daí decorrem os quatro sentidos básicos subjacentes às Sagradas Escrituras: literal; doutrinário; moral e místico (p. 60).

A partir de então, não se restringe à mera abordagem conteudista, explorando também aspectos estilísticos da Bíblia, comparando-os à estrutura de *Lavoura*. Mais uma vez, há a aproximação de forma e conteúdo. O comprometimento com a leitura do romance é reiterado quando Teixeira passa a dissertar sobre a influência do Alcorão sobre a narrativa, demonstrando um domínio deste tão grande quanto ao da Bíblia. *Uma lavoura de insuspeitos frutos* deve ser a principal referência para aqueles interessados em tal diálogo. Nenhuma análise nesse sentido se aproxima da desenvolvida por Teixeira. A autora, após apresentar características fundamentais dos escritos atribuídos a Maomé para sua comparação a *Lavoura arcaica*, mostra como os dois textos se aproximam, tanto quanto o romance se aproxima dos escritos bíblicos. Vejamos um exemplo:

A linguagem [do Alcorão] está estruturada a partir de constantes reiterações e de orações que se iniciam repetidas vezes pelo mesmo conector (“quando”, por exemplo), sem se tratar de uma oração subordinada que exige uma principal, mas sim uma continuação de uma principal subentendida (ou já explicitada em um versículo muito anterior) [...]. É como se a prosa de Raduan se tivesse embebido num caldo misto de linguagem alcorânica e bíblica, com construções sintáticas diversas vezes iniciadas pelo mesmo conjunto de conectores ou verbos (“e; que; quanta; tinha; era”), num tom de enunciação, em que o sujeito se perde, se metamorfoseia em meio aos jogos frasais (p. 63).

Páginas à frente, o destaque é transferido para a festa final, na qual o incesto é revelado ao pai por Pedro, levando ao assassinato de Ana. A problematização que a autora propõe da construção histórica da figura feminina e de suas implicações no texto de Raduan Nassar é fundamental e, ainda que breve, chega mais longe que muitos estudos que apenas ou sequer tangenciam esse tópico tão urgente. É junto com Bourdieu que Teixeira conclui que “[...] a manutenção de uma ordem sexuada de supremacia masculina” é assegurada por um trabalho histórico incessante de reprodução de princípios (p. 73).

O terceiro e último capítulo apresenta “Diálogos com a filosofia e a psicanálise”. Ambos os saberes perpassam também as páginas anteriores, mas conduzem as que se seguem. A psicanálise está presente principalmente por meio de Freud e de seu Édipo, contudo, o espaço tradicional que este ocupa será questionado, pois a autora procura

evitar repetir chavões. Para isso, vale-se principalmente das ideias de Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, atentando-se para, simultaneamente, não ignorar as contribuições freudianas. Há a proposta de não fazer de *Lavoura arcaica* uma mera ilustração de Édipo. A edipianização da narrativa de André é questionável, por exemplo, a partir da ambígua cena com Lula após o retorno do protagonista à casa: “Como o Édipo daria conta desse ‘encontro’? Além da proibição do incesto, estaria sendo transgredida a suposta lei da heterossexualidade” (p. 92). Ainda conversando com Deleuze e Guattari, Teixeira traz a colocação, que tão bem cabe a André, de que “o desejo não ‘quer’ a revolução, ele é revolucionário por si mesmo [...]” (DELEUZE & GUATTARI apud TEIXEIRA, p. 90, 2002). Antes de partir para a “Conclusão”, há, sob o suporte teórico de Kristeva e Lévinas, a percepção de André como o estrangeiro.

Destaca-se em *Uma lavoura de insuspeitos frutos*, além do já apontado, a afinação com a obra literária. Mesmo nos momentos mais teóricos, em que são retomadas noções conceituais tais como “rizoma”, “devir” e “esquizo-análise”, a autora não se afasta de *Lavoura arcaica*, deixando sempre evidente que o protagonista de seu estudo é o romance e que a teoria se faz presente apenas para enriquecê-lo, fornecendo novos olhares e novas leituras para uma história tão plural.

O livro *Ritos da Paixão em Lavoura arcaica*, de André Luis Rodrigues, é resultado da dissertação de mestrado do autor, defendida em 2000 na Universidade de São Paulo, e foi publicado em 2006 pela Edusp. Nele, não se vê a análise de um ou dois aspectos específicos na obra de Raduan Nassar, como é típico em trabalhos de pós-graduação, verificando-se, em vez disso, uma abordagem bastante abrangente. Tal opção, contudo, não tem como resultado uma leitura panorâmica ou superficial, mas um texto enriquecedor para aqueles interessados em *Lavoura arcaica* e que apresenta bastante intimidade com o objeto a que se dedica.

Rodrigues se apropria do movimento do romance nassariano e divide sua crítica em duas partes, cada uma contendo dois capítulos. Na primeira delas, o destaque recai sobre os discursos do pai e de André, a partir dos quais serão analisados também os personagens Pedro, Ana e a mãe. O discurso do pai, sempre pronunciado como sermão, busca ser totalizante e será assimilado, repetido e possivelmente perpetuado no tempo por Pedro, novo patriarca. A fragilidade desse discurso, todavia, está estampada na própria forma como ele se dá: “[...] o pai prega o comedimento e a moderação mediante uma fala descomedida e imoderada, o equilíbrio por meio de um discurso

desequilibrado: expressão da *hybris* que levará à dissolução familiar” (RODRIGUES, 2006, p. 39). O filho, por sua vez, ocupa o lugar do embate:

Se a ideologia paterna procura ‘ocultar as contradições’, omitindo o que há de escuridão na própria luz ou o que há de luminoso mesmo nas ‘trevas mais espessas’, procedendo assim à inevitável fragmentação do que é uno, André anseia exatamente pela recuperação dessa unidade perdida. Assim, para ele, *lavoura* é simultaneamente *lavar dos campos*, *lavar do discurso* e, sobretudo, *lavar dos corpos* (p. 57),

em oposição à concepção paterna, que tem “lavoura” exclusivamente como “trabalho”. A temática da recuperação da unidade perdida, do retorno a uma origem paradisíaca sobressai no estudo de Rodrigues. Ele compreende as ações e os desejos (o desejo por Ana, as relações ambíguas com a cabra e com Lula, o retorno à casa velha, o enterrar dos pés na terra) do narrador como índices desse anseio, “[...] o que o move é o desejo de integração, de fusão, de reunião com o/no outro, para que a alteridade se desfaça e a unidade retorne, plena” (p. 59). No primeiro momento, portanto, *Ritos da paixão* discute o que é central em *Lavoura arcaica* e que tem sido priorizado pela crítica da obra: a palavra do pai como força da tradição e a palavra de André como força subversiva. A diferença do trabalho se dá no fato de que André Luis Rodrigues não se restringe a essa constatação, ela é, na verdade, ponto de partida para uma leitura minuciosa que percebe as ambiguidades em ambos os discursos, que percebe que na dureza das palavras do pai há afeto, que percebe que “André não pode escapar da fatalidade de ter nascido e crescido nessa família e de ter assim introjetado muito do modo como se davam as relações entre seus membros [...]” (p. 92). Para o crítico, “[...] a ambiguidade é o processo mesmo de construção da narrativa e, entre outras coisas, uma resposta ao maniqueísmo da ideologia paterna” (p. 79).

Na segunda parte, há a abordagem da volta do narrador-protagonista à casa de sua família, assim como da tragédia que se desenrola a partir de então. Aqui, Lula, o último dos personagens com destaque na narrativa, figurará de modo mais relevante. O capítulo se inicia com observações sobre a forma do romance a partir do retorno de André à casa. A análise da forma e a constatação de sua afinidade ao conteúdo são pontos fortes de *Ritos da paixão*. André Rodrigues se debruça com atenção sobre o peculiar trabalho estético de Raduan Nassar para mostrar que a pontuação, o ritmo, as metáforas não são ocasionais, mas contribuem com a construção de significado da obra. Quase ao fim do texto crítico, há uma breve discussão sobre a classificação de gênero de

Lavoura arcaica. O autor concorda que há marcas líricas e trágicas no texto, mas não polemiza e o admite como romance, não deixando de destacar que também nesse ponto verifica-se uma preocupação na conjunção entre forma e conteúdo: “Raduan Nassar incorpora na própria *forma* da narrativa, pela mistura de gêneros, as contradições, as diferenças, enfim, a ‘sujeira’ rejeitada por essa ideologia e essa ordem, bem como pelo discurso que as sustenta” (p. 151). Há nas duas partes o frequente confronto entre *Lavoura arcaica* e os textos sagrados com que dialoga: a Bíblia e o Alcorão. O autor vai para além da relação com a parábola do filho pródigo e sugere interlocuções com passagens bíblicas menos conhecidas – e menos comentadas pela crítica do romance, permitindo que o leitor constate a amplitude e o comprometimento de sua pesquisa. É apenas no segundo momento, entretanto, que a questão do divino será particularmente discutida: durante a narrativa “[...] nem o Deus cristão nem Iahweh são nomeados [...]. O deus por excelência do pai [...] é o *Tempo* [...]” (p. 138), assim como era o tempo o deus do avô. O poder do tempo está inscrito em *Lavoura arcaica* não apenas no discurso paterno ou no reconhecimento da inevitabilidade daquilo a que André chama destino, mas por meio também de diversos índices que anunciam a tragédia. Rodrigues constata a ironia desse movimento:

Para o pai, é como se o movimento do tempo paradoxalmente se desse no sentido de sempre manter as coisas no mesmo lugar. Ou então um movimento circular que sempre retorna ao ponto de partida. Ele não é capaz de imaginar que possa haver um movimento das águas do tempo que possa tragar a si próprio e as suas leis, bem como a família inteira. É a ironia encontra-se no fato de que a sua maldição contra aqueles que tentam deter o movimento do tempo recairá sobre si mesmo, como ocorre no final das tragédias, e isso se dará por meio de suas próprias ações (p. 139).

André Luis Rodrigues se vale de um aparato teórico amplo e diversificado, formado, dentre outros, por Theodor Adorno, Günter Anders, Aristóteles, Mikhail Bakhtin, Georges Balandier, Georges Bataille, Walter Benjamin, Henri Bergson, Alfredo Bosi, Albert Camus, Otto Maria Carpeaux, Marilena Chauí, Freud, Lukács, Octavio Paz, Platão e Anatol Rosenfeld. Apesar de heterogênea, a escolha não se mostra incoerente, mas certa, e abriga um dos destaques do texto quando comparado a outras críticas de *Lavoura arcaica*: sua recorrência à psicanálise é breve e pontual, e não central. Contudo, há uma perda geral devido ao insuficiente aproveitamento da teoria: muitas das citações são pouco comentadas pelo crítico e grande parte figura exclusivamente em notas de rodapé. Sente-se falta de uma discussão teórica mais

aprofundada e que justifique a recorrência a tantos estudiosos diferentes. A ampla utilização dos rodapés somada a, em certos momentos, um tom mais prosaico e subjetivo confere a *Ritos da paixão* um caráter ensaístico, o que por si só não é um problema, já que torna a escrita mais livre e a leitura mais fluida. Entretanto, esse tom muitas vezes se converte em uma especulação pouco produtiva, principalmente nos momentos em que é associada a informações biográficas de Raduan Nassar, como no trecho:

O mesmo Raduan que não perdera a crença de que só se pode fazer literatura por meio da experiência de vida do escritor teria perdido a crença na literatura mesma? Teria deixado de buscar o absoluto? Em *Lavoura arcaica* certamente não o deixara. Se não era mais um adolescente ao escrever o romance, *certamente* projetou em André, como também em outros personagens, o seu desejo de absoluto, de unidade, de ordem, de reunião, isto é, a recusa de toda e qualquer exclusão (p. 166, grifo nosso).

Não é que informações da ordem da “vida real” sejam de todo descartáveis ou não possam gerar conclusões e leituras relevantes, como vemos no subcapítulo intitulado “A parábola do faminto: convite à dissimulação”:

É o próprio Raduan Nassar, numa nota final da primeira edição de *Lavoura Arcaica* (suprimida nas demais edições), quem afirma: “*Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (destorcida) [sic] de O Livro das Mil e Uma Noites*” [...].

Creio que o “destorcida” da nota de Raduan Nassar já aponta para o fato de que a parábola do faminto em *Lavoura Arcaica*, forma e conteúdo, deve ser analisada e interpretada, em última instância, como sendo de sua autoria (p. 47).

As constatações acima darão origem, nas páginas seguintes, a uma análise sólida da parábola do faminto, assim como da figura de Yohána e de André a partir da relação que estabelecem com essa narrativa. Talvez tal interpretação não fosse possível sem a observação de Nassar na primeira edição de sua obra e sem a desconfiança de Rodrigues quanto ao sentido da utilização de “destorcida”.

Um dos principais aspectos positivos de *Ritos da paixão em Lavoura arcaica* está nas potências que o livro guarda, que podem gerar discussões quanto à violência e ao patriarcalismo no romance. Muitas questões de ordem histórica são colocadas, mas não desenvolvidas por Rodrigues, por não serem centrais para o ponto desenvolvido no momento, mas merecem um retorno e uma reflexão cuidadosa. É o caso de

[...] no convívio familiar e na própria luta contra a opressão familiar, André não só parece ter introjetado muito dessa estrutura de poder, como parece ter perdido muito nas ‘batalhas’ que o levaram à ‘vitória’ [...]. Além disso, parece ter desenvolvido uma crença ainda mais forte que a do pai no poder e na fatalidade do tempo. [...] André cai de modo tão ingênuo quanto o pai nas armadilhas do destino.

O que observações como essa propõem será vital para os capítulos seguintes do presente trabalho.

O livro *Porvir que vem antes de tudo: literatura e cinema em Lavoura arcaica*, de Renato Tardivo, publicado em 2012, é resultado de sua dissertação de mestrado em Psicologia Social, defendida em 2009 no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Após tomar conhecimento dessa informação, constante em nota de rodapé nos “Agradecimentos” (p. 13), o leitor imagina que as páginas que se seguirão, ainda que sobre *Lavoura arcaica*, não se configurarão como um trabalho de literatura – ou de cinema. Suspeita que começa a ser desfeita desde o primeiro capítulo. O suporte teórico de Tardivo é principalmente filosófico e psicanalítico. O autor com quem mais dialoga é Merleau-Ponty, mas também enriquece sua análise por meio de Freud, Bakhtin, Bergson, Bosi, Dufrenne, Frayze-Pereira, Safatle e Xavier, para mencionar alguns. É interessante notar, contudo, que, apesar de estar declaradamente no campo da psicanálise, o autor faz um uso extremamente cuidadoso de tal ciência, sendo muito mais certo em sua moderação do que certos pesquisadores de literatura que se dedicaram ao mesmo romance.

A questão do retorno à origem, à unidade perdida, discutida por muitos estudiosos de *Lavoura arcaica*, em *Porvir que vem antes de tudo* é afirmada como “retorno radical à família” (p. 47), percepção um tanto quanto ambiciosa, em comparação àquela que acredita plenamente nos anseios de ruptura de André. Mas Tardivo não foge da leitura e por meio das próprias palavras do narrador atesta a plausibilidade de sua conclusão. O símbolo máximo do retorno radical é o incesto. Uma das aparições de Freud na crítica é justamente para desenvolver tal ponto a partir dos conceitos de estranho e familiar, *unheimlich* e *heimlich*. “O estranho é aquilo que deveria estar recalcado e vem à luz, isto é, o retorno do reprimido, do *familiar* [...]” (p. 47). Há também o desenvolvimento da noção de *après-coup*: a narrativa de André é elaborada após o trauma, portanto, é marcada por constantes ressignificações do tempo que já foi. Vemos ainda a compreensão de André como perverso, aquele que

simultaneamente registra e recusa a lei, e de Ana como o negativo da perversão. Essas abordagens mais teóricas são pontuais e em nenhum momento se sobrepõem à obra em si, não se tornam cansativas ao leigo e conseguem cumprir o propósito de não “reduzir as personagens literárias a estruturas psicopatológicas” (p. 87). Portanto, a psicanálise de que Tardivo faz uso é apenas uma ferramenta de leitura e não toma em qualquer momento o protagonismo do texto nassariano.

O trabalho é dividido em quatro capítulos: o primeiro é dedicado ao livro de Raduan Nassar; o segundo, ao filme de Luiz Fernando Carvalho; o terceiro estabelece um confronto entre as duas obras e o quarto é uma espécie de conclusão, que acrescenta pouca informação nova e que se concentra em comentários sobre o longa-metragem. Interessam-nos, sobretudo, a primeira e a terceira partes, que contemplam o romance. Aquela, intitulada “A partir do livro”, apesar de pouco desenvolver as discussões, traz propostas que se diferenciam do que tem sido majoritariamente dito pela crítica. Tardivo, por exemplo, reconhece e analisa a cena de masturbação das primeiras linhas de *Lavoura arcaica* (TARDIVO, 2012, p. 30), não percebida, ou ignorada em outras publicações sobre o livro. Além disso, o pesquisador vê a natureza, com a qual André procura desesperadamente se fundir, como fronteira, e não como origem, como foi colocado por Rodrigues (2006) e Teixeira (2002) em suas análises. As visões não são excludentes, mas é interessante perceber as novas possibilidades de leitura abertas em *Porvir que vem antes de tudo*: “Com efeito, a imagem de seu corpo [de André] coberto de folhas é alusiva de um retorno à natureza, além e aquém da vida. Lugar híbrido, fronteiro, onde continente e conteúdo se confundem” (TARDIVO, 2012, p. 31). Forte também é o anseio pelo retorno à família. Tardivo afirma que o narrador não existe fora daquele espaço familiar fechado, apesar de todo o embate, e que “O delírio de André [...] não se põe em mera oposição ao discurso familiar; não se trata de polos exteriores a si mesmos senão de *mistura insólita*” (p. 39). Portanto, aqui não escapa à atenção a necessidade de um olhar diferenciado sobre o que relata o narrador em primeira pessoa. As palavras de André, por mais que gritem a necessidade de quebra e distanciamento, não devem ser tomadas em sua superficialidade e sem reflexão a respeito das subjetividades que guardam. Além do incesto, as palavras finais do romance apontam para a assimilação da palavra paterna.

O que mais se destaca nas leituras de Tardivo é o papel conferido a Ana: pela primeira vez na fortuna crítica a que tivemos acesso, ela é tratada de forma mais ativa, para além do que mostram os olhos de André. O crítico compreende na atitude dela (na

festa final) a contestação limite, e não em qualquer feito ou pronunciamento do irmão. Há também a importante e interessante afirmação de que, na capela, momentos após a concretização sexual do incesto, Ana, por meio do silêncio, “põe fim ao pacto amoroso” (p. 37). Por fim, “Ana”, pela sua origem etimológica, que em grego significa “contra”, se opõe ao masculino, ponto de vista fundamental para a leitura que pretendemos desenvolver (p. 44).

No terceiro capítulo, “A correspondência”, fica claro que o pesquisador tem ciência de que livro e filme são obras independentes e que ao romance nada deve a produção cinematográfica. Contudo, é o próprio diretor, Luiz Fernando Carvalho, quem afirmou não ter se valido de um roteiro prévio para filmagem, e sim do texto de Nassar, exclusivamente:

[...] a obra cinematográfica pode ser tomada enquanto uma tentativa de união entre a existência do romance *em si* e a existência desse mesmo romance *pelos olhos do diretor*. Intenção que se evidencia quando o cineasta nega a existência de um roteiro ou ainda quando afirma que não há uma vírgula no filme que não esteja no livro (TARDIVO, 2012, p. 67).

Dessa forma, a correspondência que se procura estabelecer é entre as diferentes linguagens. Talvez um dos aspectos do romance mais difíceis de se traduzir por meio de imagens e sons seja sua natureza sugestiva. Vemos com Tardivo que muitas boas soluções foram encontradas pelo diretor para diversos momentos do enredo, mas nota-se que parte da subjetividade inevitavelmente acabou perdida, como no caso da ambiguidade que marca a relação de André com a mãe ou da suavização do tom de angústia e mistério que permeia o momento do incesto.

No mesmo capítulo, a partir das noções de “teatro interno”, de Safatle, e de “*après-coup*”, de Freud, Tardivo fala sobre a história elaborada por André como narrativa reconciliada. O autor considera que não há possibilidade de ressignificação no plano do conflito:

[...] ao reunir os fragmentos de memória em texto, André enfim logra a construção desse teatro, que só pode ocorrer a partir do plano da narrativa reconciliada. Afinal, o narrador-personagem escreve um texto de excelente rigor formal, calcado na realidade, no qual forças antagônicas interagem em harmonia.

Ou seja, pela via da literatura, aí sim, André consegue conviver com a lei e, portanto, constituir-se enquanto sujeito. Sua contestação finalmente ganha corpo – o próprio romance.

[...] uma vez que o conflito seja conduzido ao longo do texto pela via da reconciliação e, além disso, que a narrativa reconciliada seja palco para a

revivescência do conflito, em *Lavoura arcaica* não há conflito sem reconciliação, e vice versa [...] (TARDIVO, 2012, p. 99).

Sabemos que o estudioso transita nesse excerto pelo campo da psicanálise – ainda que se sirva também de certa filosofia. Contudo, para nossa proposta, é indispensável a compreensão materialista, principalmente a partir das ideias de Theodor Adorno, de que não existe reconciliação, não existe possibilidade de harmonia diante dos antagonismos. Por mais organizada que pareça a estrutura do romance, sua própria forma aponta para a fragmentação do sujeito, da história e para a realidade incontornável de barbárie em que estamos inseridos, ponto que será desenvolvido capítulos à frente. Na conclusão, vemos a afirmação radical de que, “[...] na morte, o conflito se resolve” (p. 132). Como poderia ser a morte resolução? Resolução para quem? O assassinato de Ana é o ápice do conflito, da violência histórica, e precisa ser ponto de partida para uma discussão ampla sobre as questões de tradição, violência e opressão colocadas por esse romance cheio de potências críticas. Tardivo chega a afirmar que “não há redenção, a não ser no plano da escrita” (p. 125). Consideramos que a impossibilidade de redenção está sedimentada também nesse plano.

Porvir que vem antes de tudo entrega em alguns momentos que não nasceu no seio dos estudos literários, quando fala, por exemplo, em “[...] busca pelo sentido alojado nas frestas do texto [...]” (p. 82)³ ou quando apresenta uma leitura unilateral da subjetiva e plurissignificativa cena em que André e Lula se reencontram após o retorno daquele à casa da família (p. 42). Entretanto, esses pequenos detalhes não se sobrepõem à qualidade da pesquisa desenvolvida e à originalidade das problematizações, que fazem desta uma das melhores publicações sobre *Lavoura arcaica*.

O livro *Relendo Lavoura arcaica*, de 2007, organizado por Brunilda Reichmann, é resultado de um projeto de pesquisa do curso de Letras da Uniandrade, no Paraná, e é composto por nove artigos, escritos por professores e mestrados. Seus autores são, por ordem de aparição na publicação: Sigrid Renaux, Brunilda Reichmann, Paulo Roberto Pellissari, Anna Stegh Camati, Charlott Eloize Leviski, Paraguassú Fátima Rocha, Mail Marques de Azevedo, José Antonio Vasconcelos, Benedito Costa Neto, Verônica Daniel Kobs, Braz Pinto Júnior e Antonio Crul. Os textos possuem abordagens bem diferenciadas entre si, tendo como ponto de encontro obrigatório apenas o interesse no

³ Lembramos que se trata de uma publicação extremamente recente.

romance de Raduan Nassar. Desse modo, a leitura integral do livro organizado por Reichmann propicia uma visão múltipla e interdisciplinar de *Lavoura arcaica*, passando, por exemplo, pela mitologia, pela filosofia e pelo cinema. O breve prefácio é de Sabrina Sedlmayer, autora de *Ao lado esquerdo do pai* (1997), e retoma muito deste livro. Além das reflexões de Sedlmayer, o prefácio traz um panorama do que será trabalhado nos seguintes capítulos. A seguir, passaremos à análise individual de cada um dos artigos que compõem *Relendo Lavoura arcaica*.

Sigrid Renaux, em “A poética da narrativa e a narrativa poética em *Lavoura arcaica*”, objetiva discutir a questão de gênero do texto de Nassar. O debate é antigo e beira o esgotamento, mas a autora consegue apresentar uma abordagem diferenciada, valendo-se da teoria da narrativa. Apesar de mencionar variados estudiosos no princípio de seu artigo – Cheivirev, Bakhtin, Paz, Wat e Staiger –, é Todorov quem guia sua leitura, a partir de *Os gêneros do discurso*. A professora afirma que “[...] o caráter lírico-poético de *Lavoura arcaica* advém não apenas dos recursos poéticos da linguagem de Nassar, como sonoridade, repetições, o ritmo expressando acima de tudo a visão de mundo do autor [...]” (p. 19), mas também do fato de seu personagem central, André, concomitantemente narrador, encarnar “[...] uma determinada espécie de homem: o poeta” (p. 19). Segundo Todorov, o protagonista de uma história pode apresentar traços do poeta ou do herói, e isso será fundamental na constituição do gênero textual. Renaux reproduz a concepção que o filósofo e linguista apresenta desses dois tipos, como: herói – experiência, ação, aprendizado distribuído no tempo; poeta – contemplação, reflexão, conhecimento imediato (p. 21). A partir dessas características, da contraposição dos conceitos de organização mitológica (“iniciação, fuga e retorno do herói” [p. 14]) e organização gnoseológica (“percepção que temos dos acontecimentos, através das memórias do narrador-protagonista” [p. 14]) e da análise de *Lavoura arcaica*, o artigo em questão chega à conclusão de que André é um sujeito poético, e não heroico. Fora alguns momentos de ação, a narrativa é quase toda formada pela rememoração e pela reflexão.

É preciso discordar, contudo, da afirmação de que as “ações perceptíveis” da narrativa são “mínimas” e não têm “nada de extraordinário” (p. 22), pois ainda que não possam ser classificados como “grandes feitos”, como exigiria a concepção clássica do enredo épico, o incesto e o assassinato ultrapassam o corriqueiro. Essa ressalva, contudo, não pretende refutar a existência densa do lírico em *Lavoura arcaica*, muito

menos sugerir qualquer heroísmo em André. “A poética da narrativa e a narrativa poética em *Lavoura arcaica*” peca pela esquematização excessiva, estranha ao campo dos estudos literários, que preza pelo cuidado com uma linguagem fluida e bem articulada. Há a organização em tópicos do resumo do romance de Nassar (p. 16-17) e também das experiências e ações secundadas pela contemplação (p. 28). Ambas as enumerações poderiam facilmente ser substituídas pela prosa integrada aos demais parágrafos. Também a oposição de Todorov entre os heróis e os poetas é apresentada de modo esquematizado, em formato de tabela (p. 21). Poderia ainda ter sido evitada a repetição de ideias dentro do próprio texto. Apesar dessas fragilidades, a autora cumpre o que propõe e traz perspectivas novas acerca da compreensão do gênero de *Lavoura arcaica*.

No segundo artigo, “*Lavoura arcaica* e o dionisíaco: a interface entre a narrativa e o mito”, Brunilda T. Reichmann e Paulo Roberto Pellissari valem-se, principalmente, das ideias de Nietzsche, para quem o apolíneo e o dionisíaco existem como potências artísticas, para analisar a presença da segunda no romance de Raduan Nassar. Os autores orientam o estudo a partir dos episódios de dança de Ana, retratados em dois momentos (capítulos 5 e 29), e da recorrência de imagens relacionadas ao vinho ao longo de todo o enredo. Reichmann e Pellissari afirmam que “A enunciação [...] de André [...] realiza-se sob o frêmito da embriaguez [...]” (p. 34). Naturalmente, os autores recorrem à mitologia grega para conduzir sua análise. Além da menção à história do Dioniso já muito conhecido na cultura ocidental, há a retomada do mito de Dioniso Zagreu, de quem aquele carrega o coração. O episódio é colocado em comparação com o filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, perspectiva original e convincente: o corpo de André, ao início do longa-metragem, é mostrado de modo fragmentado. Além disso, ao final da narrativa, assistindo à dança de Ana, ele mesmo afirma a ausência de unidade de seus membros, o que pode remeter ao desmembramento por que passa Dioniso Zagreu, cortado em pedaços pelos Titãs, que o buscam a pedido de Hera. Ainda, Ana, em sua última dança, é comparada às bacantes, pois, como elas, entra em cena com o corpo todo ornado e repudiando “qualquer repressão” (p. 47).

De forma geral, os autores cumprem aquilo a que se propõem, contudo, a análise é superficial no seu cotejo com a literatura clássica e não apresenta muitos dados novos. É mais problemática a recorrência de afirmações categóricas que não passam de leituras

extremamente pessoais da obra, sem que ocorra a devida argumentação em favor das mesmas a partir do texto literário em si. Vejamos alguns exemplos:

Ao ignorar qualquer tentativa de controlá-la, Ana revela a impetuosidade do seu desejo por André (p. 49).

Ana dá a deixo: começa a movimentar sua mão afagada pelas mãos de André, de certa forma sinalizando que sua passividade é uma aparente contenção do seu desejo (p. 51).

Refugiar-se na capela parece indicar que lá, onde ela repudiara o irmão no passado, começa não apenas sua aceitação de ser a “mulher” do irmão, mas a decisão de tomar em suas mãos o destino que os unira (p. 51).

As múltiplas interpretações são possíveis e mesmo importantes, no entanto, além de precisarem ser corroboradas pela própria obra, compreendemos que, no caso dos trechos acima, é empreendida uma leitura nada problematizadora. Ela vai de encontro àquilo que pretendemos desenvolver nos capítulos seguintes.

Apesar de o 3º artigo, de Anna Stegh Camati, Charlott Eloize Leviski e Paraguassu de Fátima Rocha, indicar em seu título, “*Lavoura arcaica: o cinema da crueldade de Luiz Fernando Carvalho*”, que tem como objeto central o filme de Carvalho, e não o romance de Nassar, ele nos despertou, inicialmente, interesse, pois, no segundo parágrafo, define como objetivo “[...] mostrar que a narrativa fílmica de Luiz Fernando Carvalho amplia e enriquece o universo ficcional do romance homônimo de Raduan Nassar” (p. 57). É interessante a busca que o artigo faz das referências de Carvalho. O conceito que ganha destaque nessa empreitada é o de “cinema da crueldade”, de Bazin, que, por sua vez, dialoga com o “teatro da crueldade” de Artaud: “No processo artaudiano é imprescindível a entrega total, física e espiritual [...]. Para alcançar esses resultados preconizados por Artaud, o cineasta decidiu fazer uso da técnica da improvisação [...]” (p. 59-60). Uma grande contribuição das autoras é o reconhecimento, a partir das considerações de Bachelard, da importância do espaço na constituição de significados tanto no romance, quanto no filme. Apenas este, todavia, é analisado (p. 75-81). Fora a questão espacial, a maior parte do estudo se restringe a recorte e colagem de diversos paratextos, como conteúdo extra presente no DVD de *Lavoura Arcaica* e entrevistas do diretor.

Há algumas menções ao texto nassariano, mas estas não chegam a motivar leituras e não há, no artigo, a ampliação de significados da obra literária a partir do que

é dito sobre o longa-metragem. Portanto, enquanto pesquisa acerca do filme, o artigo é válido, entretanto, não cumpre o objetivo por ele mesmo apresentado de ampliar e enriquecer o “[...] universo ficcional do romance [...]”, pois o espaço concedido a este é mínimo. Acreditamos que uma obra pode, sim, criar novos potenciais de significação para a outra, o que faltou ao trabalho em questão foi mostrá-los e discuti-los.

“Memória e confissão em *Lavoura arcaica*”, de Mail Marques de Azevedo, é problemático praticamente em sua totalidade. Não há contribuições que possamos destacar. Pelo contrário, apresenta uma escolha inadequada de aparato teórico, faz classificações que não convencem e empreende um método comparativo cujas motivações não estão explicadas. A teoria com que o estudo dialoga é majoritariamente concernente às escritas de si. As *Confissões* de Santo Agostinho têm papel de destaque ao longo de todo o trabalho. É complicada também sua definição como origem da autobiografia moderna sem qualquer ressalva (p. 87) – estudiosos atuais da questão não aceitam a obra como uma autobiografia, por ela dar muito mais destaque ao divino do que ao sujeito. Logo em seguida, há a menção a Rousseau e uma breve passagem até mesmo por Lejeune, autor da concepção de pacto autobiográfico. Diante da necessidade de aproximar *Lavoura arcaica* do aparato teórico escolhido, Marques traça supostos pontos de contato entre Raduan Nassar e André (p. 90), afirmando, contudo, que a obra não pode ser considerada uma “narrativa de vida” pela ausência de coincidência entre o nome do autor e o nome do narrador. Afirmaríamos, pelo contrário, que não há qualquer indício de biografismo ou mesmo de autoficção no texto nassariano, portanto, as escolhas de abordagem da obra se tornam incompreensíveis.

Ainda no princípio, o autor chama o romance de “narrativa confessional”, classificação que sugere um texto no qual haja destaque para a intimidade do autor empírico, possuindo, dessa maneira, uma faceta autobiográfica. Há a tentativa de justificar tal relação por meio da descrição do anti-herói do romance de confissão (p. 91), mas esta não parece o bastante para encaixar uma obra cuja questão genérica é tão complexa e discutida em uma tradição que conflui para as escritas de si. A maior parte do texto estabelece comparações entre *Lavoura arcaica* e *Confissões* e entre André e Santo Agostinho. Inclusive, o conceito de memória escolhido para nortear a análise é de autoria do religioso:

[...] o eu que narra em *Lavoura arcaica* busca na memória não só a recordação de acontecimentos passados, mas o encontro consigo mesmo, a compreensão de sua própria identidade, graças a experiências de uma certa duração e permanência, o que está em consonância com o conceito de memória nas *Confissões*.

Para Santo Agostinho, memória não é apenas a morada do eu, é o próprio eu, a essência mesma do eu, no que tem de superação da carne e da temporalidade. [...] Na memória o homem – espírito – transcende sua natureza finita. Diz o eu agostiniano: “Que amo então quando amo a meu Deus? Quem é Aquele que está no cimo da minha alma? Pela minha própria alma hei de subir até Ele. [...] Transporei, então, esta força da minha natureza, subindo por degraus até Aquele que me criou” [*Confissões*, Livro X: 11, 12] (p. 93).

Percebe-se que foi utilizada uma concepção inteiramente metafísica para discutir uma narrativa desmistificadora. Santo Agostinho fala na memória como superação da carne e da temporalidade, André faz de seu corpo sua igreja e conclui a história refletindo acerca do poder do tempo. As comparações seguem, mantendo o padrão do excerto acima transcrito. Lê-se, por exemplo: “À semelhança de Santo Agostinho, que se coloca diante de Deus como pecador contrito, André confessa sua condição de ser demoníaco [...]” (p. 105). A declaração do narrador nassariano nada tem de contrição. Ela não é uma busca do perdão: nem divino, nem paterno. É, antes, o anseio por escancarar sua natureza subversiva. Conclui-se, dessa maneira, que as duas obras cotejadas só podem ser aproximadas de maneira arbitrária, o que não se mostra produtivo.

Em “*Lavoura arcaica* e ‘Teoria do medalhão’: uma releitura do discurso paterno”, José Antonio Vasconcelos aponta como objetivo pensar o diálogo entre Iohána e André no 25º capítulo do romance de Nassar como inversão do discurso entre pai e filho no conto “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis. A proposta de colocar em relevo o discurso do patriarca nos é muito cara e a escolha da obra a ser confrontada com *Lavoura arcaica* é acertada, pois há de fato pontos relevantes de contato entre os dois textos:

Em ambos os casos o pai se apresenta [...] como uma pessoa serena e ponderada, a quem os anos a mais de existência investiram de uma maturidade que lhe autoriza ensinar ao filho o que este pode e/ou deve almejar na vida.

Em “Teoria do medalhão”, o pai monopoliza o diálogo e ao filho só cabem frases curtas [...] (p. 119).

A discussão começa a partir da consideração do que é o tempo em cada uma das narrativas. Mais uma vez, o autor escolhido para trabalhar tal conceito é Santo Agostinho. Vasconcelos afirma que, de acordo com a concepção agostiniana, no discurso paterno em *Lavoura arcaica* o tempo é *distentio*, marcando a ideia de passividade, enquanto no discurso de André, que destaca contradições irreconciliáveis, o tempo é *intentio*. Em “Teoria do medalhão”, as contradições estão ausentes, portanto, temos nesse quesito a primeira oposição entre os textos. Além disso, a ideia de passividade diante do correr do tempo não é repetida pelo pai machadiano, que exorta o filho a desenvolver tão minimamente quanto possível seu intelecto, mas que crê que isso depende de uma postura ativa no presente, pois será resultado das atividades que ele desenvolver ou não desenvolver, daquilo que ler ou não ler, dos ambientes que frequentar e dos que não frequentar. O autor diz, ainda, que no texto de Machado de Assis há o reconhecimento da oposição entre essência e aparência, enquanto no de Raduan Nassar há a dissolução de qualquer busca pela essência – pelos olhos de André, é claro. Na conclusão, Vasconcelos retoma Sabrina Sedlmayer em *Ao lado esquerdo do pai* para apresentar uma contraproposta à leitura da autora, que entende o incesto como resposta à repressão paterna. Ele enxerga, em vez disso, a possibilidade de que o pai seja, de fato, “fonte de conforto e segurança” (p. 124). Nossa proposta, orientada pela dialética adorniana, compreende ainda outra possibilidade, que será discutida posteriormente⁴. O artigo termina em aberto, sugerindo que uma análise mais atenta que coloque em cotejo os dois textos literários por ele trabalhados “pode levar a oposição a desconstruir-se a si mesma” (p. 125). É justamente esse olhar mais apurado que faz falta em “*Lavoura arcaica* e ‘Teoria do medalhão’”. As inversões indicadas, a despeito do que o próprio autor alega objetivar, são parcas e pouco discutidas, e aquilo que a conclusão diz que poderia ser alcançado por meio de uma pesquisa aprofundada deveria ter sido executado pelo próprio articulista.

Em “Pedra viva – Trinta notas sobre *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar”, de Benedito Costa Neto, cada uma das notas corresponde ao capítulo de mesmo número no romance. Algumas são mais detalhadas, como a primeira, “Jó, Jonas, Onan”, que vai da página 127 até a página 130, outras não possuem mais que um parágrafo, como a 15ª, “Está escrito”, formada por seis linhas. Portanto, constituem, de fato, notas. Como não é

⁴ Capítulo III.

possível realizar nenhuma grande análise, mesmo que seja de um único capítulo, em espaço tão conciso, o trabalho resulta em uma leitura panorâmica, o que não é necessariamente negativo, pois não promete mais do que faz. O texto é quase inteiramente perpassado por considerações que dialogam com o religioso. Pela demasia, em alguns momentos a perspectiva crítica de tal opção não fica clara. A presença dos textos sagrados em *Lavoura arcaica* é incontestável e pensar sobre ela é não apenas válido, como necessário. No entanto, as inúmeras comparações que Neto estabelece entre personagens nassarianos e personagens cristãos (Onan, Jonas, Adão, Jó, Pedro, José, Maria, Eva são apenas alguns exemplos), a citação de diversas passagens bíblicas, a recorrência a eclesiásticos para teorizar sobre conjunturas da obra literária, somadas à ausência de uma reflexão detida, dificultada pelo modelo do texto, dão a impressão de que o religioso ali presente, no lugar de indicar potências no romance, o sufoca.

A ausência de espaço para a devida reflexão torna grave a afirmação da nota 18: “[André] [...] se descreve como sacerdote e fiel, mas talvez não perceba que é vítima, pois ele não violentou a irmã e sim foi seduzido por ela, como a tradição diz haver ocorrido com Adão em relação a Eva” (p. 144). Essa afirmação é perigosa porque é fruto de uma interpretação subjetiva, de tom misógino, e não de fatos detectáveis no próprio romance, e corrobora a tradição patriarcal de culpabilização da mulher. É Ana quem é, ao final, decapitada pelo próprio pai, mas é a André que o autor chama de vítima. Há, também, boas colocações no artigo, como o princípio da nota 7, que diz: “Nassar ri do dito horaciano, *in vino veritas*, colocando-o frente a frente com outros dizeres sobre o vinho” (p. 135). A constatação leva o leitor a pensar sobre a impossibilidade da verdade no enredo narrado por André. A camada mais superficial em que isso se percebe é aquela assentada sobre o embate discursivo, que não se resolve, pois o pai não abre mão de seu modo de ver o mundo, enquanto o filho, que aquiesce pelo cansaço, dele não se convence. Se a narrativa é regada pelo vinho e, simultaneamente, marcada pela impossibilidade de conciliação, não se pode afirmar que no vinho está a verdade. Retirando-se, portanto, um pouco de religião e adicionando um espaço reflexivo, as notas podem ser interessantes para aquele que deseja um olhar geral sobre a obra.

A introdução do artigo “*Per omnia saecula saeculorum*: sob o peso da tradição e das simbologias ancestrais”, de Verônica Daniel Kobs, se concentra em observações sobre o filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, dissertando sobre o destaque

do imagético no romance de Raduan Nassar e a facilitação que tal modelo representou para o trabalho adaptativo do cineasta. A obra cinematográfica é retomada algumas vezes durante o texto, especialmente para discussão da forma que as simbologias da narrativa encontraram na tela, mas, predominantemente, a análise se detém sobre a escrita. Há dois destaques na pesquisa de Kobs, os dois previstos em seu título: a reflexão quanto à tradição no universo agrário de André e o estudo dos símbolos que permeiam o enredo. Não há dúvidas quanto ao fato de que a família de Iohána se constitui sobre bases arcaicas, reveladas, antes de tudo, pelo título da obra, e enraizadas nas palavras do pai. A novidade no texto em questão não é a proposta de que André deseja iniciar uma nova ordem, tarefa que exige a quebra das leis daquela ainda em vigor, mas de que esse objetivo é alcançado, ao fim da história.

As páginas 28 a 31 são praticamente iguais às que compõem o intervalo de 186 a 189 [edição de 1989]. Embora a idéia de circularidade seja clara, a repetição acentua o fim do ciclo comandado por Iohána e o começo de outro, novo, no qual irá predominar a ideologia defendida por André, o filho. Com a ruína do pai, que transgride ensinamentos que ele mesmo pregava, André sai vitorioso [...], provando ao pai a fragilidade de seus sermões (p. 167).

Ainda que a leitura acima seja plausível, a sua natureza categórica pode ser questionada. No desfecho da história, a tragédia familiar é clara. Para além disso, existem apenas possibilidades. No 30º capítulo, André escreve em memória do pai, repetindo suas palavras. O discurso pode ser irônico ou reiterador, mas não permite que se afirme a vitória da transgressão. Como falar em vitória após a barbárie? Se a morte de Ana significa o triunfo da nova ordem, é preciso pensar se o preço pago permite que de alguma maneira o leitor o considere, de fato, triunfo. Por sua vez, a opção pela análise dos símbolos, orientada pelo *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Alain, pode ser muito frutífera, pois há elementos centrais na narrativa que, com um desdobramento de significados, enriquecem a leitura. É o caso, por exemplo, de “lavoura” (p. 158), “pai” (p. 162) e “banquete” (p. 166). Entretanto, a autora extrapola, busca o sentido dos símbolos mais diversos, mesmo de alguns que sequer aparecem na obra de Nassar, como a “espada” (p. 178), e relaciona-os forçosamente ao enredo⁵, diminuindo a força, assim, das interpretações que seriam proveitosas.

⁵ A inserção do objeto na análise ocorre quando a autora fala a respeito da ação paradoxal de Iohána, que assassina a filha pela necessidade extrema de preservação da moral familiar, ato que ao mesmo tempo contraria o mandamento do comedimento e da paciência, tão presente em seus sermões. De acordo com Kobs, a espada incorpora tal contradição.

Braz Pinto Júnior, em “A ‘Fábula do faminto’ em *Lavoura arcaica*: apropriações da obra de Ingmar Bergman por Luiz Fernando Carvalho”, afirma que grande parte do sucesso alcançado pelo filme inspirado no romance de Nassar está nos diálogos que estabelece com nomes como Artaud e Bergman. O artigo se concentra na análise da cena que corresponde à parábola do faminto, executada na produção cinematográfica como uma peça teatral, comparando-a ao filme *A hora do lobo*, de 1968, de Ingmar Bergman, que o diretor brasileiro declaradamente elegeu como referência. Embora faça algumas menções ao livro, Braz Pinto Júnior dedica-se principalmente ao longa-metragem, portanto, não nos demoraremos na crítica de seu trabalho. Vale dizer, todavia, que o texto possui muita qualidade, apresentando uma análise excelente por sua criticidade das duas obras que coloca em confronto, apontando de modo convincente seus pontos de contato.

Antonio Crul, em “A filosofia nietzschiana e *Lavoura arcaica*: a transvaloração e a transmutação de André”, texto final de *Relendo Lavoura arcaica*, analisa o romance de Nassar a partir de ideias de Nietzsche, valendo-se, para tal, de diversas obras do filósofo: *Ecce homo*, *O anticristo*, *A gaia ciência*, *Para além do bem e do mal* e *Assim falava Zaratustra*. O autor se embasa na teoria do homem superior, que “se propõe a denunciar a mistificação mais profunda ou perigosa do humanismo” (p. 201), apontando como fórmula para a grandeza o *amor fati*, ou seja, o amor ao que é necessário. Essa é a ideia central que conduz todo o raciocínio do artigo. Para Crul, o *amor fati* está presente nos pensamentos e nas ações de André, pois amar o que é necessário não significa aceitar sem questionamentos o que a vida impõe. Pelo contrário, no caso do narrador-protagonista em questão, é a não aceitação do preestabelecido que o leva a afirmar a vida. Nietzsche apontava a necessidade de se questionar a ordem vigente e, nesse aspecto, *Lavoura arcaica* é ancorada por sua filosofia. Outros conceitos do alemão são postos ao longo do texto, como “eterno retorno” (p. 205) e “além-homem” (p. 219), mas sempre para retomar a concepção de que André é um sujeito em busca do novo. Sem dúvidas, o que há de mais positivo no texto é a fundamentação teórica consistente, contudo, ela poderia ter sido mais bem explorada se a conclusão a que levou se repetisse menos. Além disso, a palavra de Nietzsche acaba competindo com a palavra de Nassar, deixando a dúvida quanto à área a que pertence o estudo: se ao campo literário ou ao filosófico.

Outro problema, mais grave, é o fato de os dois conceitos presentes no título aparecerem, cada um, uma única vez, sendo ofuscados por uma discussão filosófica que leva a outros caminhos. O autor afirma que Nietzsche crê na “transvaloração e reversão dos valores” decadentes da sociedade, o que é necessário diante de um padrão comportamental de alienação e mistificação (p. 224). Mais à frente, temos a constatação de que “[...] o início da transmutação de André se dá quando mantém uma relação íntima, sexual, com a natureza” (p. 228). Nenhum dos dois termos é muito bem explicado, mas, quanto ao segundo, é possível deduzir que se refere à convicção do personagem de que ele é capaz de ferir as normas e de modificar o lugar em que vive⁶.

A seguir, passaremos à análise de três artigos, publicados em periódicos, e, depois, de algumas dissertações.

“Uma estética do extremo”, de Antônio Marcos V. Sanseverino, publicado em 2005, se inicia por meio do diálogo com afirmações do autor Raduan Nassar em entrevista aos *Cadernos de literatura* do Instituto Moreira Sales. Sanseverino seleciona as declarações que se articulam com a temática da história, do autoritarismo e da tradição. Muitas vezes, aliar informações biográficas e posicionamentos do autor empírico à análise de sua obra não contribui com a interpretação, pelo contrário, a limita. Não é o caso do artigo em questão, no qual a opção por ouvir Raduan é bem explicada: o trecho escolhido de sua fala ecoa na dos narradores de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* e “[...] fornece uma pista para pensar a articulação de *Lavoura* com o chão histórico brasileiro”. Essa articulação se dá, principalmente, via patriarcalismo. Vejamos o trecho da entrevista que motiva a discussão:

Aliás, a prepotência veio a se instalar confortavelmente em muitas áreas, além da literatura. Tudo bem que no Brasil todo já tinha um perfil autoritário bem antes do golpe militar, mas na literatura também? Os jovens escritores que não cediam às propostas da época eram inibidos pela falta de espaço (CADERNOS, 1996, p. 34) [p. 1].

⁶ É válido mencionar, ainda, a necessidade de uma revisão mais apurada. A incorreção gramatical é constante em todo o livro *Relendo Lavoura arcaica*, mas é neste último artigo que chega ao ápice. Os excertos a seguir são apenas alguns dentre os muitos problemáticos: “O confronto, a supressão do pai, a instauração da nova ordem que surge no filho é, evidentemente derrubar os paradigmas e dizer sim à vida (p. 203)”; “O homem ativo é aquele que aceita que as coisas passam e faz com que cada instante a força seja afirmativa (p. 206)”; “Apolo não é o contrário de Dionísio, mas sim uma unidade, onde um é uma parte distinta do outro (p. 210)”; “A civilização proposta por Pedro a André, só é viável a partir do momento em que consegue [...] desviar o indivíduo [...] (p. 215)”. Há exemplos até o fim do capítulo, mas os transcritos bastam como ilustração.

No artigo, é ressaltada a natureza autoritária do “reinado do pai” e, em oposição, a postura transgressora de André que, apesar de não conseguir se desvencilhar dos ensinamentos que lhe foram transmitidos a vida toda, os questiona e burla. É interessante a compreensão de Sanseverino de que não há uma verdade que resida na palavra paterna ou na palavra do filho: cada uma representa pontos de vista que não conseguem ser conciliados. O autor concede também um bom espaço para refletir acerca dos comportamentos de Ana na história. Ele coloca que, como a personagem é revelada pelos olhos do narrador, quanto a ela é possível apenas levantar hipóteses. Vemos, por exemplo, que não há como afirmar se o silêncio de Ana no enredo é decorrente realmente da ausência de pronunciamentos por parte dela ou de um silenciamento imposto por André, que conta a história e, portanto, faz escolhas conduzidas por sua subjetividade. Da mesma forma, não se pode dizer quais foram as motivações que levaram a moça não apenas a se apropriar dos acessórios de prostitutas colecionados por André, como também vesti-los e exibi-los diante dos que festejavam. Entendemos como um grande avanço a leitura que vai para além da aceitação irrefletida de que Ana seduziu André e de que confirmou seu amor por ele ao dançar na última festa⁷. Discordamos, todavia, da seguinte afirmação:

Poderíamos agregar uma série de figuras femininas da literatura brasileira submetidas ao poder patriarcal que sucumbem e são destruídas pela força autoritária. O interesse aqui, no entanto, é mostrar a novidade de *Lavoura Arcaica* ao construir um narrador masculino tão fortemente identificado ao ponto-de-vista feminino (p. 6).

Não acreditamos na possibilidade de identificação do masculino com o feminino. A história e a literatura mostram que a mulher é quem morre para que se narre, enquanto o homem é quem sobrevive para narrar. Esse paradigma torna inviável qualquer identificação. Aquele que vive não saberá nunca o que é estar no lugar do que sobrevive ou do que morre. André se declarar pertencente ao galho da esquerda, galho da mãe, não é suficiente para que ele compreenda a vivência feminina em uma realidade patriarcal.

O artigo “Crítica ao patriarcalismo e ao discurso autoritário em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar”, de Ana Carolina Sá Teles, publicado no dossiê “Escritas da

⁷ NO CAPÍTULO II da presente dissertação, “A volta do pé atrás”, analisamos algumas afirmações dessa natureza, provenientes de diversas fontes.

violência”, da revista *Literatura e autoritarismo*, em 2008, estabelece um diálogo muito produtivo com o trabalho que desenvolveremos. A autora é uma das poucas a propor uma análise do romance nassariano a partir da perspectiva histórica, sem ceder ao reducionismo de comparar a família de André com o sistema de governo vigente à época de composição da obra. O suporte teórico elencado é coerente com a leitura desenvolvida e demonstra, além de dedicação, compromisso com o tema. A partir de nomes como Gilberto Freyre, Antonio Candido, Eni de Mesquita Samara e Sérgio Buarque de Holanda, Teles traça a constituição sociológica da família brasileira, sempre questionando e relativizando os diferentes posicionamentos. Para Freyre, por exemplo, a família brasileira seria sinônimo de família patriarcal, contudo, pesquisas posteriores, de Samara e Holanda, indicam que a estrutura patriarcal não é e nunca foi predominante no Brasil, embora seja a que habita o imaginário nacional. A preocupação histórica está presente ainda nas referências filosóficas da autora: Max Horkheimer e Theodor Adorno, ambos vinculados à Teoria Crítica, muito influenciada pelo materialismo.

O núcleo familiar de André, sem dúvidas, se encaixa na parcela regida pelo patriarcalismo: há uma figura paterna autoritária, que, dentro da casa, é a lei; há uma mãe excessivamente afetuosa, que, teoricamente, equilibraria a rigidez do pai; os filhos são muitos e devem colaborar com o trabalho agrário; a união da família precede qualquer outro mandamento. Até mesmo o desvario final de Iohána corrobora essa condição: a autora traz dados acerca da realidade brasileira de filhos, noras e genros levados à morte por decisão do “chefe da casa” (p. 3). A criticidade da leitura desenvolvida é perceptível ainda na compreensão, em referência a Rodrigues (2006), de que, por mais que André ocupe o lugar da resistência, sua postura, em determinados momentos, é contraditória. O caso pode ser constatado por meio do discurso entoado na capela: o narrador se apropria das palavras do pai, até então rejeitadas, para convencer a irmã da possibilidade do relacionamento incestuoso. Pela originalidade das ferramentas teóricas escolhidas, o texto se destaca em meio à crítica de *Lavoura arcaica*. Ele perde apenas pela segmentação: primeiro, lê-se o longo período teórico-histórico e, logo após, o período de análise do objeto literário. O ideal seria que ambos se encontrassem imiscuídos, para que o foco sobre a literatura não se perdesse em nenhum instante e a história pudesse ser vista a partir dela, e não o contrário.

Ramiro Giroldo, em “O microdespotismo da *Lavoura arcaica*”, publicado na revista *Literatura em debate*, em 2010, considera o romance a partir principalmente de

duas perspectivas: das relações com a política nacional na década de 1970 e da indissociabilidade entre forma e conteúdo, a partir de postulados do filósofo Theodor Adorno. Para tratar do autoritarismo, Giroldo se vale ainda dos textos “Memória da ditadura militar em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo”, de Jaime Ginzburg, e “Autoritarismo e repressão”, de Paulo Sérgio Pinheiro. A proposta do autor é de que o ambiente familiar de Iohána representa um microdespotismo e de que tal estrutura é uma reprodução do padrão de relações regidas por hierarquia e autoritarismo que compõem a malha social brasileira. Portanto, no trabalho em questão, o microdespotismo paterno pode ser compreendido a partir de uma dimensão histórica. Concordamos que o elemento histórico em *Lavoura arcaica* é, muito mais do que uma possibilidade de leitura, uma parte fundamental da constituição de seu enredo, que não pode ser descartada diante da tarefa de se empreender uma análise crítica. No entanto, acreditamos que seja simplista a conclusão apresentada por Giroldo, por meio de diversas proposições, de que a relação familiar no romance seria um simulacro da política militar ditatorial, uma mera analogia à realidade empírica. É o que vemos, por exemplo, em:

O microdespotismo imposto pelo pai, assinalemos, é simétrico ao despotismo imposto pelo regime militar. Ambos têm como procedimento o cerceamento do direito de ir e vir e da própria opção de refletir criticamente sobre a realidade, e ambos têm efeitos igualmente nocivos aos indivíduos. Se o microdespotismo de *Lavoura arcaica* e o despotismo governamental se equiparam quanto aos procedimentos e aos efeitos, é possível ler na crítica ao autoritarismo socialmente implantado uma representação, por meio da figura paterna, do governo militar (p. 193).

Decerto, a formação da família nassariana encontra muitos paralelos com o Brasil, contudo, é arriscado traçar de maneira tão categórica uma simetria *tal qual*. Afinal, como dizer que os procedimentos e os efeitos presentes na ficção, que trata, a princípio, da situação específica de uma família, se equiparam a uma realidade de censura, tortura e patrulhamento ideológico que vigorou no país por duas décadas? Outra fraqueza do estudo é a ausência de discussão quanto aos posicionamentos à direita e à esquerda do pai, descritos no capítulo 24 de *Lavoura arcaica*, momento de maior potencial de articulação com o cenário político, por falar explicitamente da direita como o lado da tradição e da esquerda como o lado da subversão. As observações sobre a necessidade de forma e conteúdo estarem intrinsecamente relacionadas são breves, mas boas. Para discutir como isso se dá em *Lavoura arcaica*, o autor parte da pontuação

utilizada no romance, que “[...] cadencia o texto no ritmo interior de André” (p. 193), e do episódio em que Ana é assassinada, momento em que o texto em prosa perde sua estrutura padrão, indicando a impossibilidade de organização linear do evento traumático.

A dissertação de mestrado “O guardião zeloso das coisas da família (a narração entre parênteses)”, de Ane Costa de Oliveira, defendida em 2009 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pensa *Lavoura arcaica* a partir da concepção de romance moderno, tomando Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin e Anatol Rosenfeld como principais suportes teóricos, e o narrador André como um sobrevivente que testemunha, embasando-se em estudos de Márcio Seligmann-Silva. No princípio de seu trabalho, a autora faz uma contextualização histórica do período em que o romance de Nassar foi escrito e publicado. Ela se prolonga pelos anos de ditadura militar brasileira e aponta a singularidade da obra nassariana diante das demais produções do momento, majoritariamente engajadas e bem menos estetizadas. Em seguida, há uma revisão da fortuna crítica extremamente breve: são mencionados Leyla Perrone-Moisés (p. 20), Antonio Sanseverino (p. 22), André Luis Rodrigues (p. 23) e Sabrina Sedlmayer (p. 25). São mencionados de passagem Milton Hatoum, Luis Augusto Fischer e Renata Pimentel Teixeira. Mais grave que a concisão, contudo, é a acriticidade na análise dos textos elencados. Estes são retomados frequentemente por Oliveira em todos os seus capítulos, sempre em aquiescência. Desse modo, pela constância e pela ausência de outros olhares sobre o já dito, as ideias propostas na dissertação parecem subordinadas aos pensamentos de seus antecessores.

Em um segundo momento, por meio de diálogo principalmente com Bakhtin, *Lavoura arcaica* é classificado como romance moderno. Fundamental para essa categoria é a noção de tempo, cuja sucessão linear no enredo é eliminada, havendo confusão de fronteiras. É a relação de André com o tempo que a autora leva em conta para determinar um dos aspectos originais de sua pesquisa: os papéis diferentes por ele ocupados, ora o de narrador, ora o de personagem. Aquele corresponderia ao presente; este, à ação e à lembrança. Nesse contexto, a narração entre parênteses se constitui, para Oliveira, como uma digressão que funde passado e presente (p. 46). É nas considerações sobre a narrativa que se encontra o principal potencial de “O guardião zeloso das coisas da família” e isso poderia ter sido mais explorado. Por exemplo, a autora coloca que, pela identificação do tempo na narrativa com o presente, “[...] talvez

seja mais fácil compreender como um narrador em primeira pessoa, com tendência para a perspectiva única e para o monólogo, incorpora ou cede espaço para que outras vozes se manifestem” (p. 57). Essa colocação não é explicada, não ficando clara a relação lógica que se tentou apontar. O que nos interessa aqui é a afirmação de que André “[...] permite que outros personagens [...] sejam ouvidos” (p. 58). Não há dúvidas quanto à presença da voz paterna na história. Ainda que na maior parte das vezes por meio do embate e da discordância, André dá a ver a palavra de Iohána tanto quanto sua própria palavra. Para além disso, quais vozes conseguem se manifestar? Certamente, não a voz do feminino. Mesmo que por meio do discurso direto, o pronunciamento materno na obra é parco e à Ana resta apenas o silêncio.

No artigo, a análise da polifonia é norteadada pela comparação com o estudo de Bakhtin sobre Dostoievski. Diante disso, não se deve ignorar uma discrepância grave entre as obras aproximadas: *Lavoura arcaica*, como vimos, é narrada em primeira pessoa. O caso analisado pelo teórico russo trata da narrativa em terceira pessoa. É justamente a existência de um narrador-personagem que torna complexa a análise das múltiplas vozes que se manifestam – ou não – na história construída sobre bases subjetivas. Portanto, consideramos inadequada a opção por transpor para o romance de Nassar um estudo dirigido a uma perspectiva narrativa de observação, muito mais impessoal. Não descartamos a possibilidade da manifestação de múltiplas vozes, mas seria necessária a escolha de ferramentas interpretativas mais coerentes com o objeto.

Outro tópico importante em “O guardião zeloso das coisas da família” é o conceito de testemunho. Oliveira reconhece que *Lavoura arcaica* “[...] não se encaixa perfeitamente nos moldes teóricos [...]” testemunhais. “Todavia, como essa não é a intenção deste trabalho, tais problemas de análise, ao invés de desestimular, proporcionam muito mais subsídios para continuar” (p. 29). Esses subsídios, entretanto, não convencem. Falar sobre testemunho em uma obra não testemunhal é tarefa árdua porque a literatura de testemunho sustenta regras específicas que precisam ser respeitadas. Não há um consenso por parte dos estudiosos do Testemunho acerca dessas regras, mas alguns pressupostos conservam unanimidade: a produção literária, de cunho biográfico ou não, precisa partir de um episódio empírico de barbárie, que tenha atingido a um coletivo; nesse sentido, aquele que escreve dá voz a todo um grupo de atingidos que não teve a chance de falar. Dialogando com o próprio Márcio Seligmann-

Silva, a autora poderia ter optado pelo uso da noção de “teor testemunhal”⁸, que, independente do gênero, está potencialmente presente em qualquer obra literária. Em vez disso, há a definição insustentável de André como um sobrevivente. Não fica claro em nenhum momento a que André sobreviveu. É incompreensível a afirmação de que ele seria “[...] um sobrevivente que viveu uma situação-limite atravessando a morte”. Por mais trágica que tenha sido sua história familiar, o narrador não foi vítima de uma catástrofe, envolvendo um amplo grupo que seria representado por seu relato. A situação-limite, para o testemunho, precisa ter sido uma experiência envolvendo mais do que apenas um indivíduo ou um núcleo familiar, e viver a situação-limite significa literalmente passar por riscos de morte, ser colocado em situação humanamente degradante. A única personagem que sofreu a experiência de morte em *Lavoura arcaica* foi Ana, e sua voz está completamente ausente da narrativa. Portanto, não há testemunho.

Jacqueline Ribeiro de Souza, em “Discurso e subjetividade em *Lavoura arcaica*”, dissertação de mestrado defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros, apresenta a proposta de analisar a constituição dos sujeitos e dos discursos no romance de Raduan Nassar, considerando não apenas as expressões verbais, mas também os significados gerados pelo corpo, pelos gestos e pelo silêncio. Primeiramente, a autora repete um movimento comum à maior parte dos trabalhos críticos sobre *Lavoura arcaica*, fazendo uma análise do momento histórico em que a obra foi produzida, destacando sua singularidade. A partir disso, Souza segue para uma rápida revisão da fortuna crítica, incluindo as manifestações da imprensa à época do lançamento do livro. Nesse momento, há um gesto inédito: a autora conseguiu recuperar críticas negativas à escrita de Raduan Nassar (p. 22), normalmente exaltada, desde seu aparecimento no cenário literário e até os dias atuais, e comparada à dos maiores cânones brasileiros, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Esses poucos posicionamentos que veem *Lavoura arcaica* negativamente não vêm de especialistas e destoam da visão geral, mas o acesso a eles é interessante no nível de curiosidade e mesmo, possivelmente, de contraponto.

A análise dos discursos presentes na história parte da divisão dos membros à mesa na hora das refeições, descrita por André no capítulo 24. O narrador aponta que à

⁸ Cf. SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 8-9.

esquerda do pai ficavam a mãe, ele, Ana e Lula, e que esse seria o galho degenerado, ou seja, o lado da transgressão. Souza escolhe se dedicar à constituição desses sujeitos, representantes da subversão, colocando-os em confronto com o discurso paterno. Como é André quem fala a todo momento, suas palavras são priorizadas no estudo. A pesquisadora se previne e previne seu leitor: em *Lavoura arcaica*, há um narrador em primeira pessoa, no qual não se pode confiar cegamente, pois ele conta os acontecimentos sob uma perspectiva subjetiva, escolhendo o que destacar e o que calar, a quem conceder e a quem não conceder a palavra. Para a autora, é claro que a intenção de André ao longo da narrativa é mostrar Iohána como um monstro, cuja palavra arcaica precisa desesperadamente ser combatida. É nessa opção pela desconfiança, pela não ingenuidade, que está a principal contribuição de “Discurso e subjetividade em *Lavoura arcaica*”. Por melhores que sejam os muitos trabalhos sobre o romance nassariano, percebe-se uma tendência na crítica de embarcar, sem questionamentos, nas verdades postuladas por André. A visão apresentada por Souza, portanto, é indispensável, e a qualidade da sua fundamentação teórica somada à leitura responsável enriquecem a já ampla discussão sobre a obra. Nessa empreitada de análise discursiva, é estabelecido o diálogo com diversos teóricos, dentre os quais se destaca Foucault, que apresenta a noção de que o discurso é articulação de saber e de poder, e de que o poder é uma relação. Em *Lavoura arcaica*, é o pai quem detém o privilégio de fala e é disso que André deseja se apropriar. É interessante a colocação de que o poder do pai produz sujeitos, e de que esses sujeitos podem ocupar a posição de resistência, uma vez que, diante da discordância quanto à palavra da tradição, produzirão novas palavras, que serão combatentes àquilo de que discordam.

É preciso fazer uma ressalva quanto à parte das colocações da autora: ao mesmo tempo em que destaca a necessidade de se atentar aos detalhes da fala de André e de não assimilá-la prontamente como verdade, Souza diz:

Ana assume sua paixão por André através da dança. Agindo de forma desvairada, coberta com as inquietudes mundanas do irmão, ela exibe um deboche exuberante, antes reivindicado por André quando estavam na capela. Através de sua dança ela expõe a decadência da ordem paterna e confirma a paixão pelo irmão. E neste momento André tem a certeza de que Ana estava respondendo à sua súplica: “eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava” [NASSAR, 1989, p. 189] (p. 63).

O que se verifica, dessa maneira, é que a própria autora não conseguiu se livrar completamente da armadilha cuja existência apontou para seu leitor. Quando afirma que

“Através de sua dança [...] [Ana] confirma a paixão pelo irmão”, ela está aceitando, sem desconfianças, a conclusão de André de que era só para ele que a irmã dançava. Esse pequeno deslize, contudo, é superado na parte final do trabalho, que analisa os significados para além do pronunciamento verbal. Em determinado momento, a dança de Ana entra em relevo novamente:

André narra uma dança sedutora, carregada de volúpia. A partir dos adjetivos atribuídos à irmã, o narrador parece querer insinuar que Ana tenta seduzi-lo. Ana é a serpente que o seduz/induz ao desejo proibido. Na citação supracitada, ele afirma que ela sabia fazer as coisas, insinuando a intencionalidade da irmã. No entanto, é importante atentarmos para o fato de que essa dança é narrada sob a ótica de André, personagem apaixonado por ela. Sabemos que o corpo posiciona-se discursivamente ao olhar do outro, mas não podemos esquecer que o sentido é plural, depende do sujeito e da posição que esse sujeito ocupa no contexto histórico-social e ideológico. Dessa forma, André narra a sua visão (p. 85).

Portanto, a autora novamente suspeita do olhar que André deposita sobre a dança e das conclusões que tira a seu respeito, desfazendo o movimento de concordância apresentado páginas atrás. Por fim, com base em Orlandi, o trabalho se debruça sobre o silêncio, destacando que este não é sinônimo de vazio. Há duas formas de silêncio, e ambas estão em *Lavoura arcaica*: o silêncio das palavras, que ocorre, por exemplo, quando André, dialogando com Pedro no quarto de pensão, diz certas coisas para evitar revelar outras (p. 90-91), e a política do silêncio, também compreendida como silêncio da opressão, aquele estabelecido pelo pai quando impede a proliferação de falas que divergem da sua (p. 96). Sente-se falta, no texto, de um maior espaço cedido aos personagens que não o narrador. Apesar da intenção declarada no artigo de explorar as diversas formas de construção discursiva, a palavra de André não deixou de ser privilegiada. Ainda assim, “Discurso e subjetividade em *Lavoura arcaica*” é um trabalho que se dispõe a encarar as problematizações colocadas pelo romance, sem fazer concessões, e merece, por sua originalidade e pelo aguçamento crítico, lugar de destaque entre a fortuna que se dedica à obra de Nassar.

Após esse breve percurso, foi possível constatar que a crítica de *Lavoura arcaica* privilegia a discussão quanto à classificação genérica do texto. Com o passar do tempo, tem sido superada a necessidade de encaixar a obra em uma categoria fechada, mas os muitos anos de debate a esse respeito contribuíram com a percepção do livro como original e plural. A questão do embate com a tradição, por meio da oposição entre o

discurso de Iohána e o discurso de André, é destacada de maneira equivalente. Falar da origem, das heranças e dos costumes dessa família leva a um inevitável desdobramento que consiste na abordagem dos diálogos com a religião. Dessa maneira, é também recorrente a verificação da forma como as bases judaico-cristãs e islâmicas são recuperadas ao longo da narrativa, tanto no sentido de serem ratificadas, como no de serem combatidas. Para além da religião, as ferramentas de leitura com maior frequência selecionadas são as psicanalíticas, mas a pluralidade da obra de Nassar tem permitido um amplo debate interdisciplinar. Consideramos importante frisar que a aparição secundária do objeto literário em trabalhos do campo cinematográfico, filosófico ou psicanalítico, por exemplo, não constitui, em si, demérito algum. A nossa crítica quanto ao ofuscamento do romance diante da teoria se volta aos textos que declaram ter a *Lavoura* como centro de discussão, mas que em alguns momentos acabam por esquecê-la, não conseguindo demonstrar de maneira convincente o propósito da utilização de saberes exteriores ao campo literário para a leitura da obra de Nassar. Quando esse vínculo é mantido e bem realizado, cremos que o estudo da literatura tem apenas a ganhar, pois as possibilidades de análise se tornam ainda mais diversificadas. O mais grave nesse mosaico crítico que procuramos aqui recuperar está naqueles momentos em que a interpretação extrapola o texto e, mais do que levar a conclusões que a obra literária não permite, reitera posicionamentos conservadores e interessantes à perpetuação de violências físicas e simbólicas. Os capítulos que se seguem se opõem radicalmente a essa postura, procurando investigar as potências críticas do romance como objeto cultural e, sobretudo, histórico.

CAPÍTULO II

A VOLTA DO PÉ ATRÁS: O NARRADOR-PERSONAGEM EM QUESTÃO

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.

Theodor W. Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”

Lavoura arcaica é a história dos desejos de André e das consequências deles advindas. Há duas temáticas que se destacam nesse enredo: o incesto – desejo pela irmã Ana – e o questionamento da palavra paterna – desejo de subversão –. Os seus desdobramentos, assim como as reflexões acerca deles, nos são apresentados em primeira pessoa por um sujeito completamente envolvido em sua trama. A ausência de demarcação precisa de lugar e tempo – tanto o do presente da ação, quanto o do presente da narrativa –, a linguagem extremamente metafórica e a parca informação que temos do André que narra dão origem a uma obra que não faz concessões. Dos desdobramentos dos impulsos eróticos do narrador-personagem, o principal, registrado no penúltimo capítulo do livro, é o assassinato de Ana pelo pai, após este tomar conhecimento da relação incestuosa entre a jovem e André. Vários índices levam a crer que tal episódio seja um dos mais importantes motivadores da narrativa: o encadeamento dos acontecimentos de destaque, que, mesmo em estilo fragmentado, dão uma noção de início-meio-e-fim (fuga de casa; revelação do desejo por Ana ao leitor; revelação do incesto ao irmão mais velho, Pedro; volta para casa; revelação do incesto ao pai por Pedro; assassinato); em decorrência desse esquema de causa-e-consequência, sua localização, que lhe confere o *status* de desfecho (há ainda um 30º capítulo, que se assemelha, contudo, mais a um epílogo do que ao desfecho propriamente dito); a gravidade do acontecimento, que se sobrepõe a qualquer outro anterior a ele; a possibilidade de leitura do evento como traumático, cuja inexorabilidade na memória levaria à tentativa de elaboração por meio da narrativa; e a abundância de indícios ao longo de todo o texto que precipitam o final trágico, indicando a preocupação em sinalizar e enfatizar a morte que está por vir.

O primeiro vislumbre do prenúncio é também um dos mais significativos. O homicídio ocorre durante uma festa em comemoração pela volta de André à casa. Sabemos, pelo 5º capítulo, por uma lembrança que vem à mente do irmão fugido durante o diálogo com Pedro, que tais celebrações eram frequentes na propriedade familiar. Vejamos o momento em que a imagem desses eventos é evocada:

[...] e, sem se mexer, como se respondesse ao aceno do meu olhar, ele [Pedro] disse: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com único golpe” foi o que ele disse com um súbito luto no rosto, e parou, e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos [...] (NASSAR, p. 26, 2012).

A partir de então, André passa para a descrição das festas, simétrica à que será efetuada no 29º capítulo. O excerto acima é o que nos interessa por ora. A conversa entre os irmãos ocorre na pensão onde o narrador-personagem se refugiara após fugir da casa paterna. Pedro está lá com a missão de resgatá-lo e levá-lo, como um filho pródigo, de volta para a propriedade rural em que cresceram. O diálogo entre ambos é um embate, pois, diferente do que prevê a parábola bíblica, aquele que abandonou os pais e os irmãos não está arrependido e envergonhado: André não quer retornar, ele reivindica o direito da sua própria razão, que crê ser muito diferente da razão do pai, acatada por Pedro, que preza pela paciência, pelo comedimento, pela renúncia em favor da preservação da família. Ao falar da ameaça que parte de um único golpe, o primogênito, conscientemente, se refere à rebeldia do irmão, mas, em termos narrativos, adianta o desenlace daquela *Lavoura*:

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 [...] (p. 190).

Será esse o golpe final, aquele capaz de fazer desaparecer “a força e a alegria” da família. O presságio continua a ser reiterado pelo que se segue: após prever o golpe, Pedro é tomado por um “súbito luto”, e as festas da propriedade renascem na mente de André “num jorro”, imagem que se repete em outros momentos do enredo, associada ao vermelho e ao sangue, que, de fato, jorrará:

[1] [...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso uma flauta [...] e se punha então a soprar nela como

um pássaro [...], e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho [...] (p. 28).

- [2] minha mão esquerda se prenderá aos botões que despontam no lugar dos cornos, torcendo suavemente a cabeça para cima até descobrir a área pura do pescoço, e com a direita, grave, desfecho o golpe, abrindo-lhe a garganta, liberando balidos, liberando num jorro escuro e violento o sangue grosso (p. 105).
- [3] [...] sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivado prontamente pela volúpia do ímpio, eu tinha gordura nos meus olhos, uma fuligem negra se misturava ao azeite grosso, era uma pasta escura me cobrindo a vista, era a imaginação mais lúbrica me subindo num só jorro, e minhas mãos cheias de febre que desfaziam os botões violentos da camisa, descendo logo pela braguilha, reencontravam altivamente sua vocação primitiva, já eram as mãos remotas do assassino (p. 135).

O primeiro excerto trata ainda das festas familiares e será também retomado no capítulo 29, imediatamente antes do assassinato. Nele, o “jorrar” soma-se ao “sanguíneo” e ao “vinho” para antecipar a cena que se seguirá quando, durante a execução musical do mesmo tio, Ana adentrar a roda dançando. O segundo faz parte da oração entoada por André instantes antes da concretização da relação incestuosa: a irmã, ao seu lado, parece indiferente, e, desesperado, ele implora a Deus por um milagre, fazendo promessas de devoção e sacrifício. Como o carneiro que seria imolado pela garganta por André em troca do solicitado, Ana é aniquilada pelo pescoço, páginas à frente. O terceiro trecho traz parte do discurso de André na capela, quando tenta convencer a irmã da possibilidade de um relacionamento entre ambos. O momento transcrito é de raiva e violência: com a ausência de resposta, André fica transtornado e começa a se masturbar. Além do sangue e do jorro, também as mãos do assassino figuram como prenunciadoras do que está por vir.

Esses são alguns dentre inúmeros exemplos⁹ a indicar que, muito antes de ser revelada ao leitor, a morte de Ana perpassa toda a narrativa. Ela está anunciada não apenas como mera estratégia estilística, a testemunhar a perspicácia de um autor empírico, mas também como sinalização da importância de tal episódio na lavoura de André, afinal, essas pistas que se imiscuem ao enredo foram colocadas por ele, cuja voz é a que ouvimos, tanto quanto por Raduan Nassar. A partir disso, temos a primeira

⁹ O prenúncio está presente ao longo de toda a narrativa: “como se fossem as toalhas de um assassino” (p. 43); “ressonâncias do meu sangue tinto que eu sentia salso e grosso, e refluindo na cabeça, e intumescendo ali a flor antes inerte” (p. 46); “nem pelo dia funesto que súbito se precipita” (p. 58); “existe um silêncio fúnebre em tudo que corre” (p. 70); “cavando nossos corpos de um apetite mórbido e funesto” (p. 91); “como os olhos fechados de um morto” (p. 101); “o que é bom para uns é muitas vezes a morte para outros” (p. 133) [NASSAR, 2012].

informação relevante sobre o narrador: ele fala após a tragédia. Ao adentrar o quarto de pensão, nas primeiras linhas do livro, nós não sabemos como a história se encerrará, mas André, ao narrar as mesmas primeiras linhas, já o sabe. Junto a essa certeza, contudo, sobrevêm questões que não podemos responder, sobre as quais mal podemos especular: quanto tempo após a tragédia escreve André? Este que nos fala é o mesmo adolescente de 17 anos que fala a Pedro e ao pai? A narrativa é ratificação ou revisão das palavras de menino que ansiavam pela derrubada dos ensinamentos paternos? Quais foram os desdobramentos da morte de Ana para seu irmão e amante? Não temos nada mais que pistas e, seguindo-as, prosseguiremos com o que é possível delinear desse narrador.

O André do tempo da ação, aquele a quem o André narrador concede o lugar de fala, é o quinto filho, entre moças e rapazes, segundo do sexo masculino (p. 154), de uma família tradicional, oligárquica, de posses e agrária. Não há qualquer marcador temporal concreto na narrativa, mas os hábitos descritos remetem à situação do Brasil colonial: o pai, Iohána, é o patriarca, uma espécie de chefe tribal, sucessor do avô, e aos dois cabia, emblematicamente, durante as refeições, o lugar à cabeceira da mesa. Esse posto era, antes de tudo, púlpito, de onde eram desferidos os sermões, de teor religioso ainda que não trouxessem o nome de Deus¹⁰. As referências neles localizadas são bíblicas e alcorânicas, mesclando o cristianismo, um dos fundadores da sociedade brasileira, ao islamismo, representante da tradição ao evocar a raiz mediterrânea da família; a economia familiar nos parece ser de subsistência. O trabalho na terra é lei. Do trigo semeado, colhido e tratado na propriedade é que vem o pão ali consumido. Os integrantes do clã são, além de cultivadores, pastores, criadores de gado. No total, Iohána e a mãe, única personagem não nomeada na narrativa (dentro os vivos; também o avô não tem nome), possuem sete filhos: Pedro, Rosa, Zuleika, Huda, André, Ana e Lula.

Não cremos, todavia, que esse grupo de herança patriarcalista esteja assentado, realmente, no país colônia. Antes, parece se tratar de um tempo-lugar que é de certo modo atemporal e ubíquo: muito dos hábitos coloniais permaneceu – permanece – arraigado à sociedade brasileira. A família de André poderia habitar o século XVI, o XVIII, o XX ou mesmo o XXI, e sequer o assassinato cria a ameaça da

¹⁰ No que corresponde à transcrição/retomada dos sermões paternos ao longo de *Lavoura arcaica*, a menção direta a Deus aparece exclusivamente na Parábola do Faminto, presente no 13º capítulo (p. 77-85).

inverossimilhança, pois basta que se evoquem os dados de feminicídio para lamentar a proximidade entre “vida real” e ficção. Em *Raízes do Brasil* lemos:

Não são raros os casos como o de um Bernardo Vieira de Melo, que, suspeitando a nora de adultério, condena-a a morte em conselho de família e manda executar a sentença, sem que a justiça dê um único passo no sentido de impedir o homicídio ou de castigar o culpado, a despeito de toda a publicidade que deu ao fato o próprio criminoso (HOLANDA, 2007, p. 82).

Trata-se de um contexto em que o poder do chefe familiar se sobrepõe ao do próprio Estado. Sérgio Buarque de Holanda transcreve uma situação própria da família patriarcal colonial, mas a apreciação de pesquisas realizadas séculos depois expõe um cenário de continuidade. Em 2013, 4.762 mulheres foram assassinadas no Brasil, sendo que mais da metade dos homicídios foram cometidos por familiares¹¹.

O André adolescente é crítico em relação a essa estrutura. O seu modo de marcar e compreender a diferença que o afasta da família é se colocar como portador da escuridão (NASSAR, 2012, p. 14) – em oposição à luz presente nos olhos de Pedro (p. 15) –, como epilético (p. 39), como aquele que se assenta à esquerda do pai (p. 154-155). Verifiquemos como o garoto enxerga a ele mesmo/como o narrador André enxerga o personagem André:

- [1] [...] as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito [...] (p. 8).
- [2] [...] eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho (p. 11).
- [3] [...] respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava confuso, e até perdido [...] (p. 13).
- [4] [...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos [...] (p. 14).
- [5] [...] me larguei na beira da cama, os olhos baixos, dois bagaços [...] (p. 15).
- [6] a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso [...] (p. 18).
- [7] [...] 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

¹¹ In: <<http://www.compromissoeatitude.org.br/dados-nacionais-sobre-violencia-contra-a-mulher/>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

- tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente [...] (p. 26).
- [8] [...] meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim... (p. 31).
- [9] [...] “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético [...]” (p. 39).
- [10] alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas no banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro [...] ninguém ouviu melhor cada um em casa, Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união [...] (p. 42-43).
- [11] [...] com meus olhos sempre noturnos, eu, o filho arredio, provocando as suspeitas e os temores na família inteira, não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa [...] (p. 66-67).
- [12] [...] eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã [...] (p. 110).
- [13] [...] meu corpo, eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida para receber o demo (p. 114).
- [14] [...] 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 (p. 118).
- [15] tenho mãos abençoadas para plantar, querida irmã, não descuido o rebento de cada semente, e nem o viço em cada transplante, sei ouvir os apelos da terra em cada momento, sei apaziguá-los quando possível, sei como dar a ela o vigor pra qualquer cultura [...]; sei muito sobre a cultura nos campos, e serei também exemplar no trato dos nossos animais, eu que sei me aproximar deles, conquistar-lhes a confiança e a doçura do olhar, nutri-los como se deve [...] (p. 119).
- [16] [...] eu que sabia escovar cavalos, selecionar um bom arreio, imprimir-lhes o trote, a marcha lenta e o galope, sendo destro na montaria, ágil no laço, disparando na carreira se fosse preciso [...] (p. 134).
- [17] [...] e eu, todo sombrio, mal escondendo meus olhos repulsivos [...] (p. 151).
- [18] – [...] não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o

que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta; daqui pra frente, quero ser como meus irmãos [...] (p. 168).

Começamos pelas exceções: em quatro dos 18 trechos transcritos, André se descreve de maneira positiva (tomando como referência a valoração da tradição). Nas páginas 42 e 43 [10], ele fala a Pedro sobre o costume que tinha de revirar as roupas sujas da família, desenhando-se como um observador, como aquele que, atento ao que não está explícito, é capaz de compreender seus irmãos, o pai e a mãe melhor do que qualquer outro com quem dividia o teto. É um dos poucos momentos, senão o único, em que o rapaz se apresenta com uma delicadeza desinteressada, ainda que prepotente. As páginas 119 e 134 [15] [16], por sua vez, distinguem-se radicalmente da caracterização que André faz de si no restante da narrativa. A elas se soma a página 118 [14], que, além de reafirmá-lo como ovelha negra, o coloca como devoto à família. Em todas, ele sai do lugar de ruptura, alegando ser exatamente aquilo que o pai desejava que fosse. Trata-se do discurso da capela: após ter relações sexuais com Ana na casa velha da fazenda (local onde moravam todos até pouco antes da morte do avô), André adormece. Quando desperta, a irmã não está mais ao seu lado. Ele se desespera e sai à sua procura, conseguindo localizá-la na capela. A moça está e permanece muda. O irmão começa um apelo apaixonado, que passa para aflito e, então, violento, quando percebe que seus esforços não estão surtindo efeito. Em meio aos argumentos a que recorre para persuadi-la da possibilidade do amor incestuoso, está a promessa de enquadrar-se nos padrões familiares, por isso, ele afirma ser não apenas um bom trabalhador, como também um amante do trabalho. Vemos, portanto, um distanciamento extremo entre a forma como André se constrói para o leitor e a forma como tenta se construir para Ana: é o jogo de interesses em cena. O último trecho, da página 168 [18], parece ser compatível com esses dois anteriores, contudo, no contexto em que está inserido, vemos que se trata de encenação do narrador para dar fim ao diálogo com o pai após seu retorno para casa. Nesse episódio, que ocupa quase todo o capítulo 25, Iohána procura estabelecer uma conversa com o filho, inspirado talvez pela parábola bíblica, ansioso pelo reconhecimento da diferença entre a casa paterna (território do bem) e o mundo exterior (território do mal). Tal interação, entretanto, é marcada pela incompatibilidade de visões de mundo e conseqüente impossibilidade de compreensão mútua. Ela se estende, ameaçando se transformar em conflito de ordem mais grave. O pai dá sinais de perder a paciência, sendo imperativo: “Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado

o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua [...]” (p. 166). Quando a mãe se aproxima dos dois, apresentando apelos para que a discussão cesse, André parece ceder, dizendo exatamente o que o pai quer ouvir: é o filho pródigo que retorna para os braços paternos ferido, humilhado e contrito, pronto para reconhecer a autoridade. Mas ele mesmo é quem confessa ao leitor que não passava de um “suposto recuo” (p. 169). A citação da 18 [6], por sua vez, assim como ocorre na página 118, além de confirmar André como o epilético, aponta outro traço seu, que seria próprio do campo da sanidade. Falando de Schuda, uma cabra, ele se diz amante extremoso. Ao fim do capítulo (4), descobrimos a ironia nessa afirmativa: André, amante extremoso, abusa do animal que, predestinado a tal tratamento, possuía “dois traços de tristeza” nos olhos (p. 19). O que poderia ser interpretado como zelo é, na verdade, pretexto para realização de um capricho – de um desejo –, o que reforça o ponto de vista que será tratado a seguir.

Nos 14 fragmentos restantes, André utiliza um vocabulário próprio do campo do sombrio, do enfermo, do possesso para se descrever. Com frequência, os olhos são mencionados, nunca como olhos sãos. Uma possível explicação para essa obsessão parte dos ensinamentos do pai:

E me 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 [...] (p. 13).

Vale ressaltar que essa interpretação que André faz de si, orientando-se pelas lições à mesa, é indício de acatamento da palavra paterna, não obstante o filho procure rebelar-se a ela sendo, no lugar de luz, escuridão. Deixemos, contudo, esse assunto para adiante. Os olhos de André, seu veneno, a doença, o demônio no corpo não deixam dúvidas: trata-se da figura de um *gauche*. Além de se mostrar pelo seu próprio ponto de vista, ao longo do texto, o narrador deixa diversas impressões de como pensa ser visto pela família. Não é de espantar que essa crença seja conforme à imagem que ele tem de si. Segue um exemplo¹²:

[...] grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos e diga sempre ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’ e vocês podem gritar num só tempo ‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’ e gritem quanto quiserem, fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não deem conta da trama canhota que me

¹² Para outros, cf. p. 15, 108, 118, 123, 124, 128, 133, 163 (NASSAR, 2012).

enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que ele tenha o nosso sangue’ grite, grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ e grite ainda ‘que desgraça se abateu sobre a nossa casa’ e pergunte com furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor ‘que crime hediondo ele cometeu!’ ‘traz o demônio no corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor ‘que crime hediondo ele cometeu!’ ‘traz o demônio no corpo’ e diga ainda ‘ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame’ e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco ‘traz o demônio no corpo’ [...] (p. 40).

A fala acima é enunciada por André, que supõe a reação de Pedro e do restante da família após a revelação de que é um epilético. O narrador está se valendo de uma linguagem metafórica para expressar um estado de espírito, e, cego à alteridade, crê ser visto exatamente como se vê. O “crime hediondo que ele cometeu” é o crime de ser diferente, de ousar questionar aquilo que lhe fora ensinado a vida toda. O único comportamento que Pedro poderia julgar como criminoso até então seria o abandono da casa. A paixão por Ana não fora confessada ainda, ou mesmo os encontros com as prostitutas. Desse modo, quem afirma que André leva desgraça à família é ele mesmo, e não o primogênito. No parágrafo lido, a ideia de um André degenerado em relação à saúde que impera na casa paterna é fixada também na cabeça do leitor, onde reverbera o coro que entoa “traz o demônio no corpo” e que ali continuará a soar até o fim da narrativa. Para André, assim como para o pensamento crítico diante do conservadorismo, ser o escuro em relação ao claro do pai pode ser penoso, já que relega à exclusão, mas não é necessariamente negativo, pois significa transgressão de uma ordem que não suporta ver nada fora do seu consagrado lugar de origem: os textos fundadores, os corpos, os portadores de autoridade, os famintos¹³. André se constrói para o leitor, portanto, como herói de sua própria história e, exigindo a vez da impaciência, emite um grito urgente frente a uma realidade amordaçada pelo patriarcalismo.

Essa figura heroica (às avessas) tem sido com frequência abraçada pela crítica, que por diversas vezes acata sem ressalvas a palavra do narrador-personagem de *Lavoura arcaica* como confiável, tanto no que concerne ao enfrentamento da tradição, quanto à relação com Ana:

¹³ Sobre o faminto, conferir o capítulo 13 de *Lavoura arcaica* (p. 77-85).

- [1] [...] o narrador-filho demonstrará o oposto das regras sobre as quais se assentam o patriarcado e o monoteísmo. A epilepsia e a possessão por outro verbo que não seja o do pai, o bíblico, ou talvez o também o embate entre o verbo tradicional e o novo que o questiona, são apresentados pelo narrador através dessas “convulsões” [...] (SEDLMAYER, 1997, p. 51).
- [2] O projeto de André para construir-se como ser desejante, que sente e pode dar vazão ao sentir, acaba por se fazer um projeto para destruir a repressora estrutura patriarcal (esta é a medida do aparente outro total, o completo inverso de André) (TEIXEIRA, 2002, p. 29).
- [3] Esse é o caminho de André [inquirir-se a propósito da descoberta de quem realmente o sujeito é], ao entrar na adolescência e atender ao chamado do seu corpo em mutação, para o qual tornam-se imperativos os desejos. E no espelhamento com o pai, o avô, as tradições familiares, os valores morais e religiosos, as normas de recato e os impedimentos ao sentimento que desenvolve por Ana, dá-se o evento de ruptura definitiva com todas as suas referências de origem (TEIXEIRA, 2002, p. 70).
- [4] Existe um nítido sentimento passional entre os irmãos, que é, aliás, concretizado fisicamente, nas fugas e passeios dos dois pelos bosques [...] (TEIXEIRA, 2002, p. 88).
- [5] Mas antes que o irmão faça a terrível revelação, desencadeando a ira paterna, André, diante dessa manifestação tão intensa de sensualidade por parte da irmã que ele tanto desejava, e agora sabendo-a destinada a ele e somente a ele (“era para mim, e só para mim, que ela dançava”), mantendo-se afastado como sempre [...], tem a mesma reação quando das festas lembradas anteriormente [...] (RODRIGUES, 2006, p. 130).
- [6] Ao ignorar qualquer tentativa de controlá-la, Ana revela a impetuosidade do seu desejo por André (REICHMANN; PELLISSARI, 2007, p. 49).
- [7] *Lavoura arcaica* registra dois momentos dessas festividades. No primeiro, além da dança que Ana realiza para André com o intuito de seduzi-lo, fica evidente que a personagem não tem uma relação próxima com sua família, exceto com a irmã, a qual admira desde a infância (CAMATI; LEVISKI; ROCHA, 2007, p. 81).
- [8] [...] ele [André] se descreve como sacerdote e fiel, mas talvez não perceba que é vítima, pois ele não violentou a irmã, e sim foi seduzido por ela, como a tradição diz haver ocorrido com Adão em relação a Eva (NETO, 2007, p. 144).
- [9] Nessas festividades, [...] formava-se uma grande roda de dança, cujo centro das atenções era Ana. Para André, entretanto, ela significava muito mais. Em seu “recanto fechado”, contemplava camuflado por entre as árvores e folhas os movimentos sensuais da irmã, que, por sua vez, flertava com ele, despertando seus instintos mais primitivos (TARDIVO, 2012, p. 35).
- [10] André [...] é uma figura transgressora, pautada por componentes de marginalização e diferença com relação aos princípios rígidos defendidos pelo pai. No diálogo entre pai e filho, quando surgem palavras comuns, o movimento de deslocamento de vocabulário cria

um efeito espantoso de ambiguidade. Guardada a identificação familiar, com o elo de origem mítica entre pai e filho, as palavras mostram-se capazes de produzir rupturas ao mesmo tempo semânticas e ideológicas, culturais e políticas (GINZBURG, 2013, p. 58).

É claro que André é transgressor. Para além de suas palavras, o contato erótico com a cabra Schuda, com Ana, com Lula, sugerido em relação à mãe, e mesmo a cena onanística que abre a sua fala; o deitar-se sob as árvores e enfiar os pés na terra enquanto os irmãos obedecem ao mandamento do trabalho; ousar dizer-se mais sábio que o pai não são posturas admissíveis para a lei religiosa-paterna-ocidental. A vontade de escapar ao que instituem os sermões não se restringe à idealização, André a concretiza, exigindo e impondo os direitos do corpo. Todavia, classificar esse narrador como “o oposto das regras sobre as quais se assentam o patriarcado e o monoteísmo”, como coloca Sedlmayer [1], ou concluir que seu plano é, seguindo Teixeira [2], aniquilar a estrutura patriarcal, é, além de pressupor a coerência na palavra adolescente, ignorar algumas de suas nuances que indicam a necessidade da relativização. Por esse viés, é ainda mais grave a colocação categórica de que o rapaz alcança a “ruptura definitiva com todas as suas referências de origem” (TEIXEIRA [3]). Que ser é esse, que consegue romper peremptoriamente com suas raízes? Quanto mais André, que evoca o pai do início ao fim de sua narrativa, concedendo-lhe privilegiado espaço de fala, algumas vezes parafraseando-o para desdizê-lo, mas, em outras, mostrando-se como resultado dessas palavras. Não discordamos da análise que Ginzburg faz do personagem [10], contudo, parece-nos que essa ambiguidade de que o pesquisador fala não se estabelece exclusivamente entre um e outro personagem (André e Iohána), no confronto de discursos, mas está presente em cada um, individualmente. Vamos nos dedicar à análise de tal situação no próximo capítulo. Atenhamo-nos ao que concerne às observações sobre Ana.

No 4º trecho, Teixeira afirma que “há um *nítido* sentimento passional *entre os irmãos*” [grifos nossos], que é transposto para o nível físico em encontros no bosque. Há um equívoco na utilização do plural para falar do contato amoroso entre André e Ana, afinal, apenas um episódio concreto é registrado na narrativa. Mas mais interessante na frase é a descrição do amor entre os irmãos como nítido (ou seja, não deixa qualquer dúvida) e mútuo. André é apaixonado por Ana, isso ele mesmo nos conta, de múltiplas maneiras e por reiteradas vezes. Mas Ana em nenhum momento nos fala de seu amor por André: não apenas porque seu discurso esteja delegado a ele,

narrador, mas também, e principalmente, porque ela absolutamente não fala. Não há qualquer registro, mesmo indireto, de enunciações que partam da moça. André crê ser correspondido, como atestado no episódio da capela:

me ajude, portanto, querida irmã, me ajude para que eu possa te ajudar, é a mesma ajuda a que eu posso levar a você e aquela que você pode trazer a mim, entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma (NASSAR, 2012, p. 129).

Ele se vê necessitado de uma ajuda que só pode ser fornecida pela irmã e *supõe* que o inverso também seja verdade. André é cego à alteridade. Assim como ele julga que toda a família o enxerga nos mesmos moldes em que ele enxerga a si, ele acredita que aquilo que sente por Ana é exatamente o que ela sente por ele. A dificuldade em perceber o outro está exposta em suas próprias palavras: “[...] quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma”. Podemos imaginar justamente o inverso: ao falar de Ana e por Ana, André está falando exclusivamente sobre si, mostrando a forma como percebe o outro e com ele se relaciona. Constantemente retomado pela crítica, um momento importante da narrativa, em que mais uma vez os desejos de André regem sua interpretação dos fatos, é aquele relativo à última dança de Ana, instantes antes de ser assassinada:

[...] e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada [...] roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento [...], 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 e antecedente, *me* fazendo ver com espantosa lucidez as *minhas* pernas de um lado, os braços de outro, todas as *minhas* partes amputadas se procurando na antiga unidade do *meu* corpo [...], *eu* que estava certo, mais certo do que nunca, de que era *para mim*, e *só para mim*, que ela dançava [...] (p. 189) [grifos nossos].

Sabemos, pela descrição do capítulo 5 (p. 26-31), feita com o uso do pretérito imperfeito, que assim como as festas se repetiam, sempre dentro dos mesmos padrões, Ana sempre surgia como a dançarina, pondo-se ao centro da roda que começava a ganhar ritmo. Portanto, sua chegada e seus movimentos na última festa não eram extraordinários. Pelo contrário, faziam parte da tradição. Essa entrada se diferencia das demais pela ocasião (o retorno de André; pelo que sabemos, primeira festa na

propriedade desde a concretização do incesto) e pelo fato de a moça estar adornada com as “quiquilharias mundanas” do irmão: acessórios de prostitutas por ele colecionados¹⁴. Não há informações que precedam a cena, assim como não há qualquer explicação por parte de Ana. A cena deve ser interpretada a partir dela mesma, via os olhos do narrador. Eis a interpretação de André: os movimentos sensuais (não o eram antes, não o eram sempre? Afinal, trata-se de dança, que tem o corpo como seu instrumento por excelência), somados aos objetos trajados por Ana, confirmavam que era para ele, apenas para ele que ela dançava. Vemos a predominância da primeira pessoa na citação acima, o rapaz se crê destinatário único dos gestos da irmã, por meio dos quais ela enviaria uma mensagem, comunicando a correspondência amorosa. Pela perspectiva de André, completamente interessada, Ana, ativamente, saberia castigar a língua dele, atirá-lo na embriaguez, colocá-lo convulso, fazê-lo ver seu corpo dividido. É assim que ele se percebe ao assistir àquela cena, responsabilizando a outra por provocar tais sensações, e não de modo involuntário.

Ao lermos: “André, diante dessa manifestação tão intensa de sensualidade por parte da irmã que ele tanto desejava, e agora sabendo-a destinada a ele e somente a ele (‘era para mim, e só para mim, que ela dançava’) [...]” (RODRIGUES, 2006, p. 130) [5] ou que ele “contemplava camuflado por entre as árvores e folhas os movimentos sensuais da irmã, que, por sua vez, flertava com ele, despertando seus instintos mais primitivos” (TARDIVO, 2012, p. 35) [9], entendemos que os críticos aceitaram, sem desconfianças, a interpretação do narrador-personagem. Alguns vão mais longe e, a partir do que é posto por André, chegam a concluir o que sequer foi dito por ele ([6] [7] [8]). Parece haver uma concordância geral de que a irmã age com o *intuito* de seduzi-lo. Se o moço não a responsabiliza inteiramente por isto, por ter aliciado propositalmente seu coração fraco, não deixa de fornecer as ferramentas para que o leitor atinja, por si só, tal constatação. À sua chegada ao centro da roda, é dito: “[...] ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava [...]” (NASSAR, 2012, p. 187). Por essa descrição, inserida no contexto da história que nos chega, Ana é a fusão de Eva e da serpente: a mulher responsável por levar o pecado ao homem e fazê-lo perder o paraíso. Por tal via, Neto [8] não hesita em afirmar que

¹⁴ Episódio analisado no Capítulo IV desta dissertação.

André é vítima. Ao final, é a irmã quem morre pelas mãos do próprio pai. Mas a vítima é o adolescente. Ela, sedutora como toda mulher, é algoz.

É preciso frisar que dentre os autores mencionados alguns sugerem e investigam, brevemente, a incoerência em André, nas suas palavras e na sua postura, assim como a parcialidade do seu olhar sobre os eventos¹⁵. Entretanto, problematizar essa narrativa extremamente subjetiva, acima de tudo no que concerne à relação entre André e Ana, é urgente por duas razões: primeiro, porque, como exemplificado acima, acatar o que o narrador coloca, sem as devidas considerações, contribui com a perpetuação de uma visão estereotipada, tão ultrapassada quanto atual, da mulher que leva o homem à perdição e que, por isso, merece ser punida, relativizando, no caso de *Lavoura arcaica*, o homicídio de Ana; segundo, porque, nessa história, Ana, aquela que viveu a consequência extrema da subversão, foi definitivamente silenciada, e isso deveria nos dizer algo a respeito daquele que tem o poder de fala.

Neste ponto, é importante recuperar o paradigma do pé atrás¹⁶. É Machado de Assis, com *Dom Casmurro*, quem inaugura no Brasil a necessidade de suspeição em relação ao narrador-personagem. Foi preciso décadas, entretanto, para que a crítica se apercebesse da importância dessa postura diante do que contava Bento Santiago. A primeira a propor que o leitor não se devia deixar enredar pela narrativa em 1ª pessoa foi a estadunidense Helen Caldwell, em trabalho publicado em 1960 sob o título *O Otelô brasileiro de Machado de Assis* (2008). A análise resultante de sua pesquisa foi fundamental para a compreensão da obra machadiana a partir de então, pois, até aquele momento, mesmo a crítica mais especializada não havia desconfiado do ponto de vista do ciumento, aceitando a ideia de que Capitu de fato traía Bento¹⁷. Para Caldwell, *Dom Casmurro* simula a situação de um tribunal, no qual o narrador procuraria,

¹⁵ Recomendamos, sobretudo, a leitura de SEDLMAYER (1997), TEIXEIRA (2002) e RODRIGUES (2006). Temos como exemplos: “[...] são as palavras ternas da mãe que André evocará como lembrança de um tempo em que Deus estava próximo a ele. Ao mostrar rastros de seu ‘romance familiar’, as imagens dessa cena – *nem um pouco fidedigna* – também fornecem elementos para pensarmos o modo como a linguagem do narrador [...] é impregnada por esse idiomaternal [...]” (SEDLMAYER, p. 66); “A sedução dos movimentos de Ana desencadeia em André o ímpeto do sentimento (*ele sente-se o destinatário único daquela dança*)” (TEIXEIRA, p. 74); “[...] a ambiguidade é processo mesmo de construção da narrativa e, entre outras coisas, uma resposta ao maniqueísmo da ideologia paterna” (RODRIGUES, p. 79) [grifos nossos].

¹⁶ Cf. BAPTISTA (2003).

¹⁷ “Por exemplo, José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, 3. ed., Rio de Janeiro, 1929, p. 427-428; Afrânio Coutinho, *A Filosofia de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Vecchi, 1940, p. 155; Barreto Filho, *Introdução a Machado de Assis*, p. 55 e 195-197; Augusto Meyer, *À Sombra da Estante*, Rio de Janeiro, Olympio, 1947, pp. 45-61; José de Mesquita, “De Lívia a Dona Carmo”, *Machado de Assis: Estudos e Ensaios*, Rio de Janeiro, Federação das Academias de Letras do Brasil, 1940, pp. 15 e 28” (CALDWELL, 2008, p. 13 [nota de rodapé número 6]).

simultaneamente, convencer o júri (os leitores) da culpa de sua esposa e de sua própria inocência quanto à pena a que a sujeitou (a condenação, o exílio, o abandono, a morte). Sendo o autor do registro do que se passou, Santiago manipularia as palavras, as suas e as dos demais personagens, de modo a conquistar seu interlocutor com o seu ponto de vista:

Santiago exerce a advocacia. Mas é só no final de sua estória que o porquê de publicar nos atinge em cheio. Os capítulos CXXXVIII-CXL estão permeados de um ar de tribunal. Capitu está no banco dos réus. “Tinha se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada”; “A própria natureza jurava por si”, contra ela. Santiago despeja expressões legais em profusão: “admitir”, “negar”, “foro”, “testemunha de acusação”, “confissão”, “testemunha ocular”, “perdão”, “reparação”, “justiça”, “paternidade”. No capítulo final (CXLVIII), o leitor percebe em sobressalto que foi convocado como jurado. A narrativa de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria. Por meio de sofrimentos infundáveis, ele estabelece seu próprio bom caráter, a dedicação de seu amor, sua gentileza, ingenuidade e probidade. Ele admite certas falhas perdoáveis, como ciúme, vaidade, inveja, suscetibilidade a encantos femininos e gula. E, sagaz advogado que é, deixa indeterminado o caráter de cada personagem do caso que possa testemunhar contra ele, suprime evidências, impõe adiamentos até que as testemunhas morram. O argumento funciona da seguinte forma: ele, Santiago, não é ciumento sem causa; ele não executou uma vingança injusta: Capitu é culpada. Caso os leitores o julguem inocente, ele estará limpo a seus próprios olhos, as inquietas sombras voltarão a suas respectivas sepulturas [...] (CALDWELL, 2008, p. 99).

A assimilação da analogia do tribunal pela pesquisadora se deu de forma um tanto quanto radical, levando-a ao ponto de afirmar que “A narrativa de Santiago *não passa* de uma longa defesa em causa própria” (grifo nosso), visão que diminui as muitas potências dessa obra-prima de Machado de Assis. Além disso, é grave a defesa apaixonada de Capitu que Caldwell assume, pois, se por um lado ela faz a necessária relativização da condenação estabelecida por Bento, por outro, exclui totalmente a possibilidade do adultério, sendo tão perigosamente categórica quanto o narrador foi. Apesar das fragilidades do trabalho, ele abriu as portas para que os antigos e novos leitores se atentassem às armadilhas da narrativa, chegando até a célebre e hoje reinante concepção de que, além de ser impossível saber se Capitu traiu ou não Bento Santiago, é importante ter cautela para que as especulações relativas à (in)fidelidade não encubram outras tramas presentes no romance¹⁸. A contribuição crucial da pesquisadora estadunidense consiste na ampliação, a partir da captação da complexidade machadiana, do espectro de leituras críticas. A partir desse episódio, a novidade do narrador do qual

¹⁸ Pode-se, em relação a isso, perceber um paralelo em *Lavoura arcaica* quando se observa o destaque dado pela crítica ao incesto em detrimento do assassinato de Ana.

se deve desconfiar extrapola a criação do Bruxo do Cosme Velho e passa a nos deixar mais atentos frente a todo aquele que, ao mesmo tempo em que é personagem, conta a história. Diante disso, surpreende que os leitores de Raduan Nassar tenham com tanta facilidade se deixado enredar por André. Gostaríamos, portanto, de considerar a possibilidade de que, se não calculado, como Caldwell crê ser o de Santiago, o discurso do adolescente é ao menos contaminado por sua subjetividade.

As diferenças entre *Dom Casmurro* e *Lavoura arcaica* são incontáveis, assim como entre seus narradores, não sendo nossa intenção forçar uma aproximação. Mas tomamos o romance de Machado e o estudo norte-americano como um ponto de partida. Certas situações ilustradas em *O Otelô brasileiro de Machado de Assis* nos permitem alguns primeiros passos nesse movimento de pé atrás para com André. Vemos, por exemplo, que “[...] a culpa ou a inocência de Capitu dependem inteiramente do testemunho de Santiago, cujo ciúme, por si só, já torna seu testemunho suspeito [...]” (CALDWELL, 2008, p. 32). No caso de *Lavoura*, todas as informações sobre Ana dependem integralmente do testemunho de André, o qual deveria levantar dúvidas por ser o testemunho de um apaixonado. Quando o rapaz vê na dança da irmã sensualidade e declaração de amor, existe a possibilidade de que esteja, mais uma vez, projetando nela seus sentimentos, recolhendo indícios nada objetivos de que a correspondência por que tanto ansiava seria real. Assim, da mesma forma como Bento projeta em Capitu a infidelidade que concretamente só existe nele –

É notável que sua primeira explosão de ciúme vingativo contra Capitu seja precedida de um vago interesse na irmã de Escobar; que sua segunda, e maior, explosão seja precedida de olhares a Sancha após a missa; e que a maior delas, no funeral de Escobar, seja precedida por seus avanços sobre Sancha na noite anterior. Ou seja, ele projeta suas próprias defecções sobre Capitu e, do princípio ao fim, projeta sua dúvida de um ego que auto-representa a si mesmo como uma dúvida de Capitu (CALDWELL, 2008, p. 124).

–, André projeta em Ana a existência do mesmo sentimento amoroso/desejo, interdito e por isso mesmo transgressor, que ele nutre: “[...] essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo [...]” (NASSAR, 2012, p. 28-29). É o narrador quem coloca a moça, junto a ele, ao lado esquerdo do pai¹⁹. A partir disso, há uma questão para a qual não existe possibilidade de resolução, mas que, a pretexto de provocação, nos permitimos elaborar: como se daria a história de *Lavoura arcaica* se

¹⁹ No Capítulo III, analisaremos a distribuição dos lugares à mesa.

Ana a narrasse? Não podemos ir para além da hipótese de que se distanciaria consideravelmente do relato de André. A alternativa é nos contentarmos com a observação do que esse narrador diz. Mais uma vez estabelecendo uma comparação com *Dom Casmurro*, encontramos em Nassar uma dificuldade que está atenuada em Machado: há uma nítida separação entre seu Casmurro narrador e o Bento Santiago personagem; o André narrador, por sua vez, quase não se permite entrever. Já efetivamos uma breve análise do personagem, tentemos explorar agora as informações disponíveis quanto àquele que conta a história. Pontuaremos todos os momentos do livro em que ele fala no tempo presente da narrativa:

- [1] onde eu tinha a cabeça? não tenho outra pergunta nessas madrugadas inteiras em claro em que abro a janela e tenho ímpetos de acender círios em fileiras sobre asas úmidas e silenciosas de uma brisa azul que feito um caracol alado corre sempre na mesma hora a atmosfera; não era o meu sono, como um antigo pomo, todo feito de horas maduras? que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorrateiras a relva delicada das narinas? que sopro súbito e quente me ergueu os cílios de repente? que salto, que potro inopinado e sem sossego correu com meu corpo em galope levantado? essas as perguntas que vou perguntando em ordem e sem saber a quem pergunto, escavando a terra sob a luz precoce da minha janela, feito um madrugador enlouquecido que na temperatura mais caída da manhã se desfaz das cobertas do leito uterino e se põe descalço e em jejum a arrumar blocos de pedra numa prateleira (NASSAR, 2012, p. 49-50).
- [2] (Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão [...]; e vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro [...], e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família) (p. 62-63).
- [3] (...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 [...]; e reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos [...]) (p. 75-76).
- [4] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo [...]; ela estava agora diante de mim, de pé ali na entrada, branco branco o rosto branco filtrando as cores antigas de emoções tão diferentes, compondo com a moldura da porta o quadro que ainda não sei onde penduro, se no corre-corre da vida, se na corrente da morte (p. 97).

- [5] ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto, e eu ainda me pergunto agora como montei minha força no galope daquele risco [...] (p. 101).
- [6] o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior, e, atento ao acabamento, sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional [...] (p. 183).
- [7] (Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras [...]) (p. 193).

Começando pelo fim, temos duas informações importantes em termos narrativos: André, provavelmente, *escreve* sua história, pois, na última citação [7], retirada do princípio do 30º capítulo, está a colocação de que ele *transcreve* as palavras do pai. Diferente de Bento Santiago, o rapaz não se coloca como um autor em construção, não diz nada sobre estar compondo um livro, quanto mais sobre ter interesses de publicação. O excerto mencionado é o único indício que permite deduzir o papel como suporte; a segunda informação dá indicações temáticas. O narrador encara sua história como passional [6]. Consideramos fundamental explorar possibilidades alternativas a essa visão que André tem do seu relato, afinal, classificar como amorosa uma história marcada pelo conflito e pelo autoritarismo, que acaba em assassinato, é reforçar uma cultura de barbárie que ameniza a violência masculina dando a ela ares românticos. Assim sendo, o livro não contaria a história de dois jovens que se amam e que são impedidos de ficar juntos por causa da força da cultura, da religião e da família (vimos que a correspondência é apenas pressuposta por André), mas a história de uma jovem que foi morta por causa da urgência de um homem em expor seus desejos e por causa do receio de outro homem de que tivesse sua honra manchada.

Nos demais trechos, encontramos um André cheio de dúvidas, expressas ora por interrogativas, ora pela indecisão e incompreensão diante de cenas do passado. Impregnado pela confusão, esse discurso, que talvez indique um André adulto, se mostra ponderado quando em contraste com aquele do André adolescente, cheio de certezas²⁰, como em: “eu poderia dizer: ‘a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância [...]’ eu poderia dizer com segurança [...]” (NASSAR, 2012, p. 24). Essa segurança dá lugar à

²⁰ Vale destacar uma colocação feita pela Professora Fabíola Padilha por ocasião da qualificação do presente trabalho: embora haja diferenças entre o tom dos discursos do André adolescente e do possível André adulto, temos consciência de que ambos foram construídos pelo narrador em uma mesma temporalidade – a do presente em que escreve seu relato. Portanto, o distanciamento entre o André do passado e o André do presente não se estabelece de forma alguma definitivamente.

dúvida: “onde eu tinha cabeça?” (p. 49), primeira aparição do André que fala no presente da narrativa, futuro em relação ao tempo da ação. A questão está posta no princípio do oitavo capítulo e se repete ao longo dele, no trecho reproduzido acima [1]. Este é antecedido por:

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? Que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas com o vento no lençol imenso da floração dos pastos? que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? que frutos tão conclusos assim moles resistentes quando mordidos e repuxados no sono dos meus dentes? [...] que hibernação mais demorada! que sol mais esquecido, que rês mais adolescente, que sono mais abandonado entre mourões, entre mugidos! onde eu tinha a cabeça? (p. 48-49).

A cena que se desenha, recuperada do passado de André, é a do sono fácil e profundo, um sono que pertence ao campo do paradisíaco, da natureza como mãe. Delineia-se um narrador que observa de longe, reforçando a suposição de que se trataria do André adulto rememorando sua adolescência. A continuação do capítulo efetiva uma comparação. A partir da repetição do “onde eu tinha a cabeça?”, é descrita a realidade atual do sono desse narrador. Nela, os calmos sonhos dão lugar a “madrugadas inteiras em claro”, aquele que antes repousava embalado pela natureza se torna um “madrugador enlouquecido”, que tem, nas noites em claro, “ímpetos de acender círios em fileiras”. O círio é um símbolo cristão, uma vela de grandes dimensões (as atuais costumam ter um metro de altura) que representa a luz de Cristo e é acesa na Páscoa, em batismos e funerais. “O rito de acender o círio pascal nasceu de um costume diário dos cristãos. Sem eletricidade, o ato de acender a luminária, ao cair da noite, se tornara um rito familiar, que trazia alegria e segurança” (KIRST, 2008, p. 46). Esse impulso para buscar conforto nos círios reforça o clima de angústia, coerente com a realidade daquele que não consegue encontrar paz sequer nos sonhos. Em vez de repousar, ele deixa a cama “e se põe descalço e em jejum a arrumar blocos de pedra numa prateleira” (p. 50). O André tomado pela vigília, adulto em nossa hipótese, ainda guarda traços do jovem André: ele tem os pés descalços e escava a terra, remetendo a um hábito frequente durante a adolescência na fazenda:

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 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 (p. 11).

O desejo de integração com a natureza, portanto, parece ainda se fazer presente, os pés descalços o conectam à terra, mas as tardes vadias são substituídas pelo arrumar de blocos de pedra numa prateleira, imagem do se dedicar com diligência às coisas graves. Há indícios de mudança nesse André maduro.

O texto continua, retomando o cenário do sono adolescente: “não era de feno, era numa cama bem curtida de composto, era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos” (NASSAR, 2012, p. 50). De posse do conhecimento de seu passado, o narrador o analisa e conclui que aquela cama que lhe parecia de feno e que propiciava o agradável descanso era, na realidade, de estrume, matéria fértil, mas escatológica, cujo contato com o corpo humano é indesejável. Dessa superfície brota uma planta nociva “aos textos dos mais velhos”, ou seja, à tradição. Se fosse o André de dezessete anos falando, não teríamos dúvida de que o nascimento dessa planta seria visto de maneira positiva, afinal, era esse o desejo confesso dele, minar a palavra paterna, ele mesmo tinha as pontas dos dedos “cheias de veneno” (p. 8). Todavia, quem faz esse pronunciamento é o André do presente, o mesmo que se pergunta “onde eu tinha cabeça?”, em tom de repreensão e confusão, portanto, é possível que sua visão dessa planta venenosa e destruidora seja crítica, estando ciente das consequências advindas do ato destruidor.

Os trechos seguintes, retirados dos capítulos 10 [2] e 12 [3], são complementares: ambos se localizam entre parênteses, tratam dos objetos que compunham a casa familiar, e o contido no 12º capítulo se inicia com reticências, sinalizando retomada. Os parênteses, junto ao uso do presente do indicativo, ratificam os episódios como momentos de reflexão presente, pausa na ação, no relato do passado no qual se dão os fatos do enredo da *Lavoura*. Novamente o sono é mencionado: “incursiono às vezes num sono já dormido”. Esse sono é metáfora do passado. Partindo dele, André incursiona pelos objetos que fizeram parte de sua infância e de sua adolescência e que evocam vozes. Descrevendo-os, nos conduz por fragmentos que povoam sua memória, memória que é poço/fosso, local escuro, de difícil acesso, mas do qual ainda brota água transparente [3], ou seja, que se mantém ativo, que é, mais do que depósito de destroços, fonte de matéria viva e agradável ao toque. Diante dessas

lembranças, André se reconhece como “guardião zeloso das coisas da família”. Ele não apenas detém as lembranças, como também zela por elas. Zelar é preservar, pressupõe afeto, logo, mais uma vez encontramos um contraste em relação àquele André ansioso por ruptura.

Passamos, na sequência, para duas citações [4] [5] referentes ao mesmo episódio, o encontro de Ana e André na casa velha da fazenda minutos antes da realização sexual do incesto. Nas duas, a morte da jovem está anunciada: “ela estava agora diante de mim, [...] compondo com a moldura da porta o quadro que ainda não sei onde penduro, se no corre-corre da vida, se na corrente da morte” [4] e “seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto” [5]. O primeiro trecho, especialmente, dá a entrever a consciência de que era naquele momento que começava a ganhar contornos a sentença de Ana. O segundo confirma tal percepção, quando, após lembrar a irmã como corpo morto (porém ainda estava viva), o narrador confessa: “ainda me pergunto agora como montei minha força no galope daquele risco”, mostrando incompreensão, até mesmo incredulidade, para com os seus atos pretéritos.

André é um narrador que lida com as reminiscências da experiência humana mais extrema, a morte. Para além disso, com a morte de uma irmã e amante, pelas mãos do pai, resultado direto de ações nas quais o adolescente esteve envolvido como protagonista (o incesto, a revelação do incesto a Pedro, o retorno para casa). O problema de compreensão do passado, atestada na análise dos trechos em que se pronuncia no presente, testifica a dificuldade de elaboração do episódio trágico, e talvez nesse ponto esteja a justificativa para o ato de narrar. Os antagonismos não resolvidos da lavoura de André retornam em sua narrativa, que incorpora o conflito porque não existe, no mundo de barbárie, possibilidade de conciliação, nem mesmo no plano da linguagem. Daí termos um relato fragmentado, obscuro e em tantos momentos contraditório (“Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo” [p. 158]). A narrativa nassariana nos oferece muito mais perguntas do que respostas, sendo justamente as questões uma chave poderosa de leitura, do romance e também, por meio do que neste está sedimentado, da História, que não oferece soluções, não possibilita sínteses, mas urge por novas visões, pela percepção dos muitos discursos, dos discursos heterogêneos silenciados por vozes dominantes que, às vezes sutilmente, perpetuam totalitarismos.

Uma das perguntas que ecoam em *Lavoura arcaica* está posta por Raduan Nassar, como epígrafe da primeira parte (“A partida”) e também por André, que enuncia

as mesmas palavras durante o discurso da capela, dirigindo-as a Ana: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (p. 5 e 129). Na epígrafe, sua autoria está devidamente informada. Trata-se de versos de *Invenção de Orfeu*, de 1952, de Jorge de Lima. No meio da fala de André, eles aparecem camuflados, como se fossem próprios do narrador. Vejamos o trecho completo:

que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? temos os dedos, os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo, entenda que, além de nossas unhas e de nossas penas, teríamos com a separação nossos corpos mutilados (p. 129).

O caráter epigráfico por si só já confere destaque à citação, cuja relevância é reforçada por sua repetição pela boca do personagem central da história. Essa posição privilegiada ocupada pelos versos somada à evocação da morte de Ana ao longo de todo o texto mais a emergência frequente do tema da culpa nas palavras de André evidenciam que a indagação “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” precisa ser considerada na análise de *Lavoura arcaica*. A “planta da infância”, que levaria ao incesto, aparece em diferentes momentos e formatos:

e ele [o pai] falou que [...] para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, [...] não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles [...] (p. 21).

[...] uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão de casa [...] (p. 76).

[...] quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família! (p. 88).

Pensando nesses três fragmentos em conjunto, considerando ainda a página 129 (discurso da capela), podemos entender a planta da infância como resultado de uma semente – cuja origem está no fruto da tradição – que foi plantada pela palavra do pai, que pregava, como podemos verificar em muitos momentos de seus sermões, que a família deveria subsistir em si. Quando lemos o conselho à *veneração* dos laços de sangue e a respeito da proibição ao pão estrangeiro, o incesto se deixa entrever. É

justamente ao argumento paterno que André recorre para procurar convencer a irmã da justeza de um relacionamento entre os dois:

“foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio familiar” (p. 118).

Suas palavras seriam coerentes com aquilo que Iohána ensinou se não fosse pelo fato de a relação fraterna não admitir o erótico: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs (*Alcorão* – Surata IV, 23)”, lemos na epígrafe da segunda parte da obra, “O retorno”. A palavra da tradição é lei e a proibição do incesto se sobrepõe ao mandamento da preservação de um núcleo familiar fechado, que se proteja do mundo externo.

Quando os versos de Jorge de Lima são colocados na boca do narrador, sua interlocutora é a irmã. Logo, é possível interpretar o “nós” neles presente como André e Ana. Ao disseminar membros da planta viçosa e constante pela sua narrativa, planta que, a princípio, não foi por ele cultivada, André ensaia responder ao “que culpa temos nós?” com a negativa: nenhuma. A planta da infância estaria lá antes dele e de Ana, seria proveniente da peste acumulada por seus ancestrais e assimilada pelo pai. Os irmãos seriam apenas vítimas dessa estrutura tão fechada em si mesma.

Entretanto, concomitantemente, Ana é, sim, responsabilizada por André por questões decisivas de sua história. Em sua primeira descrição, repetida posteriormente próxima ao desfecho, a moça é apresentada, como já vimos, a partir de uma concepção estereotipada da figura feminina, associada à sedução que leva ao pecado:

[...] 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, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, [...] e mais intempestiva, e magnetizando a todos, 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, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos tímidos de saliva enquanto dançava no centro de todos,

fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (p. 29).

Ana é serpente (“serpenteando lentamente”; “selvagem elegância”; “serpenteava o corpo”; “esconder [...] a sua peçonha”), figura central para a cultura cristã como aquela que traz, junto à mulher, o pecado para o mundo e faz o homem perder o paraíso e a presença de Deus irremediavelmente. Essa serpente seduz: em torno dela, a roda delira, todos são magnetizados, e provoca: ela *faz*, ativamente, a vida mais turbulenta, tumultua dores, arranca gritos. Por fim, ela é ardilosa: “ela sabia fazer as coisas, [...] esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha”, para só depois, inesperadamente, abocanhar. Na página seguinte, ele fala ainda do “mistério e veneno” em seus “olhos de tâmara” (p. 30). É preciso reforçar: essa é a interpretação *de André*, apaixonado (personagem) e ciente do desfecho trágico da história (narrador), diante da dança. Mesmo quando ele desfaz a imagem da serpente, é para reforçar o ponto de vista da tradição, para a qual a mulher é ou demônio ou anjo, ou Eva (introdutora do pecado no mundo), ou Maria (virgem e exemplar). Após o encontro com Ana na casa velha, ao encontrá-la na capela, antes de saber que ela não terá o mesmo impulso de continuidade do relacionamento que ele, André a enxerga como santa:

Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas; vendo seu perfil piedoso, lábios num tenso formigamento, caí numa vertigem passageira [...] (p. 116).

A jovem é, assim, além de silenciada, apresentada ao leitor por meio de uma visão extremamente limitada e cega à existência de mulheres como indivíduos reais e complexos, que não se restringem ao demônio da sedução ou à inexpressividade da santidade. Após já ter discursado longamente na capela, sem alcançar o objetivo de mover a vontade de Ana em direção à sua, André a olha na mesma posição e já não vê a santa, mas aquela em quem habita o pecado: “[...] Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos o seu rosário, era só fervor, água e cascalho nas suas faces, lavava a sua carne, limpava a sua lepra, que banho de purificação!” (p. 130). O desespero extremo por receber um gesto de correspondência da irmã leva André à responsabilização extrema:

[...] não passando o teu Deus bondoso [...] de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno! não basta o jato da minha cusparada, contenha este incêndio enquanto é tempo [...] (p. 139).

André prevê a destruição da família e crê que o remédio para isso está na aquiescência de Ana. Ele a incumbe de conter um incêndio que seria provocado pela lei paterno-religiosa e que, até então, ele estaria tentando sozinho minar. Nesse momento, a narrativa remete ao seu fim. Após registrar o assassinato, o narrador fala, a respeito do pai: “era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina [...], era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava [...]” (p. 191). Portanto, a profecia se cumprira. Seria, nesse caso, Ana a responsável? Afinal, André a advertira. A culpa da irmã, dessa maneira, está sugerida: ela o provocara, ela era o seu delírio (p. 16 e 107), e, após a sedução, recuara, não se empenhando em, com ele, refrear a derrocada da família que viria por meio da tradição.

No que concerne à mãe, o narrador não se restringe à sugestão. Ele delega culpas explicitamente, para, depois, explicitamente se eximir delas:

[...] 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 [...] (p. 37).

“[...] não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa, por isso é que parto [...]” (p. 65).

“[...] eu e a senhora começamos a demolir a casa [...]” (p. 66)

“[...] 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” [...] (p. 134).

Essas afirmativas todas ressoam em uma das perguntas que André expõe à Ana na capela: “que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos?” (p. 129). O filho vê no excessivo cuidado materno a principal causa dos sentimentos e desejos que levariam a família à ruína, como está declarado na citação da página 134. Tendo como base de formação simultaneamente o amor da mãe e a rigidez do pai, a ordem extrema de retroalimentação familiar se converteria em afetos completamente centrados nas relações intrafamiliares cujo extremo é o incesto. Portanto, se André sugere responder à “que culpa temos nós?” com a isenção, ao mesmo

tempo, por meio de palavras disseminadas ao longo da narrativa, aponta a parcela de culpa de Ana e a grande parcela de culpa da mãe.

Por mais que tenha pensado em dizer à mãe “*eu e a senhora* começamos a demolir a casa” (p. 66, grifo nosso), o discurso de André procura eximi-lo da responsabilidade, e isso detectamos tanto no André adolescente (personagem), quanto no André maduro (narrador). Ainda durante o discurso da capela, ele brada insistentemente à irmã:

“não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgico, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio [...]” (p. 135).

A chaga, o cancro, a ferida, o espinho, a intumescência, o inchaço, a purulência, o osso túrgico, a gosma que vaza pelos poros, o visgo recôndito e maldito, o sol florido, a chama alucinada, o delírio são postos como sinônimo do desejo e, desse modo, da planta da infância. Nessa enunciação, André não deixa dúvidas: o culpado não é ele. Quando nos diz que não é culpado pelo sentimento incestuoso, ele insinua também que não é responsável pelos desdobramentos daí advindos, ele não é responsável pela morte de Ana.

O André narrador sustenta a postura de eximir-se ao declarar como maior responsável pelos acontecimentos o tempo. O temor ao tempo é assimilação dos ensinamentos de Iohána, para quem o tempo é Deus:

“caprichoso como uma criança, não se deve contudo retrair-se no trato do tempo, 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 exigir de nós a ação, que o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, é sempre abundante em suas entregas: amaina nossas aflições, dilui a tensão dos preocupados, suspende a dor aos torturados, traz a luz aos que vivem nas trevas, o ânimo aos indiferentes, o conforto aos que se lamentam, a alegria aos homens tristes, o consolo aos desamparados, o relaxamento aos que se contorcem, a serenidade aos inquietos, o repouso aos sem sossego, a paz aos intranquilos, a umidade às almas secas; satisfaz os apetites moderados, sacia a sede aos sedentos, a fome aos famintos, dá a seiva aos que necessitam dela, é capaz ainda de distrair a todos com os seus brinquedos; 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 [...]” (p. 56-57).

O pai crê na bondade do tempo, na assertiva de suas provisões. Para André, antes de um deus ao qual se curvar, o tempo é destino: “[...] que encenações a do destino usando o tempo (confundia-se com ele!) [...]” (p. 116), é demônio: “o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, o demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, *é ele ainda hoje e sempre quem decide* e por isso a quem me curvo cheio de medo [...]” (p. 97, grifo nosso). Se os fatos da vida advêm das decisões do tempo, é ele o responsável pela planta da infância, por sua sedução, seu viço e constância, pela tragédia que dela se desenrolou. O narrador reflete: “[...] mas que frivolidade a minha, alguém mais forte do que eu é que puxava a linha e, menino esperto e sagaz, eu tinha caído na propalada armadilha do destino [...]” (p. 114). Ana é culpada pela sedução e pela recusa, Iohána é culpado por criar um ambiente autocentrado que acabaria por ser incendiado pelo seu próprio regimento, a mãe é culpada pelo amor exacerbado. André, por outro lado, não passa de uma vítima do tempo-destino.

Não há necessariamente dissimulação e deliberada manipulação do ponto de vista na narrativa de André, diferente do que Helen Caldwell supõe a respeito de Bento Santiago. O narrador de Raduan Nassar só é capaz de interpretar o mundo com seus próprios códigos, a posição que ele ocupa em sua história é a única a partir da qual essa história pode ser por ele elaborada. Por conseguinte, ficam de fora as posições ocupadas pelo pai, e mais ainda pela mãe e por Ana, que, além de serem outros sujeitos, estão no lugar do feminino, tão inapreensível ao masculino. André é, na realidade, honesto com seu leitor, admitindo:

eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista [...] (p. 109).

No episódio a que essa citação pertence, recorrendo à subjetividade para defender a possibilidade de diferentes visões de mundo (“era tudo só uma questão de perspectiva”), André está exigindo o direito de seu próprio espaço de fala diante do pai, cujo ponto de vista se fazia hegemônico. Já em *Lavoura arcaica* enquanto narrativa, o que possui relevo é, de fato, apenas o ponto de vista do narrador, o que dificulta a percepção da existência de tantos outros (mesmo quando os demais personagens falam,

é por decisão do narrador e via suas escolhas lexicais, dentro de contextos por ele arquitetados). Efetivar uma leitura que não seja alheia à indissolúvel parcialidade do narrador em primeira pessoa é indispensável para uma análise crítica e problematizadora. As temáticas do assassinato e da culpa exigem que a invisibilidade que acaba acometendo Ana, por seu silêncio, seja revista e pensada a partir de padrões de dominação e de opressão. Esse paradigma é evidente no romance quando encaramos o pai como representante do dominador e André como representante do oprimido, contudo, ele se estende para outras relações travadas no enredo. Atentar-se a essas outras relações e ao que elas transgridem e perpetuam, ao que elas testemunham, permite alargar a compreensão do que há de arcaico – e também de tão contemporâneo – na *Lavoura*.

CAPÍTULO III

O GADO SEMPRE VAI AO POÇO: PATRIARCALISMO, PARADOXO E PERMANÊNCIA

Western thought works by thesis, antithesis, synthesis, while Judaism goes thesis, antithesis, antithesis, antithesis...
Joan Sfar, *The Rabbi's Cat*

A omissão ou imprecisão de certas informações em *Lavoura arcaica* – tais como a região em que está situada a propriedade familiar, o tempo em que a história se passa, o tipo de mão de obra empregada na plantação e na colheita para além daquela dos próprios filhos, a extensão das terras e a categoria do cultivo nelas realizado – inviabiliza a categorização absoluta do núcleo parental em torno do qual a narrativa se constrói como patriarcal. Há, entretanto, averiguados ao longo dos capítulos, componentes dos espaços e do relacionamento e comportamento dos personagens que permitem que se fale em uma família com traços identificados àqueles da composição patriarcal tipicamente brasileira descrita por Gilberto Freyre. Em *Sobrados e Mucambos*, lê-se que o patriarcado é formado por processos de subordinação e acomodação “de várias religiões e tradições de cultura a uma só” (2013, p. 17); que a casa-grande de engenho ou mesmo de sítio é a típica habitação patriarcal²¹ (p. 22); que a sociedade patriarcal se desenvolve em torno do *pater familias* (p. 31), tendo como marcas o privatismo da economia e da organização, assim como a absorção do indivíduo pela família (p. 35); que a capela é uma das formas de arquitetura patriarcais (p. 37); que a família patriarcal brasileira por excelência é aquela com numerosos filhos (p. 40); que a base desse sistema é a lavoura (p. 45); que na família patriarcal se faz presente o excesso identificado com o despotismo do homem sobre a mulher, do pai sobre o filho (p. 51); que se exige nessa família a absoluta obediência das filhas e dos filhos, tendo aquelas o casamento decidido pelo pai e estes a profissão (p. 55). Todas essas características estão presentes de maneira mais ou menos evidente na família de André. Há o sincretismo do judaísmo, do islamismo e do cristianismo, do ocidental e do

²¹ Freyre afirma: “Do ponto de vista sociológico, pouco importa que variem não só as designações como dimensões de casas nobres” (p. 39). Portanto, ainda que a ausência da descrição da casa de Iohána não permita sua nomeação como uma típica “casa-grande”, a posição de destaque que ela ocupa para aqueles que nela vivem somada à sua centralidade em uma propriedade rural pertencente a uma família de posses permite a compreensão de que se trata de uma habitação patriarcal.

oriental; são sete os filhos, portanto, nove o número total de integrantes do grupo, o que, se não forma o que se poderia chamar de família notavelmente extensa, certamente não permite, igualmente, que essa seja classificada como uma família com número exíguo de membros (em *A família brasileira*, Eni de Mesquita Samara observa “[...] a predominância, para os séculos XVIII e XIX, de famílias com estruturas mais simplificadas e menor número de componentes. Tal fato, entretanto, parece não ter alterado a intensidade das relações familiares e a importância da família como unidade social básica no decorrer desse período” [1986, p. 16]); o trabalho de que o pai constantemente fala é o trabalho na terra; o desfecho trágico é em grande medida decorrente da *hybris* paterna, configurada pela austeridade excessiva que se converte em autoritarismo frente aos filhos, ganhando contornos de tirania aos olhos de André. Uma das correspondências mais significativas entre a caracterização do patriarcado em *Sobrados e Mucambos* e os modos de vida no texto nassariano está na “absorção do indivíduo pela família”, afinal, uma das recomendações supremas de Iohána é referente ao autocentramento familiar, seja via Pedro, porta-voz oficial do pai –

[1] O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários [...]; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima, meu irmão prosseguia na sua prece [...], falando [...] que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda (não importava de que natureza) [...], pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; e ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles [...] (NASSAR, 2012, p. 20-21).

[2] [...] “você não sabe o que todos nós temos passado esse tempo da tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família; é duro eu te dizer, irmão, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos [...]; e foi uma tarde arrastada a nossa tarde de trabalho com o pai, o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, perdidas entre os afazeres da cozinha e os bordados na varanda, na máquina de costura ou pondo ordem na despensa; não importava onde estivessem, elas já não seriam as mesmas nesse dia, enchendo como sempre a casa de alegria, elas haveriam de estar no abandono e desconforto que sentiam; era preciso que você estivesse lá, André, era preciso isso [...]” (p. 23-24).

– seja, direta ou indiretamente, pelo discurso paterno:

- [3] [...] “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 um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana [...]” (p. 54-55).
- [4] [...] e uma disciplina às vezes descarnada [...], defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão de casa [...] (p. 76).
- [5] [...] “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 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 retraindo mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também...” (Da mesa dos sermões.) (p. 145-146)
- [6] Todos nós sabemos como se comporta cada um em casa: eu e tua mãe vivemos sempre para vocês, o irmão para o irmão, nunca faltou, a quem necessitasse, o apoio da família! (p. 165)

Quando fala com André na pensão, Pedro o faz em nome de toda a família e, principalmente, em nome do pai, de quem partem as diretrizes acatadas pelos demais. É desse lugar que ele se refere aos deveres para com os pais e os irmãos, lançando mão, na primeira citação [1], de um vocabulário próprio do sagrado: santuários, prece, dever, venerando. Além disso, a metáfora da casa que precisa estar bem firmada para não sucumbir é bíblica:

Assim, todo aquele que ouve estas minhas palavras e as pratica será comparado a um homem sábio, que construiu a sua casa sobre a rocha. E caiu a chuva, vieram as enchentes, sopraram os ventos e bateram com violência contra aquela casa, mas ela não caiu, pois tinha seus alicerces na rocha (*Mateus 7:24-25*)²².

Toda mulher sábia edifica a sua casa; mas a tola a derruba com as próprias mãos (*Provérbios 14:1*)²³.

No caso de *Lavoura arcaica*, a rocha sobre a qual se firma a casa são os membros da família, sendo todos eles responsáveis por exercer o papel da “mulher sábia” de que

²² In: <<http://bibliaportugues.com/matthew/7-24.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

²³ In: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/pv/14>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

falam os *Provérbios*. Pela escolha vocabular e pela proximidade à metáfora retirada do maior cânon religioso ocidental, fica estabelecido o caráter sacro da lei enunciada por Pedro. Os postulados espirituais precedem quaisquer outros e sua natureza os torna autojustificáveis e, por isso mesmo, autossuficientes. Eles são a verdade, e aos homens apenas cabe acatá-los. A sua rigidez está atestada também na segunda citação [2], na qual Pedro desenha reações dramáticas à partida de André: a mãe passou a exprimir gemidos, as irmãs, além de desconfortáveis, se sentiam abandonadas diante da ausência de um dos irmãos. André, em sua atitude, é mais do que o jovem que, escolhendo os próprios caminhos, decepciona e preocupa os pais zelosos: ele é aquele que profana os preceitos da tradição e que, por isso, será punido e levará àqueles que o cercam a perdição.

Nas falas de Iohána, por sua vez, vemos dois movimentos distintos e, aparentemente, contrários. Contudo, ambos se complementam. Os primeiros trechos [3] [4] falam da introspecção, postulam a segregação, o total isolamento. Nesse sentido, há uma diferenciação em relação ao discurso cristão. Tanto a Bíblia quanto Iohána afirmam a importância da resistência ao “mundo das paixões”. Porém, aquela propõe a possibilidade da superação de tal mundo a partir da busca espiritual –

Se o mundo vos odeia, sabeí que, primeiro do que a vós, me odiou a mim. Se vós fôsseis do mundo, o mundo amaria o que era seu, mas porque não sois do mundo, antes eu vos escolhi do mundo, por isso é que o mundo vos odeia (João 15:18-19).²⁴

– enquanto este enxerga o recolhimento, isto é, o afastamento físico, como única maneira de não sucumbir ao interdito. Iohána acreditava que o mundo da família estava livre das paixões, não se atentando ao fato de que era ali dentro mesmo – e talvez devido à tamanha autopreservação – que a queda começaria e se consumaria. Portanto, o primeiro movimento é o de isolamento.

Os dois últimos trechos [5] [6] se opõem ao individualismo. Eles exaltam valores da coletividade, afirmando a importância da autoabnegação em favor do outro. Há, dessa forma, a valorização da empatia, da solidariedade, da compaixão. Trata-se, assim, de um movimento de integração. Contudo, o outro, que tem na cumplicidade um direito, é o familiar, jamais o estrangeiro. Logo, a integração só é permitida – ordenada – no ambiente já isolado do “mundo das paixões”.

²⁴ In: <<https://www.biblionline.com.br/acf/jo/15>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

Em seu ensaio, Gilberto Freyre aborda as reminiscências do patriarcalismo por meio de elementos que parecem descrever diretamente o ambiente de *Lavoura arcaica*:

O personalismo do brasileiro vem de sua formação patriarcal ao mesmo tempo que cristã – um cristianismo colorido pelo islamismo e por outras formas africanas de religiosidade inseparáveis da situação familiar da pessoa; e dificilmente desaparecerá de qualquer de nós. [...]

O patriarcal tende a prolongar-se no paternal, no paternalista, no culto sentimental ou místico do pai ainda identificado, entre nós, com as imagens de homem protetor, de homem providencial, de homem necessário ao governo geral da sociedade; o tutelar – que inclui a figura da mãe de família – tende a manifestar-se também no culto, igualmente sentimental e místico, da Mãe, identificada pelo brasileiro com imagens de pessoas ou instituições protetoras: Maria, mãe de Deus e senhora dos homens; a igreja; a madrinha; a mãe – figuras que frequentemente intervêm na vida política ou administrativa do país, para protegerem, a seu modo, filhos, afilhados e genros.

De maternalismo, ou maternismo, se mostra, na verdade, impregnado quase todo brasileiro de formação patriarcal ou tutelar. Era como se no extremo amor à mãe ou à madrinha ou à mãe-preta o menino e o próprio adolescente se refugiassem do temor excessivo ao pai, ao patriarca, ao velho – senhor, às vezes sádico, de escravos, de mulheres e de meninos. [...]

Entre as figuras paterna e materna parece que, no Brasil, se desenrolou o drama de muito menino de formação patriarcal ou tutelar, a figura materna servindo de refúgio ao temor e às vezes terror à figura do patriarca. Esse terror ao pai patriarcal e aquele refúgio à sombra da figura da mãe e quase sempre companheira de sofrimento ou experiências de opressão às vezes se prolongou em traços característicos de personalidade em alguns dos homens mais representativos da antiga ordem brasileira (p. 48-49).

O “cristianismo colorido de islamismo” é um dos principais componentes da obra e se faz perceptível a todo tempo no conteúdo e na forma dos sermões do pai.

O uso das figuras de estilo é notório: metáforas, comparações, hipérboles, sinédoques; [...] é no aspecto estilístico que os ecos das *Sagradas Escrituras* se fazem mais nítidos no romance nassariano e a fonte que se destaca nesse processo são [...] os *Provérbios*, o *Eclesiastes* e o *Eclesiástico*.

Por definição, seria o provérbio uma sentença breve, [...] na qual são ditados ensinamentos para uma vida e conduta “retas”. [...] O teor dos *Provérbios* se acha nas palavras do pai [...].

A linguagem [do Alcorão, por sua vez,] está estruturada a partir de constantes reiterações e de orações que se iniciam repetidas vezes pelo mesmo conector [...].

É como se a prosa de Raduan tivesse se embebido num caldo misto de linguagem alcorânica e bíblica [...] (TEIXEIRA, 2002, p. 61-63).

A influência islâmica se confirma, ainda, no *Maktub* do avô, palavra árabe que significa “está escrito”: “[...] o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai [...], respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’” (p. 89). Chama igualmente atenção

pela proximidade entre sociologia e literatura a questão do culto à mãe. Se na adolescência André localiza no afeto materno algo de tão nocivo quanto – senão mais do que – no rigor paterno, é certo que no espaço da infância a mãe é figura de refúgio, de proteção. Aos sermões e castigos físicos do pai –

[...] tudo, Pedro, 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, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões da 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 a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo [...] (NASSAR, 2012, p. 41).

– se opunha o afeto da mãe:

[...] eu ficava acordado na cama [...] 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 era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos [...] (p. 25).

Afeto também húbriico, como atestado pela insistente repetição do “muitas vezes” ligado ao chamado carinhoso, ao toque, aos beijos; intensidade que, somada à opção lexical – “estremecimento”, “jogo sutil”, “cicio” – sugere ainda certa ambiguidade, permitindo a entrevisualização de um cenário erótico²⁵.

Em 1936, Gilberto Freyre previa que as sobrevivências do patriarcalismo teriam “vida longa e talvez eterna não tanto na paisagem quanto no caráter e na própria vida

²⁵ Essa sugestão é reforçada pela confusão entre Ana e a mãe no 5º capítulo, por ocasião da primeira descrição das festas familiares: “[...] e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu [de Ana] rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, 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, e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos, e seus passos [...] que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro, e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mãos quente e aplicada colhendo antes o cisco e logo apanhando e alisando meus cabelos, e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente [...]” (p. 30-31). A ambiguidade dos gestos e das palavras, contudo, não passará de possibilidade de leitura e não terá, a despeito das implicações psicológicas, maiores desdobramentos no enredo em termos de ação. Para mais informações acerca do erótico na narrativa, cf.: NUNES, Antonio Manoel. Erotismo e textualidade - a corte do leitor e da crítica In: RAMOS, Tania R. Oliveira (org.). Travessia, n. 22. Narrativa brasileira contemporânea. 1º semestre. Florianópolis: UFSC, 1991.

política do brasileiro” (2013, p. 49). Ainda que não se possa falar em um sistema patriarcal como princípio de unidade nacional, como sugeria o sociólogo a respeito do país em sua fase agrária, os valores e hábitos patriarcais são uma constante na sociedade dos séculos XX e XXI – sociedade na qual o direito feminino ao voto e ao mercado de trabalho se dá de forma tardia, em que as diferenças salariais entre homens e mulheres ainda são uma realidade, em que os números de estupro e feminicídios são alarmantes –, estando, como se verificou, fortemente presentes nesse cenário atemporal e ubíquo da *Lavoura*. A estrutura patriarcal define uma hierarquia e papéis a serem desempenhados pelos membros da família, o que no romance de Raduan Nassar é decisivo. Para pensar a manutenção e a possibilidade de ruptura dos esquemas patriarcais, André e Iohána são figuras indispensáveis, pois aquele assume declaradamente o discurso da subversão e, este, o da tradição. Analisaremos as dualidades e possíveis convergências daí advindas partindo de dois episódios: a parábola do faminto, no capítulo 13, e a divisão dos lugares à mesa, no capítulo 24.

Ambos coincidem em dois aspectos relevantes. Em termos narrativos, conservam um caráter de fragmento, não se encaixando em uma linha cronológica nem se articulando em relação de dependência ao enredo. Essa disposição inusual dos episódios, que se repete em vários outros momentos do texto, não é ocasional e convém não apenas ao estado de espírito de seu narrador, mas também ao status atual da literatura inserida em uma realidade histórica específica. Theodor W. Adorno diz que a posição do narrador no romance contemporâneo é marcada por um paradoxo:

[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.
 [...] Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance a uma revolta contra a linguagem discursiva.
 [...] O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma (ADORNO, 2008, p. 55-56).

A impossibilidade da narrativa ganhou destaque principalmente após os comentários de Walter Benjamin acerca do emudecimento daqueles que voltavam da 1ª Guerra Mundial e que não eram capazes de falar por causa do trauma e da intraduzibilidade por meio de palavras do que haviam presenciado (2011, p. 198). Se

esse silêncio pode ser questionado a partir da proliferação de relatos de sobreviventes da 2ª Guerra Mundial, não é menos certo que a barbárie da história que permeia os dois últimos séculos afeta a produção artística e a comunicação do experimentado. O próprio André, em *Lavoura arcaica*, traz ao leitor o registro de uma violência, de um trauma: o assassinato de sua irmã pelo pai após a descoberta por este da consumação do incesto. Contar essa história de modo equilibrado e fluente é diminuir sua dimensão, sua força e seu significado. Por isso, a rebelião contra a linguagem discursiva de que Joyce fala (via Adorno) é a revolta contra o discurso organizado, linear, no qual o estado atual da realidade empírica não encontra legitimidade representativa (“A precisão da linguagem descritiva busca compensar a inverdade de todo discurso” [ADORNO, 2008, p. 51])²⁶.

A segunda aproximação entre os capítulos 13 e 24 se dá pela centralidade que o objeto mesa possui nos dois. O primeiro traz o relato de um jantar fictício encenado em torno de uma mesa real; o segundo descreve a disposição dos membros da família de André em torno da mesa na qual realizavam as refeições na fazenda. Diante disso, é importante lembrar que o 12º capítulo se encerra com as seguintes palavras:

[...] era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: 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 que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça.) (NASSAR, 2012, p. 76).

Há, portanto, a articulação de distintos momentos da narrativa por meio desse substantivo, cuja simbologia reforçará e ampliará a importância de tal ligação. Veremos, a seguir, que a casa é “[...] o núcleo doméstico para onde convergia a vida econômica, social e política” (SAMARA, 1986, p. 12), e, em *Lavoura arcaica*, a mesa, por sua vez, é o núcleo polarizador a partir do qual os papéis da sociedade patriarcal – que é a sociedade da propriedade privada e, logo, de classes – são definidos.

A parábola do faminto – uma história contada repetidamente por Iohána à família ao longo de suas vidas, mencionada por André durante o diálogo com Pedro em

²⁶ O artigo “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Adorno, é de 1957. Essa contemporaneidade de que fala não se restringe àquele momento e muitas mudanças e tendências que começaram na metade do século XX se estendem até hoje e mesmo se intensificam. Uma das questões significativas colocadas pelo século passado é a da barbárie, e seu significado para as produções estéticas foi apontado pelo próprio Adorno, em “Crítica cultural e sociedade”, por meio da famosa afirmação de que escrever um poema após *Auschwitz* é um ato bárbaro. O que está aí sugerido, metaforicamente, é a urgência de que a obra de arte não esteja alheia ao mundo empírico. Compreendemos, portanto, que as implicações, apontadas pelo alemão, da contemporaneidade para aquele que fala no romance são adequadas à *Lavoura arcaica*.

“A partida” e pelo próprio pai quando este conversa com o segundo filho após seu retorno – está integralmente transcrita no 13º capítulo. Trata-se de uma história contida no livro *As mil e uma noites* e, talvez por ter um autor exterior à narrativa de Nassar/André, possui uma estrutura formal um pouco mais convencional que o restante da *Lavoura*, com períodos curtos, uso normativo da gramática, indicação de todas as falas por aspas, linguagem objetiva e pouco metafórica. O conto possui dois personagens: um faminto e um ancião dono de um palácio, ao qual aquele chega pedindo por comida. O homem rico o recebe e o convida à mesa. A partir de então, o anfitrião passa a encenar, comendo mimicamente uma comida inexistente, servida por empregados reais. O faminto, sem compreender o que se passa, o acompanha no jogo. Após toda uma farta refeição fingida, finalizada com falsa sobremesa e falsos vinhos, o ancião celebra ter finalmente encontrado um homem paciente e de espírito forte, diz que, a partir daquele dia, o outro viverá em sua casa, onde não lhe faltará fartura, e manda que lhe sirvam um pão, dessa vez, concreto. Essa é a finalização da versão de Iohána. Seguindo tal desfecho, há, no mesmo capítulo, uma quebra pela inserção de um espaçamento maior, sucedida por uma observação de André, entre parênteses, que, dirigindo-se ao irmão, propõe um final alternativo à história:

(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões; o soberano mais poderoso do Universo confessava de fato que acabara de encontrar, à custa de muito procurar, o homem de espírito forte, caráter firme e que, sobretudo, tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechava um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-lhe diante de sua indignação: “Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor”.) (NASSAR, 2012, p. 84-85).

Os dois homens que encenam a parábola são separados por uma grande distância: a de classes, que é, por consequência, a distância entre quem detém o poder e quem é submetido pelo poder. O ancião é “um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” (p. 77), enquanto o faminto é um “pobre homem” (p. 78). São esses lugares, bem marcados, que permitem que o ancião crie um jogo, estabelecendo suas regras, e

que constroem o faminto a se juntar ao jogo. Trata-se de um jogo de escárnio, de um capricho, e o ancião o sabe muito bem: “[...] foi uma honra dividir minha mesa contigo... Mas ainda não bebemos’ disse o ancião com um breve traço de zombaria lhe percorrendo os lábios [...]” (p. 83). É o reconhecimento desse abismo entre a fartura e a fome que leva André a apontar o que há de impróprio no relato do pai: alguém bem alimentado repete uma história moralizante sobre um faminto, louvando tanto o jogo quanto o acatamento do jogo, porque desconhece a urgência da necessidade. O narrador vê na repetição e recomendação do pai a mesma zombaria que perpassa os olhos do ancião quando manda que sirvam o vinho fictício. Logo, André identifica o pai ao “soberano do Universo” e, por oposição, se identifica ao “pobre homem”. Essa correspondência se evidencia também no capítulo 25, formado pelo diálogo entre Iohána e André na noite do seu retorno à casa. No início da conversa, temos:

- A prodigalidade sempre existiu em nossa mesa. [André]
- Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa. [Iohána]
- Mas comemos sempre com apetite. (p. 156-157).

Nesse momento, os dois personagens evocam a parábola do faminto. André assume a fala daquele que passa fome, mas a partir do ponto de vista do final alternativo. Ele é o faminto que desfere o murro no ancião, que questiona, que só entra no jogo para, em resposta, também escarnecer:

- 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; sobrevivendo à custa de tantas chagas, ele só podia odiar o mundo (p. 158).

E, depois, fala diretamente sobre si:

- Jamais o 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 (p. 159).

André, portanto, tem certeza da sua condição de faminto: ele tem necessidades inadiáveis, que não consegue solucionar sozinho, e que não são compreendidas, ou mesmo vistas, pelos outros. O pai, por sua vez, não consegue conceber que haja aproximação entre o filho e o faminto, a não ser pela demanda que paira sobre todas as

peças da obediência à paciência, pois só pensa na fome enquanto come de alimento, e sabe que a André nunca faltou o que comer. Iohána, por sua vez, ao defender a paciência, o comedimento, ao atestar a incompreensão do privilégio que é o louvor ao apetite (“O apetite é sagrado, meu filho” [p. 157]), fala como o ancião, a ele se identifica, concordando com a aproximação feita por André diante de Pedro. O capítulo 25, em associação ao 13, desse modo, revela uma convergência entre os pontos de vista de André e do pai na associação deste ao que detém o palácio e a fartura. O que varia é a valoração estabelecida por cada um: para o primeiro, o ancião é injusto e insensível; para o segundo, ele é sábio e clemente. A discrepância de pontos de vista é maior no que concerne ao faminto. Se André com ele se solidariza e nele se vê, o pai, por outro lado, sequer considera sua condição de faminto, enxergando-o apenas como um exemplo primoroso do homem capaz da maior virtude deste mundo, a paciência. O pai não pensa na fome por ela mesma e como algo de real, mas como condição para que a paciência pudesse ser exercitada. Provocado pelos questionamentos do filho, ele ordena: “[...] ponha de lado essas histórias de famintos, que nenhuma delas vem a propósito [...]” (p. 158), afinal, quem nunca passou fome não precisa se preocupar com a carência. Quem nunca passou fome pode, inclusive, brincar com a carência do outro, porque ela, silenciada, em nada lhe afeta. Nessa violenta encenação, sendo o pai, ancião, o opressor, André, faminto, é, em negativo, o oprimido.

A crença do narrador nesses papéis é reforçada no capítulo 24. Abaixo, ele se encontra reproduzido integralmente:

24

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes, já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família.

O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com a nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia (NASSAR, 2012, p. 154 e 155).

Chama a atenção do leitor que em um livro econômico, com apenas 30 capítulos curtos, um seja exclusivamente dedicado à apresentação da ocupação da mesa. Esse fato, por si só, já sinaliza a importância desta na narrativa. A relevância desse objeto

doméstico é traçada ao longo de todo o texto, no qual o substantivo aparece 58 vezes²⁷, dentre as quais: “Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa [...]” (p. 51); “[...] hei de estar sempre presente na mesa clara onde a família se alimenta” (p. 125); “[...] a família se encontrava ainda em volta da mesa” (p. 148); “estava ali a velha mesa sólida, maciça, em torno da qual a família consumia todos os dias seu alimento” (p. 153). A mesa, portanto, na fazenda da família de André, ocupa posição de prestígio porque é lugar da partilha do pão e do conhecimento, é local em que os filhos e pais se reúnem para que recebam alimento material e espiritual, se configura quase como que trono para o patriarca, que evidencia seu papel de chefe sentando-se à cabeceira, o que no Brasil colonial ocorria de forma material: a cadeira do patriarca, “à cabeceira da mesa”, era “sempre maior, de braço, uma espécie de trono, como as cadeiras dos mestres-régios nas salas de aula. Ainda hoje as cadeiras patriarcais de jacarandá que nos restam desse período parecem tronos, sendo de notar sua altura, superior à das cadeiras comuns” (FREYRE, 2013, p. 212). À mesa, a justiça, a austeridade, o baixar de olhos são ensinados pelo pai, Iohána, detentor da palavra da verdade, e a disposição dos membros deixa claro que esse não é um espaço de diálogo, mas de aquiescência. A cabeceira é o posto do prestígio, daquele que detém o conhecimento e que deve ser ouvido. As ramificações que partem dela mostram o lugar que cada um ocupa, especialmente aqueles mais imediatamente próximos ao pai: o primogênito, no caso de *Lavoura arcaica*, Pedro, à direita; e, à esquerda, a mãe. A direita é consensualmente a posição do sucessor, como se depreende da expressão popular “fulano é meu braço direito”. Ser o braço direito de alguém é estar em segundo em uma hierarquia, é estar pronto a assumir o posto de chefia quando necessário e é, acima de tudo, assemelhar-se ao mestre. Pedro cumpre bem esse papel, pelo menos aos olhos de André. Nas primeiras páginas do romance, quando o mais velho chega à pensão para convencer o irmão a voltar para a fazenda, o narrador o associa ao pai de maneira enfática: “[...] ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (p. 9); “[...] quando ele começou a falar (era o meu pai) [...]” (p. 16); “[...] e vocês, homens da família [...] circundarão a casa encapuzados [...]” (p. 39). Pedro é, portanto, o futuro patriarca, ele ocupará a cabeceira e repetirá às futuras gerações os sermões do pai. A ele se seguem as irmãs Rosa, Zuleika e Huda, que não possuem destaque no romance. Suas breves aparições, no entanto, assim como as

²⁷ Quantidade verificada por meio de arquivo digitalizado da obra (NASSAR, 1999).

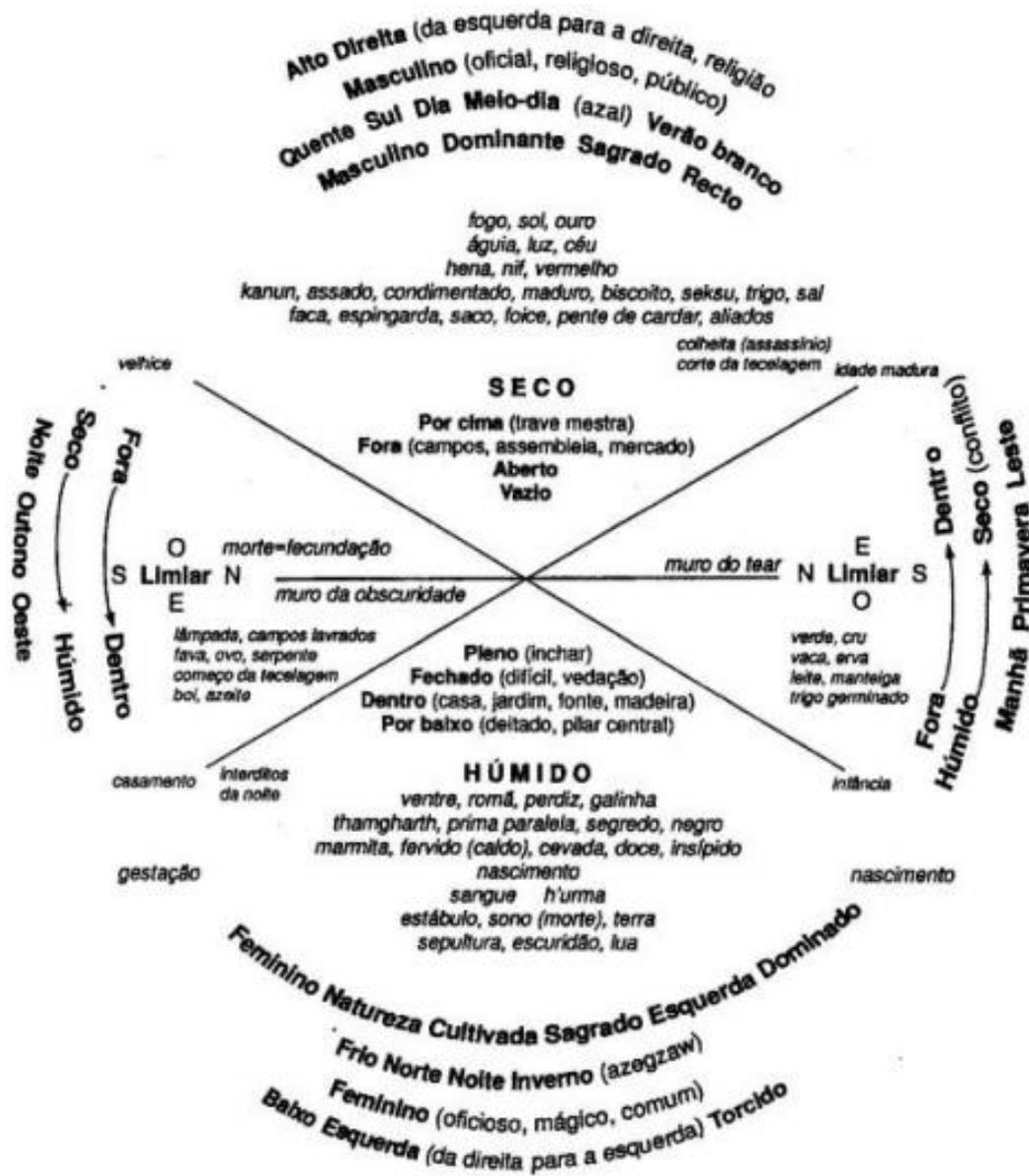
afirmações do capítulo 24, dão a entender que estas se conformam bem ao ensinamento paterno e não representam obstáculo às palavras recitadas à mesa como lei.

A mãe, por sua vez, à esquerda, ocupa o lugar do outro: ela não é sucessora, não é sequer voz de poder e, quando Iohána não mais estiver no mundo dos vivos, se submeterá ao próprio filho. Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, afirma que a mulher é historicamente constituída como “[...] uma entidade negativa, definida apenas por falta, suas virtudes mesmas só podem se afirmar em uma dupla negação, como vício negado ou superado, como mal menor” (2014, p. 45). A mãe se define como o outro do pai – é o segundo sexo. Após ela, na ramificação esquerda, estão os filhos que não se conformam ao ideal paterno: André e Ana, envolvidos na relação de incesto, e Lula, que toma o narrador-protagonista como modelo. André, além de protagonizar o desejo pela irmã, é questionador da palavra paterna, a enfrenta e subverte. Por isso a afirmação de que o galho da esquerda trazia o “estigma de uma cicatriz”, pleonasma que, além de enfatizar, mostra que aquele galho, por si só uma cicatriz na casa, sinalizava a existência de uma cicatriz anterior, o “estigma de uma cicatriz”, portanto, é o “sinal de um conflito”, conflito que o pai, ignorando, tenta negar. O próprio narrador se vê como participante do ramo degenerado, que era iniciado pela mãe, “uma anomalia, uma protuberância mórbida”. Se o lado do pai pretende recomendar o comedimento, o da mãe não camufla o excesso; se o do pai louva a paciência, o da mãe exigirá a vez da impaciência; se o do pai é marcado pelo amor fraterno moderado, o da mãe é marcado pelo desejo incontido.

A visualização da mesa presidida por Iohána faz lembrar ainda o paradigma político presente no mundo desde o século XX, quando se deu a polarização entre URSS e Estados Unidos, dualismo incorporado em trecho do 20º capítulo:

[...] e que guardião da ordem é esse? é fácil surpreendê-lo piscando o olho com malícia, chamando nossa atenção não se sabe se pro porrete desenvolto que vai na direita, ou se pra esquerda lasciva que vai no bolso [...] (p. 132).

O porrete desenvolto da direita é a coerção, enquanto a menção à lascívia como componente da esquerda reforça o desajuste dos que a esse lado se alinham. A dualidade pai-e-primogênito *versus* mãe-e-caçula é também a dualidade direita *versus* esquerda, a partir do campo do simbólico. Em *A dominação masculina*, Bourdieu estrutura um “Esquema sinóptico das oposições pertinentes”, reproduzido abaixo, que ilustra as oposições, processos e movimentos associados ao masculino e ao feminino:



(BOURDIEU, 2014, p. 23)

Nesse gráfico, vemos que ao masculino é associada a dominação, a direita e o direito. Ao feminino, são associados o dominado, a esquerda e o torto²⁸. Portanto, ao masculino cabem valores historicamente positivos, e, ao feminino, os seus opostos, ou seja, o vazio, a falta, o desvio. Isso se dá porque “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”

²⁸ O organograma de Bourdieu apresenta outros símbolos associados ao masculino e ao feminino muito importantes para a leitura de *Lavoura arcaica* que serão retomados no próximo capítulo.

(BOURDIEU, 2014, p. 22). É por esse motivo que André, que assume posição e voz de transgressão, se localiza à esquerda, ladeado ao feminino, questionando a palavra do pai, que é a palavra masculina.

Voltamos ao capítulo 25, o capítulo do embate discursivo, imediatamente sequente à descrição dos lugares à mesa. Nele, André usa as próprias palavras de Iohána para contra elas protestar:

- Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo em dias de festa. [Iohána]
 - Mas comemos sempre com apetite.
 - [...]
 - É para satisfazer nosso apetite que a natureza é generosa [...]. Não fosse o apetite, não teríamos forças para buscar o alimento que torna possível a sobrevivência. O apetite é sagrado, meu filho.
 - Eu não disse o contrário, acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo o que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome.
- (NASSAR, 2012, p. 157)

Esse trecho traz, além do enfrentamento de forças e de uma leitura possível da parábola do faminto, um questionamento de ordem sócio-política, que mostra para o pai que o seu discurso que visa apenas o contexto familiar não é suficiente para dar conta das questões que permeiam o mundo. André afirma que os lugares ocupados à mesa, diante do significado que podem adquirir, são “caprichos do tempo”, mas sabemos que, quando confrontados com a realidade, eles trazem a marca dos processos históricos. A tensão da obra de arte, de acordo com Adorno em *Teoria estética*, é

[...] significativa na relação com a tensão externa. Os extratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objectivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte com a sociedade (2012, p. 18).

O filósofo alemão propõe, então, que os textos literários não precisam (e não devem) defender teses sociológicas para que se conectem ao mundo objectivo. A tensão da obra de arte é também a tensão da humanidade e esta se faz presente em um texto por meio da forma, da escolha vocabular em um diálogo, da disposição à mesa. A experiência de André compilada em *Lavoura arcaica* a partir de um ponto de vista extremamente pessoal e parcial “[...] é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua

proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica” (ADORNO, 2008, p. 26). Nessa distribuição de lugares à mesa, com a clara divisão entre o esquerdo-lascivo-torto-feminino e o direito-coercivo-direito-masculino, está sedimentado o conflito de uma família, mas também o conflito histórico, marcado pelo confronto entre o dominante e o dominado, a voz que se instaura como lei e a tentativa de derrubada da lei. Se pensarmos a partir de uma compreensão dual da sociedade e da distribuição de poder que a perpassa todas as suas instâncias, inclusive a família, o pai – ancião, rei do Universo, proprietário, masculino, direita, direito, pai – é o propagador por excelência do patriarcalismo, é a voz do dominante; André – faminto, pobre homem, mendigo, feminino, esquerda, torto, filho – é o proponente da ruptura da ordem patriarcal. A dualidade, todavia, é uma organização artificial das muitas forças que atuam na história e desconsidera a total impossibilidade de harmonização dos antagonismos, é o “isto ou aquilo” que, criando a ilusão da viabilidade de uma resposta, omite a inexistência da resolução.

Em uma sociedade seduzida pela ficção povoada por arquétipos, contemplados por atributos maniqueístas, como se percebe acima de tudo no amplo espaço conferido às telenovelas e aos filmes hollywoodianos, prevalece a busca pela solução de contradições, ou pelo menos a crença na existência da solução. Esses esquemas estão presentes na dialética clássica, entendida por Adorno como “[...] a tentativa de destrinçar os nós do paradoxo com o meio antiquíssimo do esclarecimento, a astúcia. Não é por acaso que o paradoxo foi [...] a forma decadente da dialética” (ADORNO, 2009, p. 124). A essa dialética clássica, o filósofo responde com a dialética negativa, a partir da qual “a tentativa de destrinçar os nós do paradoxo” é substituída pela concepção de que “[...] a força efetiva em toda determinação particular não é apenas a sua negação, mas também é ela mesma o negativo, o não-verdadeiro” (p. 124). É a partir dessa proposta que Iohána e André, para além dos lugares ocupados às mesas, podem ser pensados.

Vimos que Iohána subsume sob vários aspectos o posto do patriarca. Ele é o representante da lei e, como tal, se porta de maneira rígida e prega a rigidez aos demais. Esse quadro é apresentado por André de maneira pejorativa, por isso, é possível que o leitor ignore com certa naturalidade a primeira relativização necessária no que concerne a tal figura: o rigor da lei não prescinde do afeto. André Luis Rodrigues pontua, por exemplo, que a felicidade do pai pelo retorno do filho à casa é verdadeira (2006, p. 33). Ou seja, não se trata o pai de um antagonista. Ele é, antes, como personagem bem

construído, um sujeito não linear, multifacetado e cego à própria instabilidade. Observemos mais um trecho em que há a recomendação ao cuidado familiar:

[...] “e quando acontece um dia de um sopro pestilento [...] chegar até as cercanias da moradia [...], alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um, mais doces do que alguma vez já foram, serão para o irmão exasperado, e a mão benigna de cada um será para este irmão que necessita dela, e o olfato de cada um será para respirar, deste irmão, seu cheiro virulento, e a brandura do coração de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente seus cabelos transtornados, que o amor na família é a suprema forma da paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios [...]” (NASSAR, 2012, p. 59-60).

Ao usar a forma verbal “[...] quando acontece um dia de [...] chegar”, e não a alternativa “se acontecer um dia de chegar”, o pai parece compreender a inevitabilidade do erro ou da fraqueza que demandará compreensão e assistência. Trata-se, mais uma vez, da pregação da integração, do suporte, da solidariedade, e não da condenação: ao necessitado, “mão alguma há de fechar-se em punho”. O “fechar-se em punho” é, além da negação do socorro, um movimento que precede a violência e a anuncia. Portanto, nesse contexto hipotético evocado, a omissão e a agressividade são vetadas. É significativa a utilização do adjetivo “virulento”: “[...] e o olfato de cada um será para respirar, deste irmão, seu cheiro virulento”, pois esta é a primeira de muitas aparições da palavra. Ela está distribuída seis vezes ao longo do romance e, excetuando-se esse primeiro trecho, é usada sempre em associação a André:

- [1] [...] e eu nessa carreira pisoteando as páginas de muitos livros, colhendo entre gravetos este alimento ácido e virulento, quantas mulheres, quantos varões, 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 também tem os seus direitos! (p. 88)
- [2] [...] e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obscuro, surgiu, virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares, que crista mais sanguínea, que paixão desassombrada, que espasmos pressupostos! (p. 101)
- [3] "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 meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profundas drosófilas festejando meu corpo imundo; [...]" (p. 108).
- [4] [...] sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivado prontamente pela volúpia do ímpio, eu tinha gordura nos meus olhos,

uma fuligem negra se misturava ao azeite grosso, era uma pasta escura me cobrindo a vista, era a imaginação mais lúbrica me subindo num só jorro, e minhas mãos cheias de febre que desfaziam os botões violentos da camisa, descendo logo pela braguilha, reencontravam altivamente sua vocação primitiva, já eram as mãos remotas do assassino, revertendo com segurança as regras de um jogo imundo, liberando-se para a doçura do crime (que orgias!) [...] (p. 134-135).

- [5] [...] eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que 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!) [...] (p. 189).

As citações correspondem a [1] o capítulo imediatamente seguinte à transcrição da parábola do faminto, ou seja, quando forja o punho e ergue a mão, exigindo a vez da impaciência, André, coletor de alimentos virulentos, reafirma sua condição de faminto; [2] a chegada de Ana à casa velha, onde o incesto será concretizado; [3] a confissão a Pedro do desejo/amor por Ana; [4] o discurso da capela, em momento em que, já irado pela ausência de resposta de Ana, André começa a se masturbar; [5] a chegada de Ana à última festa, instantes antes de seu assassinato. Esse conjunto, associado à primeira menção ao irmão de cheiro virulento, mostra que André assume a palavra do pai e se reconhece como aquele ao qual os cuidados não devem ser negados. Isso é corroborado no trecho em que o narrador se dirige ao primogênito, fazendo uso das próprias palavras paternas: [3] “era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento”. Iohána parece enxergar igualmente tal condição no filho:

– Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa (p. 159-160)

Enquanto é André o filho acometido, a recomendação do pai se efetiva, ainda que em alguns momentos ele – assim como Pedro, em determinados episódios de “A partida” – adote um tom mais rígido e imperativo: André é buscado, tratado como alguém que precisa de cuidados, suas irmãs o acolhem com alegria e carinho quando volta para casa, o pai, ao seu modo, o recebe de braços abertos e acata o pedido materno para dispensá-lo da conversa para que descansasse. A situação, contudo, muda radicalmente a partir do instante em que Pedro revela o incesto ao pai. As atitudes deste permitem inferir que Ana, a dançarina ornada com os acessórios das prostitutas, passa a ocupar o lugar da filha acometida. A esta, entretanto, em vez da mão benigna, se dirige, em golpe, o

punho cerrado. Com o assassinato, Iohána quebra o mandamento supremo – o amor – e viola o valor supremo – a paciência –. Como narrador, André reconhece o paradoxo na atitude paterna:

[...] 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!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas 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 [...] (p. 190-191).

A condição de guia não é coerente à exasperação, assim como à tábua solene não cabe o incêndio: a lei existe para conter os impulsos e para se perpetuar. Todavia, segundo raciocínio adorniano, o gesto colérico e impensado não está excluído da tentativa de domínio total, de negação do não-idêntico, em suma, da tentativa de proibição à mimese:

Inicialmente, em sua fase mágica, a civilização havia substituído a adaptação orgânica ao outro, isto é, o comportamento propriamente mimético, pela manipulação organizada da mimese e, por fim, na fase histórica, pela práxis racional, isto é, pelo trabalho. A mimese incontrolada é proscrita. O anjo com a espada de fogo, que expulsou os homens do paraíso e os colocou no caminho do progresso técnico, é o próprio símbolo desse progresso. O rigor com que os dominadores impediram no curso dos séculos a seus próprios descendentes, bem como às massas dominadas, a recaída em modos de vida miméticos [...] é a própria condição da civilização. A educação social e individual reforça nos homens seu comportamento objetivamente enquanto trabalhadores e impede-os de se perderem nas flutuações da natureza ambiente. Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi se enrijecendo contra isso que o ego se formou (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.149).

É contra a manifestação do natural que a ordem se estabelece. O “mundo das paixões”, vetado, é o âmbito dos desejos, do biológico, do corpo. A lei, o “mundo da família”, impõe o controle, o civilizado, a razão. Entretanto, o próprio patriarca, enunciador da ordem, recai naquilo que condena. Isso se dá porque, como pontua Jeanne Marie Gagnebin ao analisar a mimese via *Dialética do esclarecimento*, há em todos os seres humanos um impulso comum, um “[...] impulso mimético que nega a soberania exclusiva da razão autônoma” (2008, p. 150):

Podemos também dizê-lo de outra maneira: o que o naufrágio, em *Auschwitz*, das belas normas éticas de convivência humana (tanto do lado dos torturadores quanto, muitas vezes também, do lado dos torturados) manifestou não foi a falsidade dessas normas; não se trata de uma discussão sobre diferentes valores éticos. Trata-se muito mais da profunda insuficiência de qualquer reflexão moral que não inclui dentro dela aquilo que a questiona como normatividade, isto é, a constante rememoração de nossa animalidade primeira, do nosso pertencer irredutível à *Naturgeschichte* (história natural), diz também Adorno. Tal rememoração impede a fundamentação exclusivamente racional de normas éticas e exige um processo constante e doloroso de confrontação com essa corporeidade sofredora que nos constitui igualmente. Em vez de negar ou de denegar nosso lado animal e sofredor (*leidend*), esse lado pouco nobre cujo cheiro não é sempre agradável, em vez de tentar construir por cima dele um edifício normativo, o impulso moral tem muito mais por tarefa saber acolher esse lado e integrá-lo à convivência humana; deveria reunir, sem separá-las, as conquistas do espírito e a vulnerabilidade da existência orgânica, a esplêndida inventividade do *bios* e a morosa materialidade da *zoè* (p. 150).

Trata-se, portanto, da falha na tentativa que se estende para tantos aspectos da vida humana de destrinçar os nós dos paradoxos, falha na tentativa de totalidade. No “lado pouco nobre cujo cheiro não é sempre agradável” ecoa o “cheiro virulento” que Iohána pressupõe ameaçar os filhos, mas que não percebe estar presente nele mesmo. Nas palavras de André: “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade [...]” (NASSAR, 2012, p. 158). Relativizar a austeridade de Iohána, confrontando-a com a realidade do afeto, e compreender sua atitude frente à descoberta do incesto como resposta do *bios* à intenção de sua negação, entretanto, não significa relativizar a gravidade dos atos paternos. Cabe retomar a pergunta lançada por Jaime Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia*: “[...] que ponto de vista é esse, para o qual matar uma filha é legítimo e o incesto é mais grave do que o assassinato?” (2013, p. 6). A manifestação desse impulso mimético por meio da violência máxima, que é a aniquilação de outro ser humano – mais que isso, a aniquilação de uma filha pelo pai –, sedimenta os modos de relação em uma cultura marcada pela inabilidade, senão desinteresse, em lidar com conflitos e com a diferença de maneira pacífica. Em *Uma lavoura de insuspeitos frutos*, Renata Pimentel Teixeira, sobre o assassinato, escreve que “a reação do pai não podia ser outra” (2002, p. 75). Delmaschio, por sua vez, diz que “Após o longo diálogo entre pai e filho, impossibilitado de se resolver pela dialética, o impasse se resolve pelo gesto violento: o pai mata a filha [...]” (2004, p. 140). Essas afirmações colocam a morte de Ana como a resolução do conflito, como se fosse esperado que, diante da descoberta do incesto, Iohána matasse a própria filha, pois só assim poderia haver reconciliação: “Aquele que sacrifica estabelece uma troca – simbólica. Nessa troca, o ‘outro’ substitui o ‘próprio’ e o libera da morte”

(SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 49). É como se a morte de Ana permitisse a restauração do momento anterior à quebra da lei, como ocorria nos tempos do Antigo Testamento. Contudo, Adorno diz que a arte não deve resolver antagonismos. Ela exprime tensões armazenadas (2012, p. 64). Desse modo, compreende-se que o assassinato de Ana não deve ser encarado como “a única reação possível”, como resposta e resolução ao conflito, mas como parte fundamental do conflito, o qual não se resolve – nem ao fim do romance, nem na história.

Se Iohána representa a recusa à mimese, André pode ser encarado, em certos episódios da *Lavoura*, como sua personificação. Jeanne Marie Gagnebin diz:

Na tentativa de escapar ao perigo, o homem “primitivo” se assemelha ao meio e abole a diferença entre si mesmo e o ambiente, aniquilando-se para se tornar invisível. É o famoso ardid de Ulisses que se autoneomeia de “ninguém” para escapar à vingança. Essas práticas mágicas de autodefesa são, no mais das vezes, cruéis e ineficazes. Elas contêm, porém, um momento importante de *prazer*, oriundo do êxtase da dissolução dos limites do eu na indiferenciação da matéria. Momento prazeroso ancestral que nos liga à terra e ao barro, à sujeira e ao lodo, mas também à embriaguez dos sons, dos movimentos e das cores que escapam ao nosso domínio. Exaltação lúdica, religiosa e artística que, depois de Nietzsche e de Freud, Adorno e Bataille deveriam ressaltar e cujo cerne se encontra num ultrapassar não só dos limites da própria identidade, mas, mais ainda, da necessidade de manutenção rígida e dolorosa dessa identidade, desse esforço de autoconservação (*Selbsterhaltung*) que a organização capitalista da sociedade erige em lei absoluta (2008, p. 147).

O comportamento do narrador-personagem não contém o elemento de crueldade do qual fala a autora, mas a semelhança ao meio, o momento de prazer, a indiferenciação em relação à matéria, a ligação à terra e ao barro, a embriaguez dos sons, a exaltação do lúdico, tudo em uma busca da manutenção da identidade, são aspectos presentes, por exemplo, em:

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 na terra úmida, cobria meu peito 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 todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? [...] (NASSAR, 2012, p. 11-12)

Mais uma vez, André é definido em oposição a Iohána. Ao esquerdo-lascivo-torto-feminino, soma-se o mimético. O comportamento do filho, descrito acima, em

confronto com os preceitos paternos empreende uma dupla profanação: a comunhão com a natureza como igual e a recusa ao trabalho, inscrita no se deitar sob a sombra sem propósito de produtividade. Entretanto, o enterrar dos pés na terra, que evoca o retorno à natureza, a um só tempo desperta também a imagem do retorno às origens, que, no ambiente arcaico dessa *Lavoura*, é o retorno à tradição. Sob essa perspectiva, é importante a volta ao *Maktub* do avô, presente no capítulo 15, integralmente transcrito abaixo:

(Em memória do avô, faço esse registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”.) (NASSAR, 2012. p. 89)

A primeira menção ao avô acontece em diálogo com Pedro no 7º capítulo. Nela, o ancestral é descrito quase como uma entidade fantasmagórica, diante da qual os meninos se recolhiam e se amedrontavam:

“[...] ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo, 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, esse lavrador fenado de longa estirpe que na modorra das tardes antigas guardava seu sono desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômodas, ele que não se permitia mais que o mistério suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer, preso à lapela, um jasmim rememorado e onírico, era ele a direção dos nossos passos em conjunto, sempre ele, Pedro, sempre ele naquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição de 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; era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada naquele talo de osso brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro" [...] (p. 44-45).

No “terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo”, está sinalizado o desgaste da tradição, que já não cabe. Apesar do desajuste, todavia, a força das origens permanece. Ela está no relógio de bolso, símbolo concreto do tempo adorado pelo pai, está nas canastras e nas gavetas, no silêncio de cristaleiras. Não era necessário o discurso, a presença do avô afirmava e assegurava a continuidade da tradição e,

mesmo após sua morte, sua cadeira nunca ficou vazia (p. 155). No trecho supracitado, portanto, o narrador parece rememorar de forma crítica essa permanência. No entanto, no capítulo 15, há uma espécie de veneração à entidade avô, que com uma única palavra atesta sua própria autoridade e a autoridade da tradição, o que o pai nem mesmo com a insistência e a prolixidade consegue assegurar: “[...] o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’”. Afirmar que o “Maktub” equivalia a “todas as ciências, todas as religiões” é demonstrar apreço e credibilidade diante dessa palavra. Ao valorizar a pureza dos ensinamentos do avô, passados de geração para geração, em contraste com as palavras paternas, contaminadas pelas “várias geografias”, ou seja, sincréticas, plurais, o narrador, no lugar de questionar a conservação, parece almejar seu estado original, mais arcaico, portanto, que aquele sustentado por Iohána. O pai é o patriarca, mas o avô é o patriarca por excelência. André, o outro do patriarca, aquele que se identifica ao feminino, é também aquele que escreve em memória do avô, voltando os olhos e a narrativa para a cabeceira da mesa, da qual se afirma, no capítulo 24, tão distante.

André se coloca como representante, na família, da vertente marginalizada, mas, no mínimo, reconhece a autoridade do avô. Além disso, a despeito de todos os questionamentos, de toda a fúria dirigida contra os sermões de Iohána, finaliza o romance, no 30º capítulo, com um discurso sóbrio em memória do pai, como faz simetricamente no 15º em relação ao avô. Ainda, o enredo todo é construído com a retomada, a citação e a releitura das parábolas e máximas enunciadas por aquele do qual partem os dois galhos. Paralelamente, a voz da mãe soa apenas aos sussurros, por meio de vocativos hiperbolicamente afetuosos, e Ana é silenciada. André se enxerga ao lado do feminino, mas como poderia ele falar desse lugar sendo homem, condição entranhada em seu nome da qual ele não pode escapar? André significa “homem”, não enquanto “humanidade”, mas enquanto “ser humano do sexo masculino”, como verificamos pela origem grega:

ANDRÉ, pelo lat. *Andréas*, “viril, varonil, robusto” [...] (AZEVEDO, 1993, p. 53).

-andr(o)- *elem. comp.*, do gr., *andro-*, de *aner andrós* ‘homem, macho, viril’ [...] (CUNHA, 1997, p. 45).

Ser homem em uma cultura patriarcalista é estar automaticamente na posição do opressor. Precisamos, portanto, desconfiar desse narrador em 1ª pessoa, que se apresenta como transgressor, como aquele que deseja subverter a ordem paterna, mas que, concomitantemente, não concede voz à mulher a quem destina seu amor, que a enxerga a partir de sua própria percepção – masculina – do mundo. Ana está condicionada aos desejos de André. Ele espera, quase exige, dela consentimento. A única Ana revelada ao leitor é aquela a quem cabe realizar as vontades do irmão. A impossibilidade da manifestação de Ana fica mais perceptível na cena que se passa na capela, momento posterior à concretização sexual do incesto. Ana está lá, em silêncio, inerte, e André pronuncia um discurso cheio de ânimo, projetando sobre ela sentimentos e responsabilidades, implorando por cumplicidade e por correspondência:

[...] preciso estar certo de poder apaziguar 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 razão a que tenho direito [...]. (NASSAR, 2012, p. 124)

Ana em nenhum momento do romance jura amor ao irmão, não lhe promete um futuro juntos, sequer declara sentir qualquer coisa por ele. Ainda que o fizesse, bastaria que mudasse de ideia para estar isenta da necessidade de cumprir suas promessas de amor eterno. Mesmo assim, André deseja Ana e acredita ser este fator suficiente para constrangê-la a realizar suas vontades. Ao exigir o amor da irmã, afirmando ser este “o quinhão” que lhe cabe, André reforça uma cultura paternalista, que confere ao homem direito de posse sobre a mulher. No livro *Literatura, violência e melancolia*, Jaime Ginzburg, a respeito de *Lavoura arcaica*, afirma:

No diálogo entre pai e filho, quando surgem palavras comuns, o movimento de deslocamento de vocabulário cria um efeito espantoso de ambiguidade. Guardada a identificação familiar, com o elo de origem mítica entre pai e filho, as palavras mostram-se capazes de produzir rupturas ao mesmo tempo semânticas e ideológicas, culturais e políticas (GINZBURG, 2013, p. 58).

André se contrapõe – semântica, ideológica, cultural e politicamente – ao pai ao mesmo tempo em que reforça, por meio de seu discurso e em sua relação com Ana, a ordem patriarcal. Ele, de fato, intenta romper com os valores familiares, especialmente a partir de seus impulsos eróticos. Ou seja, os questionamentos partem principalmente da

interdição à realização do desejo (“[...] entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo [...]” [NASSAR, 2012, p. 7]). Fica a impressão, nos diálogos travados com Iohána, nos quais se estabelece o questionamento e a discordância, que a resistência de André em reconhecer os ensinamentos paternos como absolutos advém da impossibilidade de tais princípios aceitarem o “mundo das paixões”. Ao mesmo tempo, nos momentos em que o narrador considera possível que os valores familiares deixem de ser um obstáculo à sua vontade de se unir à irmã, ele mesmo aponta para um futuro de conformação, anunciando sua intenção de possuir um lugar junto à mesa da família, tornando-se um perfeito colaborador para com a manutenção da ordem louvada pelo patriarca. Ainda na cena que se passa na igreja, para convencer a irmã e, possivelmente, ainda tentando convencer a si mesmo da possibilidade de viver com ela uma relação erótico-romântica não clandestina, André fala a respeito de como o pai se alegraria diante da revelação daquele amor:

[...] e logo que eu diga ‘pai’, e antes que eu prossiga tranquilo e resoluto vou pressentir no seu rosto o júbilo mal contido vazando com a luz dos seus olhos úmidos, e a alegria das suas ideias se arrumam pressurosas para proclamar que o filho pelo qual se temia já não causa mais temor, que aquele que preocupava já não causa mais preocupação, e, porque fez uso do verbo, aquele que tanto assustava já não causa mais susto algum [...] (NASSAR, 2012, p. 126).

André talvez fosse capaz de sinceramente acreditar que a revelação levaria alegria ao pai porque, após isso, ele mesmo se adequaria ao modelo familiar, deixaria seu posto de questionador, de rebelde. Essa seria, em sua visão, a volta definitiva do filho pródigo para casa. É ele mesmo quem diz: “tudo vai mudar, querida irmã [...], hei de estar presente na mesa clara onde a família se alimenta; vou falar sobre coisas simples como todos falam [...]” (p. 125). A menção ao ajuntamento à “mesa clara” é importante índice para compreender que André fala de uma mudança que aponta para a conformidade aos moldes patriarcais. Ao longo do livro, ele se apresenta como aquele que está em trevas, justamente por ser o desajustado, o que não aceita passivamente os valores repetidamente enunciados em sua casa. Ocupar um lugar onde há claridade, luz, é deixar de ser o libertino, é trocar a subversão pela tradição, a esquerda pela direita, o feminino pelo masculino. Em *Ao lado esquerdo do pai*, Sabrina Sedlmayer afirma que

Esse *gauche* que assombra a literatura brasileira contemporânea assume em *Lavoura arcaica* outros contornos. Não se trata mais do itinerário ideológico

modernista – o filho revolucionário que vai contra os dogmas assentados pela tradição – mas sim do filho que, além de se apropriar dos grãos inteiros da fundação, tritura-os, engole-os, para lançá-los posteriormente, numa enunciação enlouquecida, sobre a madeira de lei, matéria que o tempo não corroerá, mas que as palavras, as do filho, são capazes de macular (1997, p. 89).

Por mais que macule a fundação, tanto a do pai quanto a do avô, a enunciação de André, sendo resultado da deglutição dos grãos dogmáticos de seus antecedentes, contém muito deles, muito mais do que ele mesmo, ao se ver como o filho torto, o epilético, o demoníaco, parece supor. A intolerância e o autoritarismo paternos estão presentes em sua narrativa nos diversos indícios de indisposição ao diálogo:

[...] “essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa”, eu quase deixei escapar, mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa [...] (p. 26).

[...] eu quis dizer “não se preocupe, meu irmão, não se preocupe que sei como retomar o meu acesso”, afinal, que importância tinha ainda dizer as coisas? [...] (p. 45)

[...] claro que eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa, [...] e na verdade eu não tinha nada pra dizer a ela [...] (p. 65).

– Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra (p. 160).

Ele está frequentemente dividido entre o “eu poderia dizer” e o “teria sido inútil dizer qualquer coisa”, encerrando-se na impossibilidade da comunicação. Essa situação tem o seu ápice no capítulo 19, logo após a confissão do incesto a Pedro, em citação já vista no capítulo anterior:

[...] eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista [...] (p. 109).

A recusa ao diálogo se desdobra, e o patriarcalismo é reforçado pela exaltação simbólica do privilegiado lugar de fala masculino:

– Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo (p. 158).

O “falo como falo” é paráfrase do “o que valia era o meu e só o meu ponto de vista”, porém com a inserção do elemento fálico legitimador de tal autoridade. O reconhecimento do falocentrismo por André está posto também de maneira direta:

[...] eu que vinha correndo as mãos na minha pele exasperada, 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 [...] (p. 136).

O falo soberbo e resoluto não está interessado no diálogo. A ele importa encerrar seus tormentos, claramente identificados no trecho acima aos desejos de ordem sexual. O “falo como falo”, que é também o “falo com o falo”, possui outros desdobramentos na narrativa, já mencionados: não só as mulheres da família são – completamente ou quase – caladas, como, simultaneamente, todos os homens – minoria, é válido destacar – que a integram recebem o direito à enunciação. Mesmo Lula, mencionado poucas vezes e corporificado apenas no fim do romance, fala mais que a mãe. No capítulo 27, o caçula é central e trava uma conversa com André por meio do discurso direto sinalizado por travessões. Pedro, por sua vez, se posiciona abundantemente em “A partida”. Já a palavra de Iohána contamina a narrativa do início ao fim, perpassando inclusive as falas dos demais personagens, sobretudo as do narrador. A assimilação da palavra paterna está, por exemplo, na declaração de que

“[...] não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festas pros meus sentidos; entenda, Pedro, eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa” (p. 67).

Visão essa do interior e do exterior marcadamente diferente daquela apresentada mais à frente por Lula, que dá sinais de ter condições de ser o verdadeiro filho pródigo – porém um que não retornará:

- Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não aguento mais a vida parada dessa fazenda imunda... (p. 177).

Essas afirmações são praticamente a negação do que André diz a Ana na capela com intenções persuasivas:

[...] sei ouvir os apelos da terra em cada momento, sei apaziguá-los quando possível, [...] e serei também exemplar no trato dos nossos animais [...]; tenho reservas enormes de afeto para todo o rebanho [...]; amo nossas cabras e nossas ovelhas [...] (p.119-120).

A oferta da conformação, ainda que com finalidade retórica, somada aos demais gestos patriarcais analisados, fazem de André uma figura mais de conformação do que de ruptura. O atestado final de assimilação da palavra paterna está no último capítulo do livro, no qual o filho, em memória do pai, transcreve o trecho de um dos seus sermões:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: "e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.") (p. 193-194).

O parágrafo é repetição de parte do 9º capítulo (p. 60) e traz a aceitação total da doutrina do tempo: “rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, [...] não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo [...]” (p. 52), palavras do pai. A aceitação por André da inevitabilidade do tempo e de sua supremacia não se confirma apenas ao final da narrativa, ela está posta também no 17º capítulo, no qual, falando a partir do presente, diz: “o tempo, o tempo, [...] é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo [...]” (p. 97). Por mais que o temor de André seja o do receio, não exclui componentes de devoção. O personagem se *curva* ao tempo, deus do pai e deus do avô, e, ao afirmar a sua soberania, traduzida no axioma “o gado sempre vai ao poço”, coloca a morte de Ana na conta do destino, do sobrenatural, do imperscrutável. Àquilo a que a humanidade está destinada é inevitável. Se a morte da irmã era inevitável, então seu sangue não repousa nas mãos de homens. A divinização e responsabilização do Tempo – ou Destino, ou Deus – é metafísica e, como tal, ahistórica. A proposta adorniana vai na contramão de tal perspectiva. Jaime Ginzburg

diz que o alemão “propõe que o privilégio concedido por Hegel à Metafísica ceda lugar à História, trocando o idealismo das permanências pela finitude da experiência histórica [...]” (2012, p. 149).

Ao trocarmos a Metafísica pela História, suspendemos o interesse por uma totalidade subjetiva, dotada de unidade, e passamos a trabalhar com uma concepção de sujeito necessariamente processual, incompleta, em andamento, e por isso sempre aquém da unidade totalizada. Os antagonismos da História, diferentemente do movimento dialético da Metafísica, não têm como horizonte uma totalidade unitária que supera contradições. Esses antagonismos nos levam à experiência da fratura, da incongruência, de um movimento inquietante e nunca completo (p. 149).

O enunciado moralizante – fórmula do que seria um princípio universal – “o gado sempre vai ao poço” é desdobramento de outro provérbio presente na narrativa que traduz com precisão a natureza dialética de André:

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, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa” (p. 33-34).

Na ideia de que “estamos indo sempre para casa”, emprestada de Novalis, está subentendida a partida: para voltar, é preciso ter saído. Esse é o movimento duplo, contínuo e irresoluto de André. Ele está a todo tempo lidando com o distanciamento e a aproximação, a ruptura e a continuidade, a revolta e o juízo rígido. Andréia Delmaschio, em *Entre o palco e o porão*, escreve que André é “como uma sobra, um resto inaproveitável, um *suplemento* na casa paterna. [...] André, o ‘endemoninhado’, ao mesmo tempo pertence e não pertence àquela família [...]” (2004, p. 141). A impossibilidade de estar completamente fora se converte na certeza da volta para casa, “um cascalho, um osso rigoroso”, que é a pedra no caminho que interrompe o adolescente e o leva à reflexão. As conclusões dela possíveis são a um só tempo mescla do novo e do velho, o diferenciado e o idêntico – paradoxo que os olhos devotados ao Tempo tentam negar, mas mantêm.

CAPÍTULO IV

EM MEMÓRIA DA DANÇARINA ORIENTAL: A SITUAÇÃO DO FEMININO NA SOCIEDADE DE DOMINAÇÃO MASCULINA

*[...] as Musas nunca discutem entre si. Trabalham o dia inteiro, bem separadas. Ao cair da noite e depois de cumprir a tarefa, ao se encontrarem, elas dançam: elas não falam.
Degas via Valéry, Degas Dança Desenho*

Em *Lavoura arcaica*, não há muita informação a respeito da vida das mulheres na propriedade rural. Apesar da menção relativamente frequente à mãe e à Ana, pouco é permitido ao leitor saber acerca de suas rotinas, seus traços de personalidade, sua forma de relacionamento com os demais membros da família. Rosa, Zuleika e Huda, por sua vez, compõem de certa maneira um coletivo, são sempre juntas e inexpressivamente “as outras irmãs que não Ana”. André as coloca no galho da direita, ao lado da conformação aos preceitos paternos, posição que não é confirmada nem retificada em qualquer momento da narrativa. A escassez da presença feminina, em contraste com a quase onipresença de Iohána e mesmo de Pedro, é por si só índice do lugar relegado à mulher naquele cenário. Ele é marcadamente diferente do lugar masculino no que concerne ao trabalho:

“ela [a mãe] não contou pra ninguém da tua partida; naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro; e foi uma tarde arrastada a nossa tarde de trabalho com o pai, o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, perdidas entres os afazeres na cozinha e os bordados na varanda, na máquina de costura ou pondo ordem na despensa [...]” (NASSAR, 2012, p. 23).

O trecho acima é o único na narrativa a apresentar de modo direto um aspecto da vivência feminina no contexto da *Lavoura*. Ele confirma as posições tradicionais de divisão de tarefas: aos homens cabe prover toda a parentela, portanto, no ambiente agrário, é de sua responsabilidade o manuseio da terra e o pastoreio. Sob a tutela das mulheres fica a administração da casa, o cuidado com o alimento trazido pelo marido e pelos filhos, com o vestuário, com a limpeza. Essa divisão, de acordo com Olinda Kleiman em “Figuras femininas e seus amores”, possui uma dimensão simbólica. Nas sociedades cujos valores repousam sobre a moral doméstica, o terreno público é por

excelência masculino e o privado é por excelência feminino (2003, p. 278). Tais fronteiras são desdobramento da realidade de confinamento a que por tantos séculos foram submetidas as mulheres – em alguns espaços, não muito distantes do atual mundo dito “civilizado” e globalizado, há aquelas que ainda vivem em condições de exclusão, seja pela ausência de “autorização” para frequentar locais majoritariamente masculinos sem a presença do parceiro, seja pelo pretexto do perigo que há em uma mulher trafegar sozinha por certos espaços e em determinados horários – e também do esforço pelo adestramento da sexualidade, como analisa Emanuel Araújo a partir do manual *Educação de uma menina até a idade de tomar estado no reino de Portugal*, de 1754, no qual Ribeiro Sanches postula:

Seria necessário que uma menina ao mesmo tempo que aprendesse o risco, a fiar, a coser e a talhar, que aprendesse a escrever, mas escrever para escrever uma carta, para assentar em um livro que fez tais e tais provisões para viver seis meses na sua casa; para assentar o tempo de serviço dos criados e jornaleiros, e os salários; para escrever nele o preço de todos os comestíveis, de toda a sorte de pano de linho, de panos, de sedas, de estamenhas, de móveis da casa; os lugares adonde se fabricam ou adonde se vendem mais barato [...]. Seria útil e necessário que soubesse tanto de aritmética que soubesse calcular quanto trigo, azeite, vinho, carnes salgadas, doces que serão necessários a uma família; escrever no seu livro os vários modos de fazer doces e a despesa, e prever o proveito ou a perda que pode destas provisões tirar uma casa [...]. Não lhe ficaria muito tempo para enfeitar-se vãmente, e muito menos para se pôr a uma janela ou a uma varanda, ler novelas e comédias e passar o tempo enleada na ternura dos amantes (SANCHES apud ARAÚJO, 2013, p. 50).

Portanto, a vivência restrita à casa, junto à necessidade de constante ocupação com suas tarefas, subsume as múltiplas interdições que deram forma ao mundo feminino ao longo da história: a interdição ao contato com o exterior, logo, à vida social distante dos olhos do marido e dos filhos; a interdição à formação intelectual, já que o letramento tinha como finalidade única o gerenciamento da economia doméstica; a interdição ao ócio, com o intuito de evitar o brotar de ideias perigosas. Todo esse cerceamento está embutido nos aparentemente inocentes “afazeres na cozinha”, “bordados na varanda, na máquina de costura”, na ordenação da despensa. A mulher que não sai, que não lê, que não conversa, que, preferencialmente, não pensa é a mulher privada de si, cuja formação é voltada para a subserviência, da qual a sentença “a mãe fazendo os nossos pratos” é testemunha. Todas as aparições da mãe no romance confirmam essa posição. Seus pronunciamentos surgem sempre com a finalidade de

promover a harmonia doméstica, a conciliação, como em “não acorda teus irmãos, coração” (NASSAR, 2012, p. 25) e em:

Encolhido, senti num momento a presença da minha mãe às minhas costas, trazida à porta da cozinha pelo discurso exasperado ali na copa, tentando com certeza interferir em meu favor; mesmo sem me voltar, pude ler com clareza a angústia no rosto dela, implorando com os olhos aflitos para o meu pai: ‘Chega, Iohána! Poupe nosso filho!’” (p. 167-168).

O excerto acima corresponde à intervenção materna no momento em que o diálogo pós-retorno entre pai e filho começa a ficar mais exaltado. É o único registro de direcionamento da fala da mãe a Iohána. Seu objetivo é interceder por um filho. Não há, desse modo, outros exemplos de interação entre homem e mulher. Esta última parece habitar aquele espaço apenas na condição de progenitora. O lugar materno, sabemos, é diametralmente diferente do paterno. O patriarca gera, provê, ensina, aconselha, manda, pune. A mãe, destinada ao afeto, principalmente concilia. Ela é Maria.

O nome Iohána é uma das variações hebraicas de João, substantivo próprio de origem bíblica que designa diversos personagens importantes das escrituras, como João Batista, primo de Jesus, e um dos discípulos, favorito do mestre, alcunhado de “discípulo amado”.

JOÃO pelo gr. *Ioánnes*, depois pelo lat. *Jo(h)annes*, do heb. *Yohannan/Iehohanan*, com várias interpretações: “Deus (Javé) é misericordioso”, “agraciado por Deus”, “o Senhor deu graciosamente”, “cheio de graças”.
[...] Há mais de 30 santos com esse nome (AZEVEDO, 1993, p. 327).

A grafia ancestral reforça a tradição que o pai personifica. Os diversos possíveis significados do nome estão todos relacionados ao universo judaico-cristão. Iohána seria um agraciado por Deus, a partir do que se poderia deduzir um relacionamento com Deus e, em última instância, uma autoridade por seu intermédio conferida. Iohána é representação do divino, e André, homem, da humanidade. Nessa relação, a mãe surge como intercessora. A mulher que nasce Eva, pecadora, dissimulada, só encontra a redenção via maternidade, ao se tornar Maria. Essa tradição, cuja justificativa para a inferioridade feminina provém do pecado original, é consequência de uma decisão da Igreja medieval, que optou por pautar as leis da relação entre homem e mulher a partir dos textos de autoria endereçada a Paulo, em detrimento da igualdade anteriormente postulada por Jesus:

Quero também que as mulheres sejam sensatas e usem roupas decentes e simples. Que elas se enfeitem, mas não com penteados complicados, nem com joias de ouro ou de pérolas, nem com roupas caras! Que se enfeitem com boas ações, como devem fazer as mulheres que dizem que são dedicadas a Deus!

As mulheres devem aprender em silêncio e com toda a humildade. Não permito que as mulheres ensinem ou tenham autoridade sobre os homens; elas devem ficar em silêncio. Pois Adão foi criado primeiro, e depois Eva. E não foi Adão quem foi enganado; a mulher é quem foi enganada e desobedeceu à lei de Deus. Mas a mulher será salva tendo filhos se ela, com pureza, continuar na fé, no amor e na dedicação a Deus (*Bíblia Jovem*, 1 Timóteo 2:9-15).

A possibilidade de uma existência legítima da mulher exclusivamente via maternidade está sedimentada em *Lavoura arcaica* pela ausência de nomeação da mãe, única personagem em tal situação. A falta de nome insinua a anulação de uma existência individualizada. Percebemos, portanto, “a identificação da mãe embutida na do pai” (SILVA, 2003, p. 39). Essa mãe é representação metonímica da mulher na sociedade patriarcal, que nasce e é criada para se casar e ser submissa, que se torna progenitora e some por trás desse título. Ela deve se submeter inclusive ao filho, possuindo posição menor do que Pedro na hierarquia familiar, porque ele é homem, primogênito, futuro patriarca e, portanto, propagador dos ensinamentos do pai e do avô.

PEDRO, pelo lat. *Petrus* e o gr. *Pétros*, tradução do aramaico *kepha*, “pedra, rochedo”. Foi Jesus quem empregou esta palavra como nome de pessoa no momento que disse ao príncipe dos Apóstolos, Simão: “E eu te declaro: Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja, as portas do inferno não prevalecerão contra ela” (MT. 16, 18), para simbolizar o seu papel na fundação da igreja [...] (AZEVEDO, 1993, p.474).

Iohána é diretamente abençoado por Deus. Pedro, por sua vez, recebe deste seu nome. Ele é designado para ser portador de uma palavra que não deve arrefecer. Logo, tanto o pai quanto o filho encontram-se revestidos de autoridade. Para a tradição católica, o apóstolo Pedro foi o primeiro papa da história. Assim como o papa seria um representante de Deus na Terra, Pedro seria o representante de Iohána, responsável por perpetuar seus ensinamentos, por praticá-los e disseminá-los, tarefa que de fato recai sobre o primogênito em uma família patriarcal. Sendo pedra, é firme, não se deixa abalar. Pedro é preparado desde o nascimento para se tornar um novo patriarca, para assumir a posição do pai quando necessário, ele é criado para não questionar a ordem paterna e para não ser questionado quando chegar o momento de reproduzi-la. Quando André, no primeiro capítulo, se depara com o irmão à entrada de seu quarto, diz:

era meu irmão mais velho que estava na porta; [...] e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; [...] e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia “nós te amamos muito, nós te amamos muito” [...] (NASSAR, 2012, p. 9).

Pedro está tão envolvido pelos valores paternos e tão comprometido com suas doutrinas que seus gestos e palavras trazem consigo toda a família: sua postura é regida pela tradição. Tendo Pedro à sua frente, André se sente confrontado pelo pai, pela mãe e pelos irmãos. Ao ser encarregado de resgatar André, o primogênito o faz de modo eficiente, porque coloca sobre o irmão mais novo a pressão e as expectativas de cada um dos membros familiares. André não apenas reconhece Pedro como braço direito do pai, como também entende que o esperado era que ele mesmo, enquanto filho homem, o segundo mais velho, representasse também um sucessor paterno. Ele, no entanto, não se vê, a princípio, em condições de assumir tal posição, enxergando-se, antes, como membro do ramo danoso da família, do qual Ana e a mãe são parte fundamental.

Todavia, vimos que, ainda que os três estejam à esquerda, André não tem como se livrar de sua condição masculina, assim como a irmã e a mãe não conseguem se desvencilhar do que significa historicamente ser mulher na sociedade patriarcal. Ana está, como Rosa, Zuleika e Huda, predestinada ao mesmo papel desempenhado pela mãe. O silêncio que Paulo ordena em sua primeira carta a Timóteo, se não acatado pela moça, é pelo menos corroborado por André, que, narrador e detentor do poder sobre a fala, a cala. Ela é jovem – tem menos de 17 anos! –, solteira, ainda é Eva, que, imiscuída à serpente, é, mais que vítima ludibriada, autora da transgressão primeira: “ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva” (NASSAR, 2012, p. 187). Desse modo, Ana é o ser torto, ameaça iminente ao mundo dos homens. Mesmo silenciada, a presença do seu corpo se impõe como ameaça constante. O corpo também deveria ser silenciado, de preferência ocultado. Por isso, quando dança, Ana grita.

Os dois únicos episódios em que ela aparece de modo mais expressivo no romance são aqueles correspondentes à dança durante as festas familiares. A partir de agora, passaremos a uma análise mais detalhada de tais momentos, já vistos de relance nos capítulos anteriores. A primeira menção à dança surge em forma de memória (a que

André chama “imaginação”), no 5º capítulo, quando o narrador rememora as festas que se passavam na propriedade rural em que foi criado.

[...] e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, [...] era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos [...], e era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, [...] todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos [...] 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, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, 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, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (NASSAR, 2012, p. 26-29)

Apesar de a festa ser delineada de modo detalhista, particular, a impressão que se tem é de que não se trata de um episódio específico, de uma das comemorações cuja lembrança se preservou, mas de um modelo de celebração, uma tradição que se repetia sempre da mesma forma, envolvendo os mesmos personagens, executada na mesma sequência. A segunda festa descrita, por sua vez, já ao final, no capítulo 29, se passa no presente e é planejada como festejo pelo retorno de André à casa. Ela é quase que a

repetição integral da primeira e são poucos os detalhes destoantes. Observemos o que há de diverso na chegada de Ana:

[...] quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra 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, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubou de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] e 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 (p. 186-188).

Tanto no 5º capítulo quanto no 29º, é na *performance* de Ana que reside o clímax da festa. O olhar que o leitor tem sobre a dança é condicionado pelo narrar do amante e não se pode negar a grande carga de expressividade que este confere a ela. Ainda que o movimento da irmã seja apresentado via André, a ausência de falas da personagem torna fundamental para análise da inserção da mesma na história sua manifestação corporal. Consideramos, portanto, a possibilidade de discursos contidos na dança, expressão artística plural e subjetiva. A este respeito, André Luiz Rodrigues afirma, em *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*, que, “Em todo o livro, é só nas festas que Ana aparece aos olhos de André numa postura inteiramente ativa, a tomar sempre a iniciativa, a dirigir todas as ações e a concentrar sobre si todos os olhares, inclusive e principalmente em relação a ele, André” (2006, p. 128-129). Conseqüentemente, são

também essas as ocasiões em que Ana mais ativamente é mostrada ao leitor (colocação em si mesma dialética).

Adiante, ainda no capítulo 29, sobre o espetáculo a que assistia, André diz: “eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que 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!)” (NASSAR, 2012, p. 189). Optando sempre pela desconfiança para com o narrador em primeira pessoa, levantamos a hipótese de que, mais uma vez, não se pode deixar enredar pela compreensão de André da dança como confissão do amor/desejo que a irmã nutriria por ele. Prossigamos em tal linha de pensamento a partir da reflexão a respeito dos elementos que compõem a cena em questão e das aparições anteriores de Ana. A segunda entrada da dançarina se diferencia da primeira principalmente pelos adereços que ela porta:

toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa (p.186).

As “quinquilharias mundanas” correspondiam aos acessórios diversos de prostitutas com quem André se deitara no período em que estava longe de casa e que deram origem a uma coleção descoberta por Ana. Quando se junta à festa, a irmã o faz travestida de meretriz, como que se declarando mais uma dentre aquelas mulheres de André, postura que contraria a imagem que os outros tinham dela, presumida sempre na capela. A castidade e a devoção aparecem substituídas pelo deboche, pela possessão (“varando com a peste no corpo” [p. 186]), pela petulante decadência, pelo serpentear do corpo e pelo destilar da peçonha (é a serpente-eva), pelo derramar do vinho sobre o corpo (sendo o derramar do vinho – a libação –, na literatura clássica, tomando a *Ilíada* como referência, parte do ritual de sacrifício aos deuses), torneiam um grito que é antes de tudo de desespero. Essa mulher, instantes antes de ser assassinada pelo próprio pai, usa o corpo como voz. Valéry, tratando do pintor das bailarinas, escreve a esse respeito:

Um homem, em quem a alegria, ou a raiva, ou a inquietude da alma, ou a brusca efervescência das ideias, libera uma energia que nenhum ato preciso pode absorver e esgotar em sua causa, levanta-se, vai, caminha a largos passos apressados, obedece no espaço que percorre sem ver, ao arguilhão dessa potência superabundante...

Mas existe uma forma notável desse dispêndio de nossas forças, que consiste em ordenar ou organizar nossos movimentos de dissipação.

[...] nossos membros podem executar uma sequência de *figuras* que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado de *dança* está criado (VALÉRY, 2012, p. 29).

A dança, dessa forma, aparece como meio de extravasar o que as palavras não podem comunicar. Ao lado da alegria, da raiva, da inquietude da alma, da efervescência das ideias poderia, sim, estar a paixão suposta por André. Então por que optamos pelo desespero? Para além do amor que André declara ter pela irmã, e do qual não duvidamos, há episódios e excertos que fornecem pistas acerca dos modos de funcionamento desse relacionamento. Um dos mais emblemáticos, nesse sentido, é aquele correspondente à chegada de Ana à casa velha seguida pela concretização do incesto:

[...] ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba branca resabiada e arisca que media com desconfiança os 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) e acompanhava e ia lendo na imaginação as cruzetas deformadas e graciosas, impressas nos seus avanços pelos pés macios no chão de terra; e existia o tempo de ser ágil, e era então um farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía sorradeira em cima, e minhas mãos já eram um ninho, e era então um estremecimento que eu apertava entre elas enquanto corria pelo quintal em alvoroço gritando é minha é minha e me detendo pra conhecer melhor seus olhos pequenos e redondos, matreiros mas agora em puro espanto, e arrancava-lhe com decisão as penas das asas, cortando temporariamente seus largos voos [...]; e as pombas do meu quintal eram livres de voar, partiam para longos passeios mas voltavam sempre, pois não era mais do que amor o que eu tinha e o que eu queria delas [...] (NASSAR, 2012, p. 94-96).

Foi este o instante: ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente, impassível, seco, altamente inflamável: não me mexi, continuei o madeiro tenso, sentindo contudo seus passos dementes atrás de mim, adivinhando uma pasta escura turvando seus olhos, mas a sombra indecisa foi aos poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte [...] e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a

decisão de não mais adiar a vida, agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma naquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão, e me vendo assim perdido de repente [...] levantei nos lábios esquisitos uma prece alta [...]; um milagre, um milagre, eu ainda suplicava quando senti assim de repente que a mão anêmica que eu apertava era um súbito coração de pássaro, pequeno e morno, um verbo vermelho e insano já se agitando na minha palma! cheio de tremuras [...] (p. 101-106).

Os dois trechos são complementares e desenvolvem a comparação entre a realização erótica entre Ana e André na adolescência e a captura de pombas pelo rapaz na infância. André romantiza a armadilha: as suas pombas eram livres para voar. No entanto, a conquista se dava por meio de estratagemas, enganação e lesão. Ele nomeia o amor como justificativa para a captura, mas qual é o pássaro, animal selvagem e livre, que deseja ser capturado? A captura se configura como um ato de violência. Essa está sinalizada pelas próprias palavras do narrador. Em “minhas mãos já eram um ninho, e era então um estremecimento que eu apertava entre elas enquanto corria pelo quintal em alvoroço gritando é minha é minha” (pomba), há a agitação decorrente do aprisionamento, indicativo da tentativa de escape, movimento repetido em “senti assim de repente que a mão anêmica que eu apertava era um súbito coração de pássaro, pequeno e morno, um verbo vermelho e insano já se agitando na minha palma! cheio de tremuras” (Ana). Por sua vez, no trecho “arrancava-lhe com decisão as penas das asas, cortando temporariamente seus largos voos” (pomba), verifica-se a presença da violência física, pelo arrancar das penas, macular do corpo, e da violência simbólica²⁹, por ser o gesto que retira da pomba não só sua liberdade, mas também um dos principais elementos identificadores do pássaro. Quanto à aproximação de Ana, temos: “ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente, impassível, seco, altamente inflamável”, havendo nesse “lenho erguido”, além da figura fálico-erótica, a ameaça da destruição pelo fogo, imagem que será repetida no momento factual do aniquilamento, pois o assassinato será decorrente da “lei que se incendiava”. O prenúncio está presente também em “fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte [...] e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste”. “Esmagada”, “me estirei queimando”, “flecha”, “veneno” são todos

²⁹ Os conceitos de violência física e violência simbólica são desenvolvidos por Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (2014, p. 54-65).

índices de destruição. André tenta falar em amor, mas suas palavras abrigam a violência. Quando Ana parece não responder às suas carícias, ele faz uma prece, prometendo um sacrifício a Deus em troca da realização de seu desejo:

[...] um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver essa paixão singular fui suplicando enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela, que esta mão respire como a minha, ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, [...]; um milagre, meu Deus, [...] e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai [...]; minha mão esquerda se prenderá aos botões que despontam no lugar dos cornos, torcendo suavemente a cabeça para cima até descobrir a área pura do pescoço, e com a direita, grave, desfecho o golpe, abrindo-lhe a garganta, liberando balidos, liberando num jorro escuro e violento o sangue grosso [...] (NASSAR, 2012, p. 102; 104-105).

Ana será a ovelha sacrificada. Na transcrição acima, mais uma vez aparece o prenúncio que permeia toda a obra. André está negociando com Deus. Como em tempos de Velho Testamento, ele propõe o derramar de sangue em troca do atendimento às suas orações. A morte desse novilho ocorrerá pelo golpe ao pescoço, como acontece com Ana, atingida pelo pai com um só golpe. Os balidos liberados antevistos pelo narrador serão os berros dos irmãos, demais ovelhas desse rebanho. O sacrifício de Ana não foi realizado pelas mãos de André, mas é a paga de sua barganha. A realização do “amor” nasce com a promessa da morte.

Após a efetivação da relação sexual, André adormece. Ao acordar, se preocupa com a ausência da irmã. Ele a localiza na capela, trajando um véu, entoando, impávida e sempre silenciosamente, orações. O rapaz inicia, então, um discurso excessivo, que se torna violento em vários momentos, dentre os quais podemos destacar:

[...] e minhas mãos cheias de febre que desfaziam os botões violentos da camisa, descendo logo pela braguilha, reencontravam altivamente sua vocação primitiva, já eram as mãos remotas do assassino [...], eu que vinha correndo as mãos na minha pele exasperada, 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 [...] (p. 135-136).

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem sossego, dos intranquilos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim [...] (p. 137).

O primeiro trecho corresponde ao início do processo de onanismo, executado por André em frente à irmã, que se encontra claramente em posição de contrição, dentro da capela, ambiente sagrado para ela, reconhecimento evidenciado pela busca imediata do local, seja por motivos de arrependimento, culpa, vergonha, medo, gratidão ou confusão. Masturbar-se em frente à Ana é uma forma de gritar para ela os direitos do corpo, afinal, o “falo soberbo” e “resoluto” não abre mão de seus anseios, ainda que eles signifiquem a morte, por isso os botões, violentos porque aprisionam a nudez, são desfeitos pelas “mãos do assassino”. Ainda que André não seja o executor da pena de Ana, ele é seu sentenciador. Essa posição é repetida pela identificação a Caim, o fratricida elementar da tradição judaico-cristã.

O vocabulário utilizado pelo narrador somado à fuga de Ana, à sua ausência de resposta e movimento na capela, o retorno para a capela ao saber da chegada de André, em vez da busca pelo contato, delineiam um processo de afastamento dela em relação ao irmão, e não de aproximação. A paixão busca a integração, como evidencia o próprio narrador. Por isso, na dança final de Ana, percebemos não declaração, mas revolta.

Essa revolta, inclusive, pode estar direcionada, além de para o irmão, para o ambiente opressivo patriarcal, que fomentou a “planta da infância”, e que certamente fere Ana de várias outras maneiras que, por ausência de verbalização, podemos apenas supor. No ambiente de veto à sexualidade e, conseqüentemente, à manifestação do corpo feminino, a dança é, além de lazer, propiciadora da exibição e da sedução. De acordo com Emanuel Araújo, a pretensão de controle à sexualidade da mulher fazia da sedução uma forma de reação e de transgressão (2013, p. 65). Os pés sempre descalços da moça reforçam a postura subversiva, pois a exibição dos pés, “considerados altamente” eróticos, era tradicionalmente proibida pela Igreja Católica medieval (p. 63). Lemos que, durante a dança, Ana só tocava a terra “na ponta dos pés descalços”, um grau de contato completamente diferente daquele de André, que em suas fugas no bosque enterrava os pés, procurando confundir-se com a matéria. Além de ilustrar as diferentes relações que ambos estabeleciam com o campo do desejo, o nível do contato com a terra marca, simbolicamente, uma diferença crucial de cada um dos irmãos com a tradição. A terra está associada às raízes e, portanto, às origens. Nosso contato mais imediato e frequente com tal elemento se dá justamente pelos pés, raízes do corpo

humano. Essa relação, teorizada pela filosofia tântrica³⁰, marca em André um retorno à tradição (como analisamos no capítulo III) e em Ana uma aproximação mais cuidadosa à tradição que é, na verdade, distanciamento. Além disso, quando a música soava na festa, o que se via era “a roda *dos homens* se formando primeiro” (NASSAR, 2012, p. 185 [grifo nosso]), essa roda ganhava força enquanto as moças “*aguardavam a sua vez*” (p. 186 [grifo nosso]), mas Ana surgia impaciente e varava “com a peste no corpo o círculo que dançava” (p. 186). Ou seja, Ana impunha sua presença à roda de homens, ao espaço masculino, antecipadamente, em rebeldia, atendendo aos direitos *do seu corpo*, o direito a estar presente, a se fazer ver e a se pronunciar. Sem proferir discursos, sem deixar a casa, sem profanar a capela, Ana ocupa seu lugar à esquerda do pai. Ela o faz, acima de tudo, porque é mulher, portanto, ser o outro lhe é uma sina.

A sexualidade feminina, inscrita na dança, “ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas” (ARAÚJO, 2013, p. 45). É ela que é escancarada para Iohána por meio da delação de Pedro. A potência sexual do corpo da mulher por si só representava tradicionalmente um “emblema perigoso da desordem cósmica”. Associada ao incesto, a proibição máxima, ela tornava a intervenção indispensável, com vistas a substituir o caos pelo equilíbrio.

A música que se configura como pano de fundo para toda essa expressividade via corpo está inscrita no romance de Nassar, que de tão lírico suscita dúvidas acerca de sua classificação. Não cabendo aqui essa discussão, detenhamo-nos ao que diz Leyla Perrone-Moisés em “Da cólera ao silêncio”:

A força de *Lavoura arcaica* [...] está na linguagem em que se narra essa tragédia familiar. Alguns trechos [...] são verdadeiros poemas em prosa. [...] O romance contém numerosas passagens [...] em que o lirismo se manifesta na melhor de suas formas [...]. *Lavoura arcaica* é um texto musical, composto como uma sinfonia [...] (2001, p. 66-67).

Nos trechos aqui analisados, nos quais a música é elemento fundamental para o enredo, essa musicalidade pode ser verificada por meio da aferição do ritmo:

“[...] puxou do **bolso**-a **flauta**,-um **caule** [de]licado”

³⁰ Cf. <<http://jcnavegazen.blogspot.com.br/2011/08/muladhara-chackra-raiz.html>>; <<https://lotusdelakshimi.wordpress.com/2012/07/07/o-1o-chakra-chakra-basico/>>. Acesso em: 04 dez. 2016. Aqui nos interessa a dimensão simbólica, e não espiritual, que tal filosofia confere aos pés e à terra.

[12 sílabas] sílabas pares acentuadas³¹

“nas **suas mãos** pesadas e se **pôs então**”

[12 sílabas] sílabas pares acentuadas

“a soprar **nela como-um pássaro**”.

[8 sílabas] 4-6-8 acentuadas. O ritmo se mantém, ainda são as sílabas pares as acentuadas.

Em outro momento, temos a quebra do ritmo, seguida por sua retomada, numa confluência de forma e conteúdo:

“e-ao **som** da **flauta** a **roda** [co]meçou”

[10, iâmbico]

“**quase-emperrada**, -a [des]locar-se com **lentidão**”.

[13 sílabas] acentos: 1-4-8-13

“**primeiro** [num] **sentido**”,

[6 sílabas] pares acentuadas

“**depois** no **seu contrário**”.

[6 sílabas] pares acentuadas

Quando a roda emperra, emperra também o ritmo. Igualmente, a retomada do movimento fluido restitui a ordenação da tonicidade. Observemos ainda a sequência crescente a partir da entrada de Ana (10-11-12 sílabas, no capítulo 29):

e **quando menos** [se-es]perava, **Ana** *[10 sílabas, iâmbico]*

(que **todos julgavam sempre** [na] **capela**) *[11 sílabas, 2-5-7-11]*

surgiu im[pa]ciente **numa só** lufada, *[12 sílabas, iâmbico]*

os cabelos **soltos espalhando lavas** *[11 sílabas, 3-5-9-11]*

ligeiramente **apanhados num** dos **lados** *[11 sílabas, 4-7-9-11]*

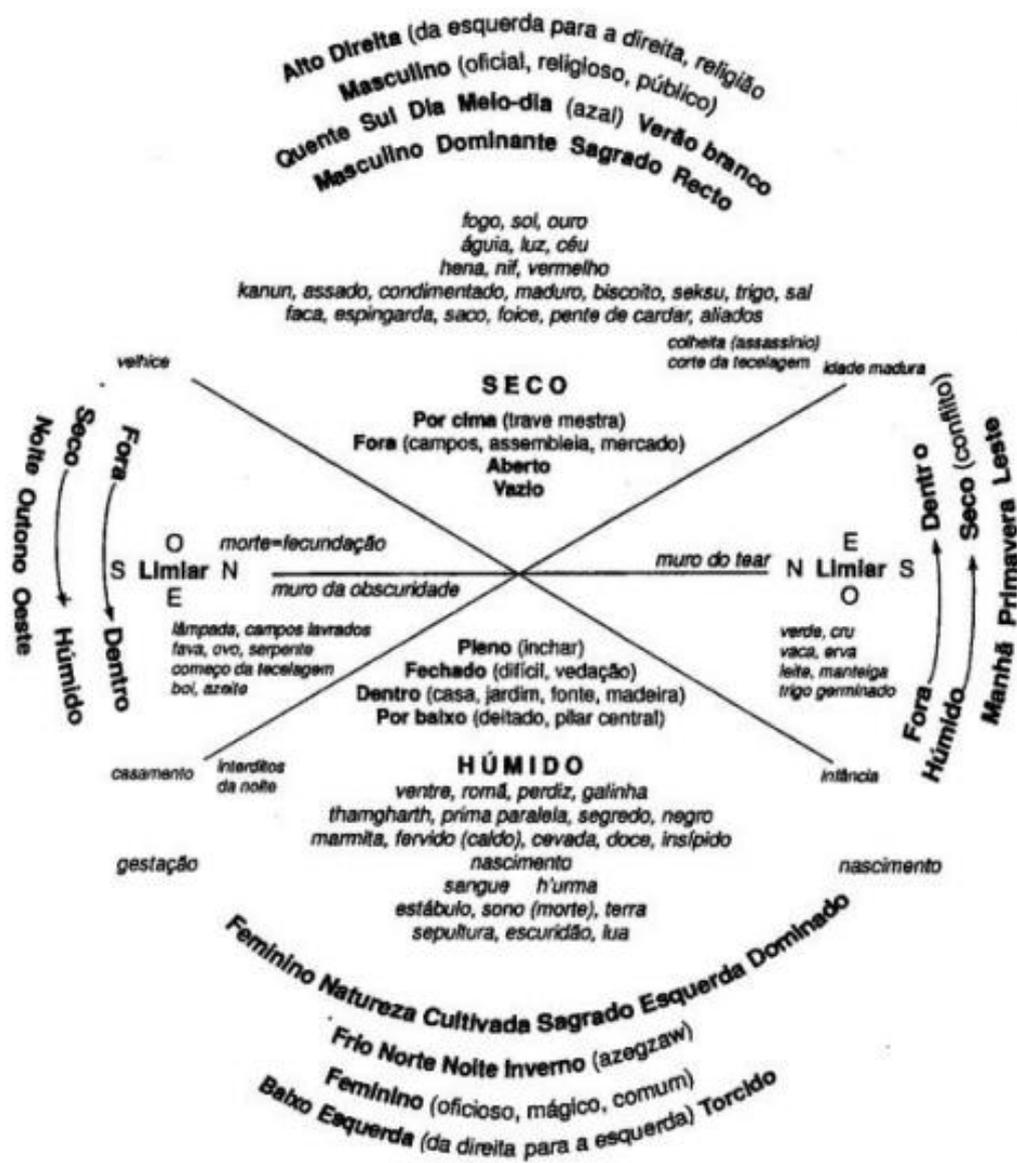
(que as[si]metria **mais** pro[vo]cadora) *[10 sílabas, 4-6-10]*

A aproximação da moça é marcada pela entrada de novas sílabas. A quase, mas não total, simetria das sílabas está expressa na sentença e na construção do trecho [10-11-

³¹ Entre colchetes, estão as sílabas secundárias, que, ainda que não tão marcadas quanto as primárias, colaboram com a sustentação do ritmo.

12-11-11-10]. Não ignoramos que *Lavoura arcaica*, é, na verdade, um romance, e não um poema, portanto, muito mais do que a versificação em si, o que interessa na exposição empreendida acima é a percepção de que há um ritmo sedimentado na narrativa. Verifica-se aqui apenas um pequeno exemplo dentre tantos trechos em que a narrativa parece se aproximar da música, utilizando recursos típicos do gênero lírico, como a própria marcação rítmica e também a aliteração. Em “Estrutura musical no romance”, Silviano Santiago afirma que a composição musical do romance é a busca por uma forma que possa harmonizar e dar sentido ao heteróclito, é um modo de dar conta do diferente sem que esse perca sua condição de alteridade (p. 21). Em *Lavoura arcaica*, é justamente por meio da música e da dança que Ana se configura como indivíduo, como sujeito independente de André, a dança é o discurso do *outro*, que André não percebe, vendo-o, em vez disso, como discurso do mesmo, como reiteração do *seu* discurso.

Iohána, por sua vez, talvez instintivamente, no instante em que associa dança e incesto/sexualidade, infere a necessidade da anulação dessa força contrária à ordem patriarcal. Retornemos ao organograma de Bourdieu:



(BOURDIEU, 2014, p. 23)

Vimos que a relação entre o masculino (dominador) e o feminino (dominado) é de oposição. A importante dualidade entre luz e trevas cristalizada em *Lavoura arcaica*, que é a dualidade entre a ordem e a transgressão, reaparece no esquema sinóptico, não surpreendendo que o claro corresponda ao homem e o escuro corresponda à mulher. São essas diferentes forças que atuam no ambiente familiar criado por Nassar, amostra das relações na sociedade como um todo. Há outras correspondências que nos interessam no esquema de Bourdieu: a associação do masculino ao fogo, à foice e à colheita; a associação do feminino à terra, à morte e aos campos lavrados. O fogo, a foice, a colheita e a terra, a morte, os campos lavrados, apesar de se acomodarem todos sob o mesmo campo semântico, não o fazem de maneira harmônica: os três primeiros são elementos de invasão, expropriação, retirada. O fogo e a foice arrancam da terra aquilo

que ela abriga, seja a vegetação nativa para posterior plantio, seja o que, plantado, criou raízes e a ela se conectou (colheita). O fogo e a foice podem entrar em ação para inaugurar um novo ciclo de vida (campos lavrados), mas são, primeiro, morte.

A lavoura é universalmente considerada como um ato sagrado e, sobretudo, como um ato de fecundação da terra. A festa do traçado do *primeiro Sulco*, na antiga China, na Índia (o primeiro milagre do Buda se dá por ocasião dessa festa), ainda hoje em dia na Tailândia e no Kampuchea (Camboja), é, dizem os sociólogos, um ato de *desconsagração* do solo. Deve-se dizer *defloração*? Porque é, sobretudo, a tomada de posse e a fecundação da terra virgem, realizada pelo Homem transcendente, intermediário entre o Céu e a Terra. [...] A enxada ou a relha do arado estão ligadas a um simbolismo fálico, o sulco corresponde à mulher [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 537).

Pela definição acima, fica claro que os campos lavrados associados ao feminino correspondem à defloração pelo masculino, foice ou enxada, ou seja, à violentação. A vida que surge a partir da fecundação violenta da terra é uma imagem presente no Ocidente desde os mitos fundadores. Jean-Pierre Vernant relata:

Começamos pelo Céu, isto é, Urano, gerado por Gaia e do mesmo tamanho que ela. Ele está deitado, estendido sobre quem o gerou. O Céu cobre completamente a Terra. Cada porção de terra é duplicada por um pedaço de céu que lhe corresponde perfeitamente. Quando Gaia, divindade poderosa, Mãe-Terra, produz Urano, que é seu correspondente exato, sua duplicação, seu duplo simétrico, nos encontramos em presença de um casal de contrários, de um macho e uma fêmea [...].

Urano está o tempo todo deitando-se sobre Gaia. Urano primordial não tem outra atividade além da sexual. Cobrir Gaia incessantemente, o mais possível: ele só pensa nisso, e só faz isso. Então, essa pobre Terra acaba grávida de uma série de filhos que não conseguem sair de seu ventre e aí continuam alojados, aí mesmo onde Urano os concebeu. Como Céu nunca se distancia de Terra, não há espaço entre eles que permita aos seus filhos Titãs virem à luz e terem uma existência autônoma. Estes não podem tomar a forma que é a deles, não podem se transformar em seres individualizados, pois não conseguem sair do ventre de Gaia [...].

Ainda não há propriamente luz, pois Urano, ao se deitar sobre Gaia, mantém uma noite contínua. Então, Terra explode de raiva. Está furiosa por reter em seu seio esses filhos que, sem poderem sair, deixam-na inchada, comprimem-na, sufocam-na [...] (2000, p. 20-22).

A história prossegue com a libertação de Gaia e a liberação de seus filhos por meio da elaboração de um plano executado com a ajuda de um deles, Cronos. É interessante notar, contudo, que essa liberdade da fêmea só será possível pela castração do macho, que, ao ter o órgão sexual arrancado, se afasta da Terra, permitindo a saída dos Titãs e mantendo a partir de então distância da progenitora, que pode enfim ter seu espaço. Observa-se, dessa maneira, que a relação tão estreita entre amor – erótico – e

violência, está presente em nossa literatura desde seu berço, assim como na ideia fundadora da oposição entre macho e fêmea.

Vimos ainda que o fogo aparece abundantemente na história nassariana como símbolo de destruição, como anúncio da morte derradeira. Ele está sempre associado às figuras masculinas e, ao final, o fogo fatal é o próprio patriarca. Vejamos integralmente a cena do assassinato:

[...] e eu nessa senda oculta mal percebi de início o que se passava, notei confusamente Pedro, sempre taciturno até ali, buscando agora por todos os lados com os olhos alucinados, descrevendo passos cegos entre o povo imantado naquele mercado – a flauta desvairava freneticamente, a serpente desvairava no próprio ventre, e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!), e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: [...] a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à 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 o 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!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas 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, 2012, p. 190-191).

O pai, lei em chamas, se vale do alfanje para consumir a tragédia. Alfanje e foice são sinônimos: ferramenta de lâmina envergada utilizada para ceifar a terra. Objeto fálico, masculino, como toda lâmina. Pela cultura popular, é instrumento utilizado também pela figura personificada da morte para ceifar vidas. É significativo que a arma do crime em *Lavoura arcaica* não tenha sido identificada pelo substantivo mais corrente no português. “Alfanje”, diferente de “foice”, vem do árabe “al-handjar”³². A palavra usada, portanto, expõe as origens daquela família, evidenciadas também no epíteto “dançarina oriental”. Ao ser morta pelo alfanje, *al-handjar*, Ana simbolicamente é assassinada pela tradição.

Tradição milenar, mediterrânea, e também brasileira.

³² In: <<https://www.dicio.com.br/alfanje/>>. Acesso em: 06 dez. 2016.

Na época colonial, [...] a própria lei permitia que, “achando o homem casado sua mulher em adultério, lícitamente poderá matar assim a ela como o adúltero”. [...] a Justiça, na prática, era extremamente tolerante com o marido traído, como revela o julgamento de um homem preso em 1809, que pedia sua liberdade ao Desembargador do Paço, apesar de ter matado a mulher: “Na ocasião em que este entrou em casa, os achou ambos deitados em uma rede, o que era bastante para suspeitar a perfídia e adultério e acender a cólera do suplicante que, levado de honra e brio, cometeu aquela morte em desafronta sua, julgando-se ofendido”. O parecer dos desembargadores foi que o assassinato era “desculpável pela paixão e arrebatamento com que foi cometido” (ARAÚJO, 2013, p. 59-60).

No plano histórico, os episódios de feminicídio executado pelas mãos do próprio parceiro ou do pai correspondem de forma geral ao desdobramento de casos de adultério, que se convencionou chamar no Brasil, eufemística e barbaramente, de “crime passionnal”. Ainda que não seja esse o caso da *Lavoura*, pois o ativador do crime na narrativa é o incesto, e não uma traição, há a confluência do motivo implícito: a mulher que morre para preservação da honra masculina/familiar. O atenuante decidido pelos desembargadores no caso de 1809 está presente também no 29º capítulo do romance. Iohána não *decide* matar a filha, ele é “possuído de cólera divina”. O possesso não responde por si e, por isso, lamenta André: “pobre pai!”. Mas ele não lamenta por Ana. Para seu sangue em jorro, ele olha com frieza torpe. O homem mata devido ao excesso de “honra e brio”, sentimentos nobres – como a testa do pai de André. A mulher morre porque a redenção do pecado – introduzido por ela no mundo –, muito mais do que o atendimento a uma prece, exige o sacrifício.

O nome de Ana é mais uma pista, nesse macabro quebra-cabeça:

ANA, pelo lat. *Anna*, e pelo gr. *Anna*, do heb. *Hanna*, “graça, misericórdia, mercê”. Nome usado no Antigo e no Novo Testamentos [...]. (AZEVEDO, 1993, p. 50)

Pela origem hebraica, Ana é mercê, ou seja, é aquela a quem cabe o perdão e o sacrifício. Se tal significado traz uma conotação de benevolência, evoca simultaneamente passividade, porque a misericórdia mais consente do que confronta. É de fato graça e favor o que a família vê em Ana, uma moça abnegada, que passa horas na capela, rogando pelos pais, pelos irmãos, agradecendo pelo favor divino diante do retorno de André à casa. Esse comportamento assemelha-se em muito ao de uma das Anas bíblicas, que passava todo o seu tempo no templo, pedindo a Deus por um filho (que implorava, assim sendo, por seu direito de ser *mãe*). A imagem santificada de Ana é transfigurada aos olhos de André, especialmente nos episódios de dança:

[...] e não tardava, Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda [...]. (NASSAR, 2012, p. 28-29)

Se por um lado a visão que André possui de Ana a livra desse papel exclusivo daquela que silenciosamente clama e perdoa, por outro, não é capaz de promover de fato uma individuação. A Ana que André enxerga dificilmente é a Ana que ela mesma percebe em si. A moça é mais uma mulher nessa família governada por homens. Assim como a mãe, seu dever é se submeter e, no futuro, se tornar também uma mãe, sumindo por trás de tal título, por trás de seu marido e por trás de seus filhos homens. Filhos que tendem a perpetuar a tradição. Em árabe, *ana* significa “eu”, o pronome pessoal, palavra utilizada para autorreferenciação, desempenhando, assim, um papel identitário. No universo patriarcalista de *Lavoura arcaica*, no entanto, o “eu” de Ana não recebe a oportunidade de a pessoalizar. Assim como a identidade da mãe está embutida na do pai, André enxerga a identidade de Ana embutida na sua. Até mesmo enquanto forma, o nome de Ana sinaliza, dentro do romance, para a aniquilação da identidade feminina: Ana está contida em Iohána e imiscuída em André. Sua existência, portanto, está condicionada aos homens que a cercam: ao pai, que, chefe de família e autoridade soberana, a possui e detém completo domínio sobre ela, e ao irmão, enquanto amante, que reivindica também sua posse. O próprio André deseja deliberadamente essa ausência de identidade:

[...] entenda que, além de nossas unhas e de nossas penas, teríamos com a separação nossos corpos mutilados; me ajude, portanto, querida irmã, me ajude para que eu possa te ajudar, é a mesma ajuda a que eu posso levar a você e aquela que você pode trazer a mim, entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma [...]. (NASSAR, 2012, p. 129)

Nesse trecho, mais uma vez André fala por Ana, oferecendo a ela uma ajuda que a moça nunca solicitou e da qual sequer demonstrou precisar. Ele afirma que sua própria existência está sujeita em grande escala à existência de Ana e, por isso, deduz que o inverso também seria verdade. André é tão dependente de Ana que não é capaz de conceber a ideia de que ela não dependa dele na mesma proporção. Como resultado,

André se enxerga como principal motivador dos gestos de Ana, como podemos conferir no trecho a seguir:

[...] vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos, e, logo depois, nos seus olhos, senti profundamente a irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim, e chorando por mim, e eu que mal acabava de me jogar no ritual deste calor antigo, inscrito sempre em ouro na lambada dos livros sacros, incorporei subitamente a tristeza calada do universo [...]. (NASSAR, 2012, p. 139)

André é incapaz de perceber a existência de Ana desvinculada da sua. Contextualizando o trecho citado, é possível notar que não há indícios claros de que o choro, o sofrimento, fossem de fato destinados ao irmão, nem mesmo de que esse choro ou esse sofrimento fossem atos de solidariedade.

Portanto, nesse cenário dominado pelos homens com suas leis, o assassinato de Ana, mais do que uma ação decorrente da ira, representa um acerto de contas. Ana é misericórdia, ela se faz necessária ao pecador e vem ao seu socorro. A morte de Ana é necessária para que se preserve a honra de André, do pai, daquela família. André é o narrador e principal personagem dessa história, na qual seus desejos ganham posição central. Ele protagonizou o incesto tanto quanto Ana e foi o responsável por revelá-lo a Pedro. Pedro, “tresloucado” – possesso –, toma a decisão de delatar os irmãos para o pai. Mas é Ana, a mulher, quem deve morrer para pagar por tal iniquidade. Ana é mais uma Lucrecia, mais uma Capitu, mais uma Madalena, mais uma mulher que morre para que os homens possam continuar vivendo em paz. Esse é um episódio que se repete de forma recorrente ao longo da História e da literatura:

É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história. Antropologicamente, tomando essa situação como um ritual, é uma cena sacrificial que se constitui. É preciso que, de tempos em tempos, uma personagem feminina seja levada à destruição para que seja alavancada uma reflexão sobre o passado.

Nos termos de Theodor Adorno, essa série literária configura uma historiografia inconsciente do Brasil (1988, p. 217). A insistência em reconstituir essa cena diz alguma coisa sobre nossa sociedade. “Encontramos”, para usar as palavras de Edson Teles, “diante do problema de como conviver com um passado doloroso” lidando com “conflitos que não se encerraram” (2010, p. 315). Um rito fúnebre, uma encenação de morte, de violência constitutiva não superada e não conciliada (GINZBURG, 2013, p. 61-62).

A resposta para a constante aniquilação feminina, seja pelo silenciamento, seja pela paralisação do corpo, seja pela morte, não pode ser facilmente encontrada, ela faz parte do enigma das obras de arte que encenam esse rito sacrificial. Mas a violência

constitutiva, de que Ginzburg fala, apresenta uma pista: a sociedade dominada pelo masculino é historicamente violenta e não conhece modelos pacíficos de enfrentamento de conflitos. A mulher, como segundo sexo nesse paradigma, é ameaça à ordem vigente, é o estranho, que o masculino destrói para conter e para evitar. O mundo dos homens é excesso de austeridade e responde violentamente ao excesso de afeto que o mundo feminino erigiu como escudo e alternativa. De acordo com Roland Barthes, no texto “Proust e os nomes”:

Também o nome próprio é um signo, e não, bem entendido, um simples índice que designaria sem significar, como o quer a concepção corrente de Peirce a Russel. Como signo, o Nome próprio se oferece a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um meio (no sentido biológico do termo) no qual é preciso mergulhar, banhando indefinidamente todos os devaneios que ele carrega, e um objeto precioso, comprimido, perfumado, que é preciso abrir como uma flor. Noutras palavras, se o Nome [...] é um signo, é um signo volumoso, um signo sempre preñado de uma substância abundante de sentido [...]. (BARTHES, 2004, p. 149).

André é homem. Ana é graça. Os nomes não lhes imputam misticamente um destino do qual não podem escapar, mas sedimentam o que são e o que representam como indivíduos históricos. Nesses nomes há sentidos arraigados ao presente e ao passado e, infelizmente, pistas sobre o futuro. “André” sinaliza a sobrevivência e “Ana” sinaliza a entrega, também contida no nome abstrato “mãe”.

É a mãe quem apresenta a única alternativa à violência do pai, aos olhos torpemente frios de André, à transcrição memorialística e por isso mesmo laudatória a Iohána que fecha o romance: o desespero do corpo, o desespero da voz – grito e choro:

[...] e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito

Iohána! Iohána! Iohána!

e foram inúteis todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto (NASSAR, 2012, p. 192).

CONCLUSÃO

A impossibilidade de totalidade e de conciliação de que fala Adorno é também a impossibilidade de conclusão no sentido de fechamento. Não há uma resposta pronta ou fácil para a violência que brota da imensa distância que os modos de ação e relação do patriarcado impõem entre o masculino e o feminino. No entanto, a permanência da barbárie século após século e sua potencial continuidade não devem nos paralisar, não significam que qualquer esforço no sentido de combater esse paradigma será em vão.

A insistência na repetição do movimento de aniquilação das mulheres na história brasileira e na literatura faz a morte de Ana *parecer* inevitável. A crença nessa inevitabilidade tangencia a falsa compreensão de que na morte da moça haveria resolução. Ao final de *Lavoura arcaica*, André diz:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cacos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço”). (NASSAR, 2012, p.193-194).

O discurso em tom sensato e sereno, contrastante em relação ao carpir materno com que se encerra o capítulo anterior, reitera o ensinamento do pai e aceita que tudo cumpre o seu destino, que aquilo que acontece sobre a face da Terra decorre de “desígnios insondáveis” que não devem ser questionados. Se “o gado sempre vai ao poço”, todas as coisas sempre voltam ao lugar no qual deveriam estar. É como se a despeito da morte de Ana pelas mãos de Iohána, ou mesmo por causa dela, a família patriarcal fosse se recuperar e se manter firme, reencontrando o equilíbrio tão pregado à mesa. O sacrifício sanaria o problema que era a paixão de André, pois seu objeto de amor já não mais estaria ali para lhe povoar a imaginação, sanaria o problema da irreversibilidade do incesto concretizado, aplacaria a fúria dos deuses pelo pecado cometido. Mas Ana está morta, portanto, absolutamente nada está resolvido. A morte não deveria encerrar o conflito, ela é seu extremo. Enquanto a morte de Ana for interpretada como resolução, nossas mulheres continuarão a morrer. Por isso é tão

urgente que paremos de ver amor onde transborda violência. Enquanto os padrões violentos permanecerem naturalizados ou disfarçados, a morte preservará seus ares de inevitabilidade. As alternativas advêm da elaboração.

A observação da vida das mulheres ao nosso redor – personagens históricas, literárias, escritoras, artistas plásticas, cantoras, atrizes e também aquelas mulheres muito reais, que vivem bem perto de nós – dá a impressão de que somos ou seremos todas eventualmente mulheres desiludidas³³. A desilusão vem em diferentes formatos: violência sexual, psicológica ou física. Muitas vidas são marcadas definitivamente por esses acontecimentos, assim como diversas são interrompidas. Mas o fato de a desilusão ter se tornado – a partir de quando? – quase uma regra, devido aos relacionamentos abusivos romantizados pela indústria cultural, devido ao sentimento de posse e superioridade em relação às esposas e filhas alimentado nos homens pela política, pela religião e mesmo pela ciência, não deve nos levar a aceitar que “o gado sempre vai ao poço”. Entender que esses padrões são resultado de anos de disputa de diferentes forças, que eles foram construídos historicamente e historicamente conseguem se preservar significa entender que eles podem ser derrubados, significa resistir à morte tanto quanto possível, assim como não se calar sobre a morte de outras enquanto ela continuar acontecendo.

André, no 6º capítulo, reflete, dialogando com Novalis:

[...] e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 2012, p. 33-34).

O retorno que se dá concretamente não é o único que o trecho acima evoca. Nele estão subentendidos os princípios da planta da infância e da ida do gado ao poço: preceitos metafísicos que instituem a independência entre acontecimentos e ação humana. André é o transgressor que confessa não crer na possibilidade da ruptura. Aceitar que “estamos indo sempre para casa” é assumir o não movimento. A casa pode ser para muitos o conforto do familiar, da segurança e do acolhimento. Mas para outros tantos significa morte. Talvez – e apenas talvez – haja esperança nas palavras de Lula, à esquerda do pai também, homem também, mas caçula, a promessa do renovo:

³³ Cf. BEAUVOIR, 2015.

– [...] Quero conhecer muitas cidades, quero correr todo este mundo, vou trocar meu embornal por uma mochila [...]; vou sair de casa para abraçar o mundo, vou partir para nunca mais voltar, não vou ceder a nenhum apelo, tenho coragem, André, não vou falhar como você... (NASSAR, 2012, p. 178).

O gesto de substituição do embornal por uma mochila é o anseio de trocar o arcaico pelo novo. Se André se afastava da fazenda sabendo que cedo ou tarde retornaria, Lula, antes mesmo de partir, está convicto de que quando sair será definitivamente, o que para ele é sinônimo de vitória.

O presente – lavoura, expectativa de outros ciclos – não está desvencilhado do passado – arcaico, origem –, mas também não está fadado a ser sua eterna repetição. Não somos gado. É preciso deixar repousar os fantasmas tão concretos que insistem em se sentar à cabeceira da mesa, ou que ali são postos sem que ninguém se pergunte por quê. Transformações demandam novos caminhos: dar as costas para casa e nunca mais voltar.

REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo. *Lavoura arcaica* na imprensa. Disponível em: <<http://revistas.unibrasil.com.br/cadernoscomunicacao/index.php/comunicacao/article/view/43>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2008. p. 15-45.

_____. *Dialética negativa*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2008. p. 55-64.

_____. Sobre a ingenuidade épica. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2008. p. 47-54.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa, Portugal: 70 arte e comunicação, 2012.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 45-77.

AZEVEDO, Mail Marques. Memória e confissão em *Lavoura arcaica*. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 87-114.

AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1993.

BAPTISTA, Abel Barros. O paradigma do pé atrás. In: _____. *Autobiografias*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003. p. 367-381.

BARTHES, Roland. Proust e os nomes. *O grau zero da escrita*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 143-160.

BEAUVOIR, Simone de. A mulher desiludida. In: _____. *A mulher desiludida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 83-170.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 197-221.

Bíblia Jovem. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CAMATI, Anna Stegh; LOEVISKI, Charlott Eloize; ROCHA, Paraguassu de Fátima. *Lavoura arcaica: o cinema da crueldade de Luiz Fernando Carvalho*. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 57-86.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CRUL, Antonio. A filosofia nietzschiana e *Lavoura arcaica: a transvaloração e a transmutação de André*. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 201-230.

DELMASCHIO, Andréia. *Entre o palco e o porão*. São Paulo: Annablume, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma filosofia moral negativa? Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/kr/v49n117/a0849117.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores associados, 2013.

_____. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 147-157.

GIROLDO, Ramiro. O microdespotismo da *Lavoura arcaica*. Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 6, p. 189-197, jan.-jul., 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JÚNIOR, Braz Pinto. A “Fábula do faminto” em *Lavoura arcaica*: apropriações da obra de Ingmar Bergman por Luiz Fernando Carvalho. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 189-200.

KIRST, Nelson (org.). *Livro de batismo*. São Leopoldo: Oikos, 2008.

KLEIMAN, Olinda. Figuras femininas e seus amores. In: BRILHANTE, Maria João; CAMÕES, José; SILVA, Helena Reis; RIBERIRO, Cristina Almeida (org.). *Gil Vicente 500 anos depois*. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003. p. 277-289.

KOBS, Verônica Daniel. *Per omnia saecula saeculorum*: sob o peso da tradição e das simbologias ancestrais. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 155-188.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

NETO, Benedito Costa. Pedra viva – Trinta notas sobre *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 127-154.

NUNES, Antonio Manoel. Erotismo e textualidade - a corte do leitor e da crítica In: RAMOS, Tania R. Oliveira (org.). *Travessia*, n. 22. Narrativa brasileira contemporânea. 1º semestre. Florianópolis: UFSC, 1991.

OLIVEIRA, Ane Costa de. O guardião zeloso das coisas da família (a narração entre parênteses). Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2001, n.2, p. 61-77.

REICHMANN, Brunilda; PELLISSARI, Paulo Roberto. *Lavoura arcaica e o dionisíaco: a interface entre a narrativa e o mito*. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 31-56.

RENAUX, Sigrid. A poética da narrativa e a narrativa poética em *Lavoura arcaica*. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 13-30.

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

SAMARA, Eni de Mesquita. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SANSEVERINO, Antônio Marcos V. Uma estética do extremo. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 01 N. 01 – jul/dez 2005. p. 01-11.

SANTIAGO, Silviano. Estrutura musical no romance. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/fale/article/view/17453/11188>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1997.

SEDLMAYER, Sabrina. Prefácio. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 7-12.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: _____ (org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 7-44.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, Regina Celi Alves da. *A tra(d)ição dos nomes na Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. *Revista Philologus*, v. 25, p. 38-44, 2003.

SOUZA, Jacqueline Ribeiro de. Discurso e subjetividade em *Lavoura arcaica*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários da Universidade Estadual de Montes Claros. 2012.

TARDIVO, Renato. *Porvir que vem antes de tudo: literatura e cinema em Lavoura arcaica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

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

TELES, Ana Carolina Sá. Crítica ao patriarcalismo e ao discurso autoritário em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_01.php>. Acesso em: 28 mar. 2016.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução: Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VASCONCELOS, José Antonio. *Lavoura arcaica* e “Teoria do medalhão”: uma releitura do discurso paterno. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 115-126.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo. Os deuses. Os homens*. Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.