



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

MIGUEL HEITOR BRAGA VIEIRA

**AS OBRIGAÇÕES DA ORDEM
E OS CHAMADOS DO DESEJO:
A TRANSGRESSÃO NA OBRA DE RADUAN NASSAR**

Londrina
2007

MIGUEL HEITOR BRAGA VIEIRA

**AS OBRIGAÇÕES DA ORDEM
E OS CHAMADOS DO DESEJO:
A TRANSGRESSÃO NA OBRA DE RADUAN NASSAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves.

Londrina
2007

**Catálogo na Publicação Elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

V658o Vieira, Miguel Heitor Braga.

As obrigações da ordem e os chamados do desejo : a transgressão
na obra de Raduan Nassar / Miguel Heitor Braga Vieira. – Londrina,
2007.
107f.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2007.

Inclui bibliografia.

1. Nassar, Raduan – 1935 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção
brasileira – História e crítica – Teses. 3. Narrativa – Teses. I. Alves, Regina
Célia dos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e
Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

MIGUEL HEITOR BRAGA VIEIRA

**AS OBRIGAÇÕES DA ORDEM
E OS CHAMADOS DO DESEJO:
A TRANSGRESSÃO NA OBRA DE RADUAN NASSAR**

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
(Orientadora)

Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon (Membro)

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
(Membro)

Londrina, 20 de agosto de 2007.

Esse trabalho é dedicado aos meus pais, irmão e irmã;
com amor.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves, pela orientação paciente, generosa e sempre atenciosa.

Aos colegas e amigos do curso de Mestrado em “Estudos Literários” da UEL: Bárbara Marques, Francis de Lima Aguiar, Gabriela Canale Miola e Ygor Raduy.

À Ana Luiza Martignoni Spinola, pelo apoio e carinho.

À Andréia Delmaschio, que de referência bibliográfica se transformou em uma grande amiga.

À Kelly Komatsu, amiga nas boas e más horas.

Ao Leonardo Dizaró, pela ajuda com as dissertações em Curitiba.

Ao Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos, por ouvir atentamente minhas dúvidas sobre Nietzsche e sugerir caminhos.

Aos professores do curso de Mestrado em “Estudos Literários” da UEL.

Aos professores integrantes da comissão examinadora de qualificação, Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes e Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon, pelos comentários e sugestões durante a apresentação da primeira versão desse trabalho.

Ao professor Dr. Antonio Rodrigues Belon, pelas preciosas sugestões de reflexão propostas durante a defesa dessa dissertação.

À CAPES, pela concessão de bolsa-auxílio que me permitiu dedicação exclusiva à pesquisa e escrita desse trabalho sobre Raduan Nassar.

“Podridos grãos darão plantas vivazes,
tão velozes que anulam nossos tempos
e ficamos sem ontens e sem hojes
sem movimento, imóveis como a luz,
gravitados em nós sempre antevistos,
contudo aperfeiçoados pensadores.

Ficamos luz, a fim de conhecê-la,
conhecendo a unidade de nós mesmos,
signos de paz, princípios de contrastes.
Não nos roubeis ladrões memorialistas,
forças intencionais, pactos de sangue,
outras medidas fora da medida.

Esta é a zona sem mar e sem distâncias,
solidão-sumidouro, retirei-me
como o bicho do salmo em seu covil,
coração aquecido além de mim,
meditação queimando-me nas brasas,
eu sou dor e alegria de conhecer-me”.

(Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, p. 282)

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *As obrigações da ordem e os chamados do desejo: a transgressão na obra de Raduan Nassar*. 2007. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

RESUMO

Essa dissertação é uma leitura crítica da obra de Raduan Nassar (1935) sob a ótica da transgressão. Percebeu-se que *Lavoura Arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1997) são livros que possuem em comum, dentre outros elementos, o caráter transgressor, de maneira que procuram estabelecer sentidos limítrofes às questões sexuais, religiosas, familiares e sociais representadas pelos narradores nassarianos. Dessa forma, procurou-se estudar a transgressão nesses textos mais como indicação de limites que apenas ultrapassagem dos preceitos arraigados pela tradição.

Palavras-chave: Raduan Nassar. Transgressão. Narrativa.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *Order's obligations and desire's callings: the transgression on Raduan Nassar's literature*. 2007. 91f. Dissertation (Master's Degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

ABSTRACT

This dissertation's essay is a critical reading of Raduan Nassar's (1935) literature under the transgression's optics. We have perceived that *Lavoura Arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) and *Menina a caminho* (1997) have in common, amongst other elements, the transgressor character, in the way that they aim at establish bordering directions for the sexual, religious, familiar and social questions represented by the nassarians' narrators. We have intended to study the transgression on these texts, even so, more as an indication of limits than as a simply trespass of rooting rules by the tradition.

Keywords: Raduan Nassar. Transgression. Narrative.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A POÉTICA TRANSGRESSORA DE RADUAN NASSAR	12
2.1 RADUAN NASSAR E A LITERATURA BRASILEIRA	12
2.2 UM CONCEITO DE TRANSGRESSÃO	16
3 AS OBRIGAÇÕES DA ORDEM E OS CHAMADOS DO DESEJO	23
3.1 OS FERMENTOS DA REVOLTA	25
3.2 O EVANGELHO DE ANDRÉ	38
3.3 OS DECRETOS DO TEMPO	46
4 UM COPO TRANSBORDANTE	56
4.1 RAZÃO E PAIXÃO EM CARTAZ	57
4.2 ESPASMOS DO LIMITE	64
5 DA ERÓTICA INFANTIL À ABSTINÊNCIA REVOLTADA	74
5.1 UM ANACORETA REVOLTADO E OUTRAS SOLIDÕES	76
6 CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

Raduan Nassar (1935, Pindorama-SP, filho de imigrantes libaneses) inscreveu seu nome na literatura brasileira produzindo apenas três livros: *Lavoura Arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1997). Essa curta obra tem suscitado recentemente diversos estudos por parte da crítica, seja ela acadêmica ou não. Tanto que ao acessar o banco de teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior) na internet constam trinta e seis referências ao nome do autor e sua obra¹. Alguns desses estudos já se tornaram livros, o que aumenta sua capacidade de difusão junto ao público leitor que se interessa por suas idéias e formas. No entanto, mesmo sendo bastante abordada, não há visões amplas que considerem a obra completa de Nassar. Quase todos os trabalhos examinam *Lavoura Arcaica*, três centram-se em *Um copo de cólera* e nenhum se debruça exclusivamente em *Menina a caminho*. No presente trabalho analisaremos seus escritos em conjunto, o que para esse escopo exige fixação em um tema que seja comum entre eles.

Chamam à atenção nessa fortuna crítica mencionada as alusões feitas ao conteúdo transgressor da literatura nassariana, geralmente se reportando: à linguagem de seus narradores, à presença do incesto, à negação do contexto patriarcal, à recusa a se acumpliciar das relações sociais, políticas e econômicas modernas, enfim, aludindo a um posicionamento que rejeita e relativiza boa parte do comportamento humano. Não se questiona a validade dessas assertivas, as quais dão ampla extensão analítica para uma obra verdadeiramente contestadora. Porém, há a dúvida se é efetivamente e tão somente o tratamento desses elementos nos livros os definidores de seus escritos como transgressores. É nesse sentido inquiridor que esse trabalho busca, acima de respostas, perguntas que possam guiar a um mapeamento do que é, como se forma e o que representa o *pensamento transgressor* na obra do escritor brasileiro.

Desse modo, procuraremos contribuir com essa fortuna crítica retendo-nos em cada um de seus escritos, tratando-os em capítulo distintos, mas sempre entrecruzando seus temas, tópicos, estruturas e motivos para consumir esse objetivo maior – o qual vale repetir –, o de verificar se há uma postura unificadora, como se suspeita: o aspecto transgressor nessa literatura. Ampliamos o olhar, adotamos perspectivas múltiplas para

¹ É de amplo conhecimento o endereço eletrônico da agência de fomento à pesquisa, entretanto, reforçamos: www.capes.gov.br. Consulta realizada em 25 de junho de 2007.

compreendê-los melhor e partimos ao emaranhado de idéias primeiro de *Lavoura Arcaica*, seguido de *Um copo de cólera* e, ao final, *Menina a caminho* – em ordem da publicação posta pelo autor. Para melhor tatear essa “túnica inconsútil”, utilizando imagem do poeta Jorge de Lima, decidimos dividir o trabalho em quatro seções, quatro capítulos.

O primeiro, intitulado “A poética transgressora de Raduan Nassar”, busca brevemente situar o autor na Literatura Brasileira (como ele é representado na história de nossa literatura e a visão da crítica que examina a literatura dos anos 1970)², levantar alguns temas principais de sua obra e propor um conceito mais teórico do que seja a transgressão, conceito esse que será adunado às análises propriamente ditas.

O segundo capítulo, “As obrigações da ordem e os chamados do desejo”, o qual dá nome a esse trabalho, investe na densa obra que é *Lavoura Arcaica*, repartindo os interesses em: entender os elementos que fundamentam a revolta de André (personagem-narrador) no contexto familiar, esquadrihar o que é e como é enunciado seu “evangelho” – sua linguagem e propostas – e, ao termo, surpreender o Tempo como grande artífice transgressor que permeia a história desse romance.

No terceiro, “Um copo transbordante”, é acolhida a novela *Um copo de cólera*. Baseia-se a sondagem em duas seqüências: uma que identifica o texto como grande linguagem teatral, no sentido mais lato do vocábulo – em que um casal é posto numa representação discursiva permeada de efeitos dramáticos e tensos – e outra que busca observar o que resta do entrevero conjugal, quais são as conseqüências de seus espasmos verbais que são a base da história.

Por fim, falaremos de *Menina a caminho* no quarto e último capítulo (intitulado “Da erótica infantil à abstinência revoltada”), um aceno de despedida de Nassar. Dividimos as considerações também em duas partes: uma sobre o conto que dá nome ao livro e outra sobre “O ventre seco”, agrupando nessas análises os outros três textos que compõem essa coletânea de contos.

Na conclusão, espera-se a almejada colheita da safra transgressora, suas graças e perturbações. Contemplaremos o que foi conquistado e o que ainda permanece em aberto a novas provações.

² Esse trabalho de estabelecer a posição de Raduan Nassar na Literatura Brasileira já foi feito por outros autores, por isso a brevidade da parte que trata desse assunto nessa dissertação. Sugerimos fortemente os estudos de Flora Süssekind (*Literatura e vida literária*, 2004) Samira Chalhub (*Semiótica dos afetos: roteiro de leitura para Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, 1997) como referências ao panorama da Literatura Brasileira dos anos 1970, década à qual quase toda obra de Nassar está inscrita.

Quanto às referências de que nos cercamos, buscamos, naturalmente, textos de autores que pudessem apresentar indicações acerca da obra de Nassar e da formação do conceito de transgressão. Não foram delimitados posicionamentos rígidos afeitos a escolas ou modas críticas. Foi feita, sim, uma seleção de textos que servissem de suporte ao nosso propósito de pôr em relevo a obra nassariana. Por isso nos valem de variados nomes: de Michel Foucault a Zygmunt Bauman, de Albert Camus a Octavio Paz, de Friedrich Nietzsche a Anthony Giddens, tentando reproduzir nesse ato crítico a tensão de pensamento que há na própria obra de Nassar, ao constatar que ele próprio configura vários nomes de seus afetos intelectuais ao dar voz a seus narradores.

Há de se reforçar, além disso, a importância das dissertações consultadas (tanto as conseguidas através de cópia ou as que foram editadas em livros) de “nassarianos” de várias localidades do país, principalmente do Rio de Janeiro, as quais têm suas referências completas dadas ao fim do trabalho. Procuramos nos esquivar do que já foi tratado e explicado por eles. Assim, quando nos reportarmos a algo que já tenha sido estudado, concederemos crédito total e irrestrito ao autor e tentaremos não repetir suas idéias num vácuo inócuo e leviano através da tentação autoral de preencher páginas e páginas de uma dissertação acadêmica como essa.

Esse estudo, como não poderia deixar de ser, não tem a pretensão de esgotar a obra de Raduan Nassar, pelo contrário. Digamos que sejam, preferencialmente, quatro ensaios reunidos que têm em comum o fato de observar como a transgressão lhe é um tema constante e nevrálgico. Entendemos sua obra encerrada mais por essa união coerente do que pela relevância que se possa conferir aos pronunciamentos do autor, quando este diz, reiteradamente, que não escreve mais, que teria abandonado a literatura e esquecido-a por completo, manifestando um entediante desinteresse pela escrita literária.

Sendo assim, estudamos a “obra completa” do Nassar “ex-escritor” com o conhecimento e a humildade de que esse espaço crítico impõe restrições extensivas, mas de que por outro lado proporciona a apreciação sempre estimulante dos livros desse importante nome da cena literária brasileira do século XX como um conjunto possuidor de legítimas recorrências em todo momento açuladas.

2 A POÉTICA TRANSGRESSORA DE RADUAN NASSAR

Talvez pareça pretensão propor uma “poética transgressora” para a obra de Raduan Nassar. Mas não encontramos outra designação para o processo de identificar alguns elementos constituintes da sua prosa literária, de forma que nesse momento deixamos de lado o incômodo que essa nomenclatura possa acometer e nos lançamos a esse conceito controverso que é a transgressão. Antes, porém, é de incontestável importância nos aproximar (mesmo que resumidamente) desse escritor *sui generis* da literatura brasileira, vendo as mais significativas fruições que a história e a crítica literária lhe proporcionaram e que possam ser úteis aos nossos propósitos.

2.1 RADUAN NASSAR E A LITERATURA BRASILEIRA

A crítica literária sempre foi bastante generosa com a obra de Raduan Nassar. Soube reconhecer de imediato seus méritos, tanto que em 1976 seu livro de estréia, *Lavoura Arcaica*, ganhou os seguintes prêmios, segundo o *Cadernos de literatura brasileira* volume 2, do Instituto Moreira Salles, que o teve como tema: “Coelho Neto”, da Academia Brasileira de Letras (ABL) para a categoria romance; o prêmio “Jabuti”, da Câmara Brasileira do Livro (CBL), na categoria Revelação de Autor; e “Menção Honrosa” – também Revelação de Autor – da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) (CADERNOS, 1996, p. 12).

Já *Um copo de cólera* recebeu o Prêmio Ficção da APCA em 1978. Os dois estão traduzidos para diversas línguas, como o espanhol, o francês e o alemão, além de terem tido, ambos, versões cinematográficas de grandes qualidades estéticas³.

O já mencionado prêmio “Coelho Neto” da ABL tinha como relator o crítico e ensaísta Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) que, em sua avaliação, assim considerou a obra:

³ Referimo-nos aos filmes: UM COPO DE CÓLERA. Direção de Aluizio Abranches. Rio de Janeiro, Ravina Filmes/Riofilme 1999. 75 min. E LAVOURA ARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro, VideoFilmes/Riofilme, 2001. 163 min.

[...] novela trágica [...] numa atmosfera bem brasileira, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea [...] em estilo incisivo, nunca palavroso ou decorativo, da eterna luta entre liberdade e tradição, sob a égide do tempo (LIMA, *apud* ABATI, 1999, p. 19).

Inúmeras foram outras recepções, sempre ciosas do processo poético de Nassar e tentando situar essa revelação no espaço literário brasileiro. A dissertação de Hugo Abati *Da Lavoura Arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar* (de 1999) traz boa parte dessas primeiras manifestações, a qual para um leitor mais interessado no resgate e construção da fortuna crítica do autor é de fundamental importância o seu conhecimento.

Em seu importante livro *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi traça um roteiro para o acompanhamento da ficção brasileira entre os anos de 1970 e 1990. É curioso notar que ele encontra uma linearidade na produção desse período de vinte anos que se constata em nosso passado modernista pós-Semana de 22:

A escrita apurada de um estreante como Milton Hatoum parece indicar (como o fizeram, nos anos 70, Raduan Nassar com *Lavoura Arcaica* e Carlos & Carlos Sussekind com *Armadilha para Lamartine*) que um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins, não é forçosamente fruto de um passado estético irreversível. Esse padrão resiste em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso, sejam quais forem os graus de complexidade da sua mensagem. A idéia de arte como trabalho baqueou mas ainda não morreu (BOSI, 1994, p. 437).

Ou seja, Bosi saúda esses escritores estreantes (quando do momento em que escreveu seu roteiro para situar pontos de referência da nova literatura brasileira) como participantes de uma tradição que ensejamos nomear de *tradição da escrita certa, cristalina, com incansável poder de manuseio do léxico*, da qual, enfim, Raduan Nassar faria parte. O que pode parecer uma idéia em contradição se pensarmos na escrita convulsionada e poética de *Lavoura Arcaica*, mas que assim não procede ao perscrutarmos os artifícios da linguagem nassariana nesse romance, o que será feito na seqüência do trabalho. O professor e crítico sagazmente já havia se referido a esse tema da linguagem do romance anteriormente, ao discorrer sobre a ficção “egótica” e “suprapessoal”: “Um romance intimista cujo trabalho

formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética foi a estréia de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, em 1976 [sic]” (BOSI, 1994, p. 423).

Porém, discordamos de sua visão que de certa forma deixa implícita a assertiva: os autores contemporâneos não concebem a idéia de arte como trabalho. Vemos com grande interesse e animação a trajetória de autores de nossos dias que fogem completamente a essa “prosa narrativa refletida e compassada” e que tentam trilhar um caminho alternativo à narrativa tradicional. Ou mesmo as vanguardas que foram aproveitadas pelos auto-intitulados escritores pós-modernos são experiências válidas (e dizemos somente “experiências”) que se acumulam na história cultural e literária do Brasil.

Continuando com Alfredo Bosi, este, na entrevista de Nassar ao já citado *Cadernos de literatura brasileira*, reafirma o que dissera na *História concisa da literatura brasileira*. Entretanto, tendo a oportunidade de falar diretamente ao autor, desenvolveu assim seu raciocínio:

Alfredo Bosi: Quando penso na sua prosa de ficção, sobretudo em *Lavoura Arcaica*, tenho em mente um certo padrão formal representado pelo romance de Graciliano Ramos, pelo trabalho estilístico de Osman Lins e em parte pela prosa de Cyro dos Anjos e de Autran Dourado. Essas aproximações fazem sentido quando você procura entender os seus próprios valores literários?

Raduan: São Bernardo, do Graciliano, *O Amanuense Belmiro*, do Cyro dos Anjos, e *Uma vida em segredo*, do Autran Dourado, são lembranças que fazem parte dos meus afetos. Quanto ao Osman, mais que qualquer dos seus livros, é a lembrança dele que me acompanha, de quem estive próximo no seu último ano de vida. Nunca me detive na aproximação de valores literários, mas a qualidade dessas lembranças talvez revele algum parentesco (CADERNOS, 1996, p. 30).

A hesitação em aproximar sua obra de outros escritores, de tangenciar parentescos literários é ilustrada por outros estudiosos de Nassar como reflexos em sua *persona* literária de uma obra muitas vezes inclassificável, contudo há algum brilho de sugestão quando o autor diz “qualidade dessas lembranças” – o que agora deixamos em suspenso. Sabrina Sedlmayer, em *Ao lado esquerdo do pai*, reconheceu uma solidão que sua obra porventura possua e vem à baila com uma imagem:

Apesar de *Lavoura Arcaica* resgatar muitos textos alheios, o romance traz uma linguagem tão convulsionada e percorre um trajeto tão singular na literatura brasileira que, ao tentarmos contextualizá-lo, percebemos ser este um romance solitário. [...] *Lavoura Arcaica* assemelha-se, antes, a um *iceberg*: um bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante, apenas encostando-se em outros pedaços de textos (SEDLMAYER, 1997, p. 21).

Tentaremos captar blocos desse *iceberg*, não só de *Lavoura Arcaica*, como também dos outros livros, formando um todo não tão gélido quanto esse objeto, mas ígneo como a prosa nassariana. Parece que parte dessa empresa já vem sendo feita, mas pelos leitores, tanto que, por exemplo, *Lavoura Arcaica* mereceu, em 2005, luxuosa edição comemorativa de trinta anos de sua publicação (1975-2005) pela editora Companhia das Letras e continua marcando o nome de Raduan Nassar na história da literatura brasileira, ao lado de *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*.

E na contramão de Sedlmayer (essa idéia de “solidão” e “iceberg”, pensamos, não vinga, pois se assemelha a uma visão idealista, heróica e demasiado grandiosa da produção literária, muitas vezes rejeitada pelo próprio Nassar), caminhamos com Flora Süssekind em suas incansáveis incursões pela literatura dos anos de autoritarismo no Brasil (1964-1985), na sua forma mais aguda e violenta, ou mais camuflada e coercitiva.

Se pensarmos a literatura brasileira dos anos 1970, constatamos que a obra de Nassar está afastada da prosa jornalística, do romance-reportagem, dos desdobramentos da vanguarda concretista e mesmo de epígonos do modernismo de 1922 que refletiam o país dos anos da ditadura, de forma explícita, ou não. Mesmo assim, podemos situá-la como uma voz também desse período histórico brasileiro. A essa literatura por vezes circunstancial, de função parajornalística, “vitoriosa” sob o olhar das grandes instituições formadoras de opinião, ergueram-se vozes com tendências intimistas, inspirações universais, e mesmo obras do “jornalismo romanceado” (como é o caso de *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão), todavia sempre zelosos da eficácia prática da língua, conforme assevera Süssekind:

Ao lado dessas correntes vitoriosas, porém, outros caminhos menos percorridos: os obsessivos parênteses e o aniquilamento da ação narrativa em *Um copo de cólera* e *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar; as memórias de *Engenho de Dentro* de Torquato Neto; o olhar às vezes afetivo, às vezes implacável sobre a própria geração dos contos de Caio Fernando Abreu; [...] (SÜSSEKIND, 2004, p. 19).

E a pesquisadora continua numa longa enumeração de nomes e opções estéticas da década de 1970 que fugiram das fábulas, biografias e do naturalismo em detrimento de uma literatura que jogasse mais com a elipse e o chiste. Ela parece até se incomodar com a impossibilidade geral “de um encaminhamento menos documental ou alegórico para a literatura do período” (SÜSSEKIND, 2004, p. 20), que é o que acontece na obra de nosso escritor, aparentemente (e apenas de maneira aparente) alheio às discussões

diretas com a censura instalada pós-64. Parece-nos mais um fortalecedor da visão de uma literatura que mantenha ao mesmo tempo diálogo com sua tradição artística e com seu público imediato.

É percebida a peculiaridade da obra de Nassar mais adiante em seu livro *Literatura e vida literária*, quando opõe o escritor a outros, como José Agrippino de Paula e seu espetacularizado e imagético *PanAmérica* (de 1967):

Outra é a trilha, por exemplo, de Raduan Nassar. E sua bela utilização da linguagem da parábola em *Lavoura Arcaica* lembra bem pouco as cartas marcadas do gênero. [...] O fascinante em *Lavoura Arcaica*, como noutra novela do mesmo autor – *Um copo de cólera* – é o jogo envolvendo uma ação narrativa reduzida quase ao ponto zero (ao contrário de Agrippino), um aumento vertiginoso dos parênteses, de falas que se sucedem quase sem parágrafos, vazios e intervalos capazes de torná-las menos abafadas, de palavras que se multiplicam torrencialmente. Numa bela tensão entre o não-dito (plural) e o vivido, o presente do texto (restrito), entre a imobilidade no contexto da ação e a rapidez com que se sucedem os mais diversos acontecimentos e sensações no plano imaginário. E a possibilidade sempre presente de os dois planos se cruzarem com resultados inesperados (SÜSSEKIND, 2004, p. 110-111).

Dito isso, verificamos que a obra de Raduan Nassar, embora peculiar – como deve ser toda obra genuinamente artística –, não foge ao diálogo com as outras manifestações literárias de sua época. Com certeza exige um aparato crítico e posicionamento de espírito diferente para sua interpretação, mas não é impossível situá-la tranqüilamente na produção do período ditatorial que chegou a respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (linguagem baseada criticamente em parábolas e tropos, como é seu caso) para o que era reconhecido e esperado ser a literatura brasileira da década de 1970.

2.2 UM CONCEITO DE TRANSGRESSÃO

Em 2003 o escritor Nelson de Oliveira publicou pela Boitempo Editorial, como organizador, uma coletânea de contos intitulada *Geração 90: os transgressores*. Logo após sua publicação, variadas palavras foram ditas a respeito dos escritores que ali tiveram publicados seus textos: André Sant’Anna, Joca Reiners Terron, Marcelo Mirisola, entre muitos outros. Alguns disseram que ali estava a “nata” da novíssima literatura brasileira,

aqueles que conseguiram ir além dos parâmetros intransponíveis que o modernismo heróico de 22 havia estabelecido, ironicamente, como tradição em nossa literatura. Outros foram veementemente contra essa afirmação e comentaram que o conceito de transgressão que havia sido tomado como padrão era insustentável devido à variedade de autores, não havendo, assim, condições para situá-los – tão diferentes entre si – como transgressores ou não. Mais alguns rechaçaram esse projeto editorial, argumentando que não há possibilidade de transgressão em nossos dias, ainda que o organizador dê, em seu prefácio, quase que uma *mea culpa* sobre o porquê do subtítulo *os transgressores*. Atualizamos essa discussão aqui como prólogo ao que trataremos: um almejado conceito de transgressão. Não tomamos partido nessa contenda editorial que nos levaria a outros rumos, mas apenas acentuamos a dúvida que paira sobre esse conceito e perguntamos: o que caracteriza um autor e sua obra como transgressores?

Quando se pensa na palavra transgressão um bojo de significados ocorre, definindo seu campo semântico: infração, violação, rejeição, recusa, negação, insubordinação, conflito, interdição, e nessa carga inteligível poderíamos acrescentar vária sinonímia. O que une esses vocábulos é a idéia de teste e afrontamento, de transposição. A transgressão, sendo parte desse núcleo significativo, adquiriria, portanto, um sentido de transitividade, de que algo deva ser negado e ultrapassado.

Na obra de Nassar pode-se inferir que seriam a linguagem, o sexo, o patriarcalismo, os valores modernos, entre outros, os eventos a serem transgredidos, aí nessa acepção de “mudados” ou “reformulados”. Ocorre que a idéia que se insurge como questão, conforme explicitado na introdução, é a de verificar se há mesmo essa ultrapassagem, no sentido literal do termo, de uma obra que se instaura como linguagem apenas, e que no contato com cada leitor individualizado funda seu modo transgressor. Suspeita-se que a transgressão como até agora imputada à obra nassariana seja num primeiro momento uma “apargem de arestas” do lugar-comum, dos valores arraigados, uma ampla discussão sobre o uso da razão e suas ordens. Nesse sentido, há a possibilidade de afirmar que seus três livros não são transgressores pelo fato de abordar o tema incestuoso, ou por ser uma insuflação de um posicionamento dos sujeitos presentes através de uma negação do mundo como lhes é imposto. Não assumiriam, por conseguinte, um caráter meramente transitivo.

Na conferência “Linguagem e Literatura”, pronunciada em Bruxelas no ano de 1964 e incluída integralmente no livro de Roberto Machado *Foucault: a filosofia e a literatura* (2005), o filósofo francês Michel Foucault aponta, ao abordar o ser da linguagem (na primeira parte de sua fala) e a crítica literária (na segunda), alguns aspectos que devemos ressaltar de início para propor algo que se possa chamar de poética transgressora na literatura. Diz ele:

Parece-me que a transgressão e a passagem para além da morte representam duas grandes categorias da literatura contemporânea. Poder-se-ia dizer que, na literatura, nessa forma de linguagem que existe desde o século XIX, só há dois sujeitos reais, dois sujeitos falantes: Édipo para a transgressão, Orfeu para a morte. Também só há duas figuras das quais se fala e às quais se fala a meia voz e de viés: Jocasta profanada e Eurídice perdida e reencontrada. Parece-me que essas duas categorias, a transgressão e a morte, o interdito e a biblioteca, distribuem mais ou menos o que se poderia chamar de espaço próprio da literatura. Em todo caso, é nesse lugar que algo como a literatura emerge (FOUCAULT, 2005, p.146).

Observa-se que Foucault fala aqui da transgressão não no sentido de violação de alguma conduta social, ele está pensando essa categoria como profanação dos escritores oscilantes entre a representação histórica já feita pelos escritores antepassados que representavam a Palavra de Deus, a Verdade, o Modelo, e de certa forma os inauguram *ad infinitum*, ao mesmo tempo em que colecionam suas palavras ao lado desses escritores anteriores. Seu pensamento é em relação à linguagem, a “linguagem no limite”. O espaço transgressor a que ele se refere é o da linguagem precedente à obra e ao escritor. Esse é um primeiro ponto a ser chamado atenção e ser retido para analisar a literatura contemporânea sob a ótica da transgressão, qual seja: o sentido de profanação inaugural, que se apresenta na obra de novos escritores de forma diferente aos antigos, pois na contemporaneidade a aceção de Deus, Verdade, Modelo, possui menor grau de recurso de afrontamento ao Sagrado. Porém, as palavras de Foucault parecem assumir um teor de ontologia, de ir ao cerne do próprio ser da linguagem, quando diz:

A literatura – que não deve ser compreendida nem como a linguagem do homem, nem como a palavra de Deus, nem como a linguagem da natureza, nem como a linguagem do coração ou do silêncio – é uma linguagem transgressiva, mortal, repetitiva, reduplicada: a linguagem do próprio livro (FOUCAULT, 2005, p.154).

Essa citação resvala numa abordagem da transgressão na literatura contemporânea como uma paródia, um discurso “ao lado”, já que a prática literária não deve ser confundida com outras palavras que não as de sua reduplicação. Um exemplo ilustrativo inicial é o uso da palavra bíblico/alcorânica em *Lavoura Arcaica* colocada na boca do pai. Ou, numa amplitude mais abrangente, é o expediente de ler esse mesmo livro como uma releitura da parábola do filho pródigo, parábola tornada aos avessos, um pastiche histórico-literário que indica seu caráter transgressor e subversivo. Contudo, não avançaremos muito nessa interpretação agora, pois sua ocasião pede maiores imersões, as quais serão realizadas no capítulo concernente a esse livro.

Se esse primeiro conceito de transgressão manifesta-se um tanto rarefeito para formarmos um pensamento do que seria a poética transgressora na literatura, Foucault se exhibe mais diretamente no texto “Prefácio à Transgressão”, quando utiliza o modelo de Georges Bataille para definir seus componentes e complementar as idéias expostas no texto anterior. É de interesse ressaltar que esse texto foi uma espécie de homenagem ao colega, outro que se interessou por temas referentes à transgressão e ao interdito. Foucault inicia suas reflexões aludindo à experiência contemporânea da sexualidade, mostrando como ela pode ser tomada como fissura que não nos isola ou designa, mas que marca os limites em nós ao mesmo tempo em que delinea o Homem como um limite. Em seguida se questiona: “Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que se poderia chamar de transgressão?” (FOUCAULT, 2001, p.29). Vemos mais uma vez o pensador francês evocar o sentido profanador do ato transgressor, acrescentando novos elementos para seu raciocínio: a sexualidade e a *noção de limite*, algo que entendemos ser crucial para o modo de se pensar a transgressão. É o grande impasse que encontramos nas críticas sobre obras transgressoras como as de Raduan Nassar, que as vêem apenas como profanação de *limites* sociais, religiosos e culturais (tirando daí suas noções de transgressão), mas que, por vezes, essas mesmas obras não se baseiam mais em valores sagrados, ou já perderam seu contexto inaugural. Mesmo se tomarmos como exemplo mais uma vez *Lavoura Arcaica*, observamos que a fissura entre a palavra paterna ordeira e dada a alusões aos escritos sagrados e o discurso nervoso de André também alusivo ao posicionamento sagrado em relação ao mundo já é um vestígio de que a permanência da transgressão *apenas* como infração não se sustenta mais, pois o sagrado passa a ser relativo e tirado da essência social/legisladora ao individual/contestador, em que ambos possuem privilégios conquistados segundo a lógica da revolta.

Retomando o encadeamento conceitual de Foucault, assim ele define para si o que é a transgressão:

[...] transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las (FOUCAULT, 2001, p. 32).

Esse trecho de Foucault, principalmente seu início, é guia de todo nosso pensamento na dissertação e a ela recorreremos em todo momento, mesmo quando não seja textualmente. Compreendemos que o espaço da transgressão é a linha que a separa do “outro lado”, do proibido. A transgressão não é o proibido, é o espaço de limite provisório. As experiências de limite parecem ser o núcleo e o espaço principais para abordarmos uma obra de caráter transgressor, pois uma discussão que se levanta em sua natureza é a de questionarmos se sua permanência fora de gestos que o atravessam e o negam se sustenta. Insistindo e perguntando nesse ponto: 1) um limite existe não para ser rompido, mas para ser testado, e 2) “a transgressão não se esgota no momento em que transpõe o limite, não permanecendo em nenhum outro lugar a não ser nesse ponto do tempo?” (FOUCAULT, 2001, p.32).

No exato momento em que a transgressão alcança ou opera algum tipo de transposição ela deixa de ser transgressão e passa a ser ordem. Portanto, ela é sempre ambivalente, variável e movediça. Situa-se a totalidade do poder da transgressão e sua violência (se existe sua violência) no limite que a consagra e a barra ao mesmo tempo, sendo que nenhum limite é transposto, mas revirado ao avesso, em seu infinito potencial:

A transgressão não está, portanto, para o limite como o negro está para o branco, o proibido para o permitido, o exterior para o interior, o excluído para o espaço protegido da morada. Ela está mais ligada a ele por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir. Talvez alguma coisa como o relâmpago na noite que, desde tempos imemoriais, oferece um ser denso e negro ao que ela nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe entretanto sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ela assinala com sua soberania e por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro (FOUCAULT, 2001, p. 33).

Essa imagem poética do relâmpago oferece interpretações sugestivas à parte do leitor. Num certo sentido a transgressão pura perde suas afinidades com a ética, sendo mais uma representação instantânea do reverso a se realizar do que uma dialética de objetos contraditórios. A transgressão não opõe nada a nada; fundamentalmente, possui mais um caráter aglutinador do que separador, ela mede o que é desmesurado em sua naturalidade, tendo sua condição aí verificada. Nisso podemos compreender o esforço de Foucault para tirar o caráter negativo da transgressão, pois ela seria mais uma *afirmação da divisão* (ou das divisas), a palavra divisão adquirindo não mais o sentido de corte, mas de designação do *ser da diferença*. A contestação inerente à sua natureza se preconiza sob a afirmação não-positiva, uma prova do limite, tendo aí não uma negação generalizada, mas uma afirmação que não afirma nada, rompendo com a transitividade:

A contestação não é o esforço do pensamento para negar existências ou valores, é o gesto que reconduz cada um deles aos seus limites, e por aí ao Limite no qual se cumpre a decisão ontológica: contestar é ir até o núcleo vazio no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser. Ali, no limite transgredido, repercute o sim da contestação... (FOUCAULT, 2001, p.34).

Paremos nessa noção que abre um leque de exuberância e cintilação, um mundo sem sombra, mesmo que fugaz, da experiência de limite da transgressão e revela o ser da diferença. Esse ser deve ser composto de algo e assumir algum papel em determinadas narrativas. De certa forma, alargando sua noção já proposta, veremos que ele será o eixo da linguagem em formação das narrativas transgressoras.

Raúl Antelo, em seu volume *Transgressão e modernidade* (2001), retoma o filósofo francês Michel Foucault para conceituar a transgressão como ferramenta de aporte aos estudos culturais. Segundo ele, transgressão “não consiste em um processo generalizado de negação, mas se apresenta, antes pelo contrário, como filosofia da afirmação não-positiva em confronto com qualquer tipo de transitividade” (ANTELO, 2001, p. 16), como evidenciamos logo atrás. Entendemos a transgressão, portanto, como uma imagem do reverso, não sua consumação plena que seria apenas uma positividade ilusória. Algo que está além do sentido usual que o termo dispensa, que compreende apenas violação, infração.

No caso da transgressão na literatura entendemos que deve ser estendido esse termo e sua análise. É a transgressão como meio de provar a lei, uma “ateologia” crítica. Imagem discursiva, fica bem entendido, em que a construção textual reflete-se não como

filosofia histórica, mas como filosofia da linguagem: “Como não se guia pela razão de um corpo biológico, a transgressão atende a pulsões de um corpo erógeno; não se define como reflexão sobre o homem que trabalha, mas como analítica do ser que fala” (ANTELO, 2001, p. 16). O sujeito, assim, não se exprime e, sim, expõe-se, encontrando sua finitude através do discurso, alcançando o limite da linguagem.

Como já dito anteriormente, a sexualidade, o erotismo, é um componente essencial da literatura contemporânea, tanto que em seu texto sobre transgressão Foucault inicia-o se reportando à concepção de sexualidade em nossa época. Competiria dizer que o erotismo, tal como entendido por Georges Bataille, seria o campo propício à transgressão, ao representar a violência ausente dela. Bataille também nos questiona: “Poderíamos, sem violência interior, assumir uma negação que nos leva ao limite de todo o possível?” (BATAILLE, 2004, p. 39). Ao lado de Bataille percebemos um movimento de postar a transgressão na categoria do real, pensando em razão, em paixão, em sexualidade e seus conflitos. Da maneira examinada esses elementos não se contrapõem àquilo que Foucault observava como nulidade ética que a transgressão possui, pois entendemos nesse momento os usos da razão e do erotismo como seus componentes:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito: dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda que na reprodução, a despeito de Sade, a vida descontínua não está condenada a desaparecer: ela é somente colocada em questão. Ela deve ser perturbada, incomodada ao máximo (BATAILLE, 2004, p. 31).

O erotismo é um elemento transgressor que tem a ver mais com testar que com destruir. Em outra menção à obra de Nassar propomos aqui, à guisa de designação, que os caracteres que compõem o erotismo, mas não somente ele, como também a linguagem delirante dos narradores, sua revolta, sua desobediência e recusa, sua pregação de uma contra-ordem, sua utilização de paródias, de ambigüidades, citações distorcidas de textos sacros, o incesto, o parricídio e o fratricídio são, para nossa produção, *índices transgressores*.

Dessa forma nos distanciamos ainda mais do ponto de vista de transgressão como violação completa e nos aproximamos de uma postura aderente ao visualizarmos esses atos, antes aniquiladores, como afirmações não-positivas dos limites do ser humano. E para nossas próximas análises, os usos dos índices transgressores formulados devem ser tomados os preâmbulos de nossos discernimentos.

3 AS OBRIGAÇÕES DA ORDEM E OS CHAMADOS DO DESEJO

Quando questionado por Edla Van Steen, em entrevista para o volume 2 de *Viver & Escrever*, sobre quanto tempo teria levado para escrever *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar assim respondeu:

A vida toda. É isso mesmo, a vida toda. Agora, organizando o texto na máquina, não levou tanto tempo, ou seja: algumas anotações em 69 e 70, e mais de dois terços do livro em 74, durante oito meses mais ou menos, mas trabalhando todos os dias (VAN STEEN, 1982, p. 266).

Já ao especial *Cadernos de Literatura Brasileira*, supracitado, ele complementou essa resposta, explicando melhor o que significa “a vida toda”:

É que no *Lavoura* eu cavouquei muito longe. Além disso, a coisa foi meio complicada, mesmo se só levei uns oito meses para escrever, tudo somado. Nos anos 60, eu andava entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia. Daí que tentava um romance numa linha bem objetiva. Só que em certo capítulo um dos personagens começou a falar em primeira pessoa, numa linguagem *atropelada*, meio *delirante*, e onde a família se insinuava como tema. Tudo isso implodia com meu esqueminha de romance objetivo. Diante do impasse, abandonei o projeto, que coincidia também com minha ida pro jornal⁴. Quando deixei o jornal, alguns anos depois, retomei aqueles originais, mas logo acabei me debruçando em cima daquele capítulo em primeira pessoa, e desprezando todo o resto. Sem hesitar, transformei um velho, que ouvia aquela fala delirante, em irmão mais velho do personagem que falava, foi aí que começou a surgir o *Lavoura* (CADERNOS, 1996, p. 29) (*grifos nossos*).

Sempre parece curioso e dá um toque de voyeurismo quando nos deparamos com o testemunho de um artista e sua visão pessoal sobre a gênese de uma obra, ainda mais quando se trata de um escritor. Cada um carrega suas manias, informações, obsessões, medos e vaidades. Ler suas próprias palavras sobre o processo de confecção de um livro se torna algo fascinante.

⁴ *Jornal do Bairro*, órgão da imprensa paulistana fundado em 1967 por Raduan Nassar, seus irmãos e colegas próximos. Teve duração aproximada de dez anos, chegando a uma tiragem de 160 mil exemplares. Esse jornal buscava ter uma voz própria durante os anos de ditadura no Brasil. Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1996, p. 16-19 e VAN STEEN, 1982, p. 266.

Apenas como curiosidade para nós sabermos o que pensa sobre a literatura (depois de tê-la abandonado), selecionamos outros dois trechos de mais uma entrevista de Nassar, dessa vez concedida à revista *Veja* de 30 de julho de 1997. Eis sua resposta à inquirição sobre a possível função da literatura na sociedade:

Para quem faz, seria se ocupar em fazer. Para quem lê, se ocupar em ler. As duas ocupações seriam bons recursos para ludibriar a existência, o que não é pouco, sobretudo se se tratar de uma literatura portadora de reflexão sobre a vida. Escritores e leitores de uma literatura assim corresponderiam à parte da espécie que não consegue se ajustar a esse mundo. Uns e outros sairiam da sua solidão na medida em que a leitura promoveria um encontro entre eles. Agora, do ponto de vista de uma fruição social mais ampla, não consigo enxergar nada com clareza. Pode até ser uma grande inutilidade (SABINO, 1997, p. 12).

E arrebatada, adiante, com uma opinião nada alentadora sobre a literatura contemporânea, quando questionado sobre qual teria sido o último livro que lera:

Ficou difícil ler alguma coisa nos últimos anos por causa da diarréia discursiva que acabou atacando também a prosa. É uma palavra solta aqui, é outra sem qualquer nexos lá, uma poesia que uma hora é pintura, aí já não é mais pintura, é música, é eletrônica, é o escambau. Confesso que não tenho recursos e nem paciência, fico até me perguntando se esses poetas imaginam que o leitor deve se debruçar a vida toda sobre o que eles fazem, para poder sacar alguma coisa. Me pergunto também se não existiria algo de comum entre essa moda anti-discursiva e subnutrição mental. Continuo pensando que as palavras, como os indivíduos, só ganham força quando se organizam ao lado de outras. Mas o desmanche não vem acontecendo só na literatura e nas oficinas de carros roubados (SABINO, 1997, p. 13).

Apesar de se mostrar arredio, parece ser com contentamento que Nassar expõe uma visão humanista e humanizadora sobre a literatura, quando propõe essa forma de arte como uma reflexão solitária que possa servir ao encontro entre os indivíduos. Não se trata aqui de discutirmos e julgarmos em demasia suas palavras nessas entrevistas, como na última de que retiramos os dois trechos, dos quais discordamos em parte de sua crítica à dificuldade de se ler “alguma coisa nos últimos anos”, já que, numa opinião própria, consideramos que há boas obras dos últimos anos em prosa a merecerem atenção, e não são poucas.

Deixamos Raduan Nassar falar nesse nosso prelúdio sobre *Lavoura Arcaica* por dois motivos. Primeiro: por não ser muito extensa a lista de oportunidades de entrevistas e

depoimentos seus de que dele dispomos e, quando há, ele não perde a chance de rechaçar sua motivação à literatura depois que deixou de escrever. Depois, pelo fato de que nos excertos transcritos, principalmente nos dois primeiros, estão bem sugeridas as linhas que nos conduzirão para a análise do romance em questão, de acordo com a reflexão do autor sobre a gênese da obra e seu desenvolvimento.

Romance lírico, romance filosófico, poema em prosa, são muitas as designações que *Lavoura Arcaica* recebeu da crítica, sempre ciosa de enquadrar um evento literário em questão. A nós isso também compete, e num primeiro momento podemos sugerir que essas classificações se deram a partir do que o autor chamou de linguagem “atropelada” e “delirante”, extremamente ligada à poesia e com referências à própria tradição poética, mesmo religiosa e filosófica, alimentadas por uma dedicação de anos à leitura e estudo. O fato é que, desde seu surgimento, esse livro tem despertado a atenção dos leitores e provocado uma espécie de furor, não deixando impassível o mais frio dos críticos.

Por ora, nos atemos em sublinhar constatações inusitadas que emanam da leitura das conversas com Edla Van Steen e com o *Cadernos de literatura brasileira*. Como pôde ter sido algum dia, mesmo que em seus primórdios, *Lavoura Arcaica* uma narrativa de caráter behaviorista, um romance que procurou investigar os estímulos e reações humanas objetivamente? É uma brincadeira – lógico – que fazemos causada pela surpresa decorrente da leitura dessa revelação de Nassar. Que hoje está tão distante do resultado final de seu projeto de composição! Dito isso, vamos ao livro propriamente dito, que nos aguarda obscuro e renitente, quase como seu autor...

3.1 OS FERMENTOS DA REVOLTA

“As sinfonias da natureza não conhecem pauta” (Albert Camus, *O homem revoltado*, 2003, p. 294).

No capítulo 13 de *Lavoura Arcaica* o narrador André reproduz na boca do pai uma parábola pronunciada repetidas vezes por este na mesa da família: a parábola do faminto. Nesse texto exemplar é contada a história de um homem que, uma vez faminto e vagante, ao passar em frente de uma suntuosa morada, parou para descobrir quem ali habitava. Ao saber de que se tratava do palácio de um rei dos povos, dos mais poderosos e

generosos que existisse, o faminto adentra em busca de comida que o saciasse. Após receber a promessa do rei de que sua fome se encerraria com essa visita, processa-se um acontecimento inesperado, algo perturbador ao corpo e mente do pobre homem: o anfitrião propõe um jogo de encenação diante da mesa, servindo-se de alimentos apenas imaginados e bastante apetitosos: pão fresco, arroz, amêndoas, peixes, costelas de carneiro, sobremesas e vinho. O esfomeado acata o espírito lúdico do rei e participa desse excêntrico ritual. Ao final dessa brincadeira probatória, o rei declara que, enfim, havia achado um homem digno e firme de caráter, que suportava provas do espírito. No final da parábola, é proporcionado ao visitante um grande banquete infundável, sendo que ele nunca mais passou fome em sua vida.

Essa parábola inserida estrategicamente quase no meio do romance (a narrativa se forma com trinta capítulos) pretende ser mais que um ensinamento do pai à beira da mesa dos sermões. Ela já havia sido anunciada subliminarmente no capítulo 9, o qual é uma descrição da postura grave dos filhos exigida nesses momentos de suposta elevação moral, servindo também como uma longa prédica paterna sobre a obediência ao tempo e seus desdobramentos comportamentais: as precauções que devem ser tomadas diante do mundo das paixões, sobre o comedimento, a fé na ordem, o elogio do trabalho e, principalmente, um louvor ao exercício da paciência. A alusão à parábola do faminto aparece na última frase do capítulo, que é por sua vez a primeira desse capítulo 13: “Era uma vez um faminto”. (NASSAR, 1989, p. 63, 79).

No entanto, o desfecho verdadeiro dessa narração alegórica é revelado por André no momento em que é recontada, em um grande parêntese que encerra o capítulo 13. O pai sempre omitira, em seus pronunciamentos, que o faminto, após fartar-se de alimentos na mesa do rico e sábio ancião, também o esmurrara com a força de sua fome pilheriada, justificando esse ato pelo ânimo do vinho que subira à sua cabeça; de modo que não poderia responder pelo ato praticado em seu benfeitor.

O exemplo do faminto sendo ridicularizado por um nobre que deseja testar sua paciência através de regalos ilusórios é a imagem que André, o narrador, cristaliza como modelo a ser combatido no contexto familiar. É esse modelo que sua impaciência se inspira e passa a ser motivo de sua revolta.

A parábola do faminto “intertextualizada” em *Lavoura Arcaica* encontra-se no clássico da literatura oriental e universal *As mil e um noites* sob o nome de “História do sexto irmão do barbeiro: Chacabac dos lábios fendidos”, conforme a tradução da edição

consultada⁵, porém, naturalmente com pequenas alterações, como bem apontou André Luís Rodrigues em seu livro *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica* (RODRIGUES, 2006, p. 47-51). Dos textos compilados pelo pai em sua velha brochura esse era o mais longo e fastidioso aos ouvidos de André, exatamente por exigir paciência deste também faminto de outros víveres. Ele conhecia a história completa d'*As mil e uma noites* e percebia o que o pai pretendia com suas omissões propositais: reforçar os travões reguladores na família, não permitindo que ninguém se desgarrasse, qual faz um pastor com seu rebanho de ovelhas. Além de ser marcadamente um convite à dissimulação em ambas as versões, a parábola do faminto (ou “História de Chacabac”) contém, como previmos, o gérmen que indicará a revolta de André ao mundo familiar. Desse modo, pelo grau de detalhamento e extensão da parábola do faminto presente na narrativa nassariana, o que lhe intensifica a importância, partimos de sua síntese para realizar algumas considerações sobre *Lavoura Arcaica*.

A história de *Lavoura Arcaica* é a história de um filho pródigo, ou ainda, prófugo⁶. Não o da parábola bíblica (presente em *Lucas*, cap. 14, vers. 11-32), nem o relido por André Gide em *A volta do filho pródigo* (GIDE, 1984, p. 143-172), embora mantenha com esses textos fortes laços. Aliás, em relação ao texto gideano,

[...] há outra divergência fundamental: [...] no romance, André não resolve retornar ao seio familiar, nem arrependido nem para pedir auxílio. O irmão primogênito, Pedro, é encarregado (pelo pai) de buscá-lo de volta, numa tentativa de restabelecer a ordem antiga. Porém, o retorno ao lar (mesmo festejado) não significa paz e, sim, o contrário: são desmascaradas todas as verdades encobertas pela hipocrisia de uma convivência velada e o desenlace trágico se faz inevitável” (TEIXEIRA, 2002, p. 60).

No livro é contada em primeira pessoa a trajetória de partida e retorno de um adolescente ao seio de sua família. Fuga causada pela discordância com os preceitos do patriarca opressor, econômico aos prazeres sensuais, e pelos excessos de ternura materna, que o teria incitado a uma paixão desmedida.

⁵ AS MIL E UMA NOITES. Trad. de Alberto Diniz. São Paulo, Edigraf, s/d. vol. 3.

⁶ Andréia Delmaschio prefere o termo “prófugo” (cf. DELMASCHIO, 2004, p. 139). Aderimos a esse vocábulo em companhia da crítica capixaba a partir daqui, quando nos referirmos a André, por acharmos que “fugitivo”, “desertor”, sinônimos desse termo, é mais conforme que “pródigo” à realidade da obra.

André é um adolescente de dezessete anos que mora numa pequena propriedade rural, presume-se que seja no interior do Brasil, junto à sua família: o pai (Iohánna), a mãe (sem nome explicitado), o irmão mais velho (Pedro), Zuleika, Huda e Rosa (irmãs intermediárias), Ana (irmã imediatamente mais nova que ele) e Lula (filho caçula). É uma família de imigrantes libaneses adaptando-se às condições religiosas, sociais e culturais do novo país. Vemos isso pelo sincretismo religioso católico/muçulmano, pelas referências à língua árabe e pelos rituais coletivos de comemoração que permeiam a narrativa. Porém, essas informações nos valem mais como contextualização geral do que como subsídio para análise, pelo menos em nossas intenções programático-metodológicas. Isso porque salta aos olhos a vontade do narrador de enxugar ao máximo os dados concretos dessa família, ao preferir situá-la largamente como um microcosmo inaugural ou nuclear, que poderia ser o relato de uma típica família de imigrantes que se acomodou em um novo habitat e passa por provações que são comuns a qualquer ambiente familiar universal.

Em *Lavoura Arcaica*, sentimos, há o mais completo repertório de elementos transgressores da obra do escritor paulista. Texto de maior fôlego, é no seio da família que o autor situa sua história trágica do amor entre dois irmãos, André e Ana. Sobressai no discurso do romance o desejo do narrador de testar os preceitos familiares, situando na imposição do trabalho, na sexualidade, no tratamento do tempo, e, num âmbito mais específico, na religião os seus raciocínios escusos. Esse modelo temático não é original e único, como podemos verificar em diversas narrativas ao longo da história da literatura e de outras artes, como bem observou Herbert Marcuse: “Desde o despertar da consciência de liberdade, não existe uma só obra de arte autêntica que não revele o conteúdo arquetípico: a negação da não-liberdade” (MARCUSE, 1999, p. 135). Narrador apaixonado, André encontra estímulo para sua revolta nas palavras do pai, que rejeita seu verbo “sujo” e impaciente:

[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de 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 [...] (NASSAR, 1989, p. 56).

Justamente no centro movedor dessas palavras é que a ação romanesca se desenvolve, o narrador tendo conhecimento dos limites que o cercam. Vale dizer que é uma ação romanesca não somente “reduzida quase ao ponto zero” (SÜSSEKIND, 2004, P. 110),

como disse Flora Süssekind, lembrada páginas atrás. Ousamos dizer mais. A ação desenvolve-se não em representações de espaço e tempo exteriores, mas dentro do próprio narrador, o qual se torna um espetáculo íntimo para si e para o leitor. Entendemos que há uma imensa ação narrativa subjetivada. Seria a representação mística, cara ao escritor, de que um homem não precisa percorrer quilômetros e espaços infundáveis se caminha de si para si, pois “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1989, p. 36), citação direta de Novalis que será trabalhada tão logo a seguir.

Retornando aos caminhos da revolta de André, seu impulso primevo é negar aquilo que o devasta, o cerceamento familiar. Embora possa talvez parecer, não é somente impulso, mas também ação de um homem ciente de suas possibilidades. Reportamo-nos a Albert Camus que, em *O homem revoltado*, diz: “a revolta é o ato do homem informado, que tem consciência dos seus direitos” (CAMUS, 2003, p. 33). André sabe isso por intuição e por experiência, mais por intuição, supomos. Sabe que algo pode ser diferente no entendimento do mundo ao redor, possivelmente através de uma idéia com esse teor:

Todas as paixões têm um período em que são meramente funestas, em que levam para baixo suas vítimas com o peso da estupidez – e um período posterior, bem posterior, em que se casam com o espírito, se “espiritualizam”. Antes, devido à estupidez na paixão, fazia-se guerra à paixão mesma: conspirava-se para aniquilá-la – todos os velhos monstros da moral são unânimes nisso: “*il faut tuer les passions*” [“é preciso matar as paixões”, tradução nossa] (NIETZSCHE, 2006, p. 33).

A fala do pai que condena as paixões encontra aporte na perspectiva estóica de guerra ao mundo das paixões que Nietzsche resgata. Entretanto, o filósofo alemão vai além, ao apontar o casamento da paixão com o espírito, ou seja, a internalização da paixão no sujeito sob a égide do olhar trágico-contemplativo. Mas não nos adiantemos por ora.

Essa sensação de proximidade e parentesco de idéias dos textos de Nassar nos surpreendeu ao ler essa passagem de Nietzsche, como acontecera ao ler textos de Camus. Acabamos sendo conduzidos a uma descoberta durante a pesquisa que gostaríamos de compartilhar em um parêntese.

Raduan Nassar sempre se mostrou esquivo a apontar suas preferências literárias, filosóficas e políticas. Mas na entrevista a Edla Van Steen já citada anteriormente, sua resistência é abrandada e ele acaba se referindo a nomes velados que foram e ainda são importantes em sua formação, “autores da minha tribo” (VAN STEEN, 1982, p. 269), segundo ele. A entrevistadora indaga “E quais são os autores de sua tribo?” (VAN STEEN, 1982, p. 269), tendo a seguinte resposta:

É gente meio esquisita. Pra começo de conversa, gosto muito dos sofistas, aqueles trapaceiros da Antigüidade. Apesar de achincalhados, foram penetrantes na sua reflexão, dos mais lúcidos da história do pensamento, na minha opinião. Além deles, há uns nomes isolados que eu só revelo por código: o monge Francesco Conba, um pilantra que viveu no fim do séc. XVI e começo do XVII; o aventureiro De Roecken, que viveu no séc. XIX e acabou pirado, literalmente; um certo humanista, Constantine, que cometeu duas tremendas derrapadas: a primeira foi política, na segunda perdeu a vida, dizem que foi suicídio. E tem ainda outros, mas que durmam em paz! (VAN STEEN, 1982, p. 269).

O escritor não se refere a nenhum nome diretamente, e suas alusões são indiretas. Sabemos dos sofistas, homens que predispunham da habilidade de ensinar e praticar a filosofia mediante usos práticos e que se tornaram depois, equivocadamente, modelos de impostura e embuste. Mestres da retórica e da eloquência, deles se destacaram Protágoras de Abdera e Górgias de Leôncio. Mas o espírito detetivesco falou mais alto e fomos em busca da descoberta de quem são esses outros “nomes isolados” só revelados por código.

Francesco Conba é Francis Bacon, empirista inglês que muito contribuiu para a metodologia científica ao expor sua noção de *ídolos*. O nome está em anagrama (CON-BA, BA-CON) e confirma-se o período de sua existência (1561-1626), final do século XVI e início do XVII. Raduan Nassar cita Bacon em outras entrevistas, como na dos *Cadernos de literatura brasileira*.

“De Roecken”, que viveu no século XIX e acabou “pirado” é Friedrich Nietzsche (1844-1900). Nassar, em seu gracejo, citou o local de nascimento do filósofo alemão, que morreu em estado de demência, como é sabido.

E Constantine vem a ser o filósofo humanista Albert Camus (1913-1960), autor dos romances *O estrangeiro*, *A queda* e *A peste*, e dos ensaios *O mito de Sísifo* e *O homem revoltado*, a que nos referimos neste momento. Constantine é um departamento da Argélia, país natal de Camus e Mondovi, a capital dessa divisão administrativa. Mais uma vez Nassar aludiu a um evento da vida de sua influência, ao citar discretamente as controvérsias

que o filósofo argelino-francês teve com outros filósofos, Sartre por exemplo, durante a guerra envolvendo França e Argélia e o acidente de carro que tirou sua vida em 1960, que durante algum tempo suspeitou-se ter sido suicídio.

Não consideramos de primordial importância verificar de que modo esses nomes apontados pelo Nassar leitor são transmutados pelo Nassar escritor. Ou seja, não há propósito em investigar se foram feitas apropriações literais de seus pensamentos nos textos sob os quais nos debruçamos. Isso seria um trabalho ilusório e sem fins. Porém, constatamos ser de extrema relevância saber de algumas leituras do escritor, que podem nos auxiliar em nossas análises, seja através de certos distanciamentos desses pensadores, ou de aproximações.

Qual a razão de falar de suas influências através de códigos? Talvez pelo fato de serem figuras muito conhecidas do pensamento ocidental, e, para se furtar ao lugar-comum da citação aleatória desses homens, Nassar preferiu preservar modestamente seus nomes. É só observarmos como, por exemplo, a obra de Nietzsche tem se prestado às mais diversas finalidades apreciativas no meio intelectual, dada a vastidão de temas que sua obra abarca, para concluirmos o quanto seu nome é usado sem resguardos. Ou, ainda, como Camus tem sido muitas vezes usado na febre do conceito de “alteridade”, seu estrangeiro tornando-se todos nós, sem reflexões prévias mais aprofundadas. Por final desse já extenso parêntese, insistimos que esses nomes se chocam se pensarmos numa tradição histórica unívoca da filosofia, mas que também se unem por terem sido todos eles pensadores controversos que sempre duvidaram das tradições, das idéias em repouso. Dito isso, verificamos a urgência de um acautelamento no uso que faremos de suas idéias, mantendo-nos abertos a réplicas.

Então, o narrador de *Lavoura Arcaica*, como dito, encontra nas palavras do pai os “fermentos” que farão germinar sua própria palavra revoltada que, como já visto no capítulo conceitual sobre a transgressão, não a determina, mas antes é um índice transgressor do *pensamento dos limites*. O narrador circunscreve-se em seu interior para fomentar sua rebelião.

Nas primeiras palavras do romance (que segue o uso convencional de começar *in medias res*), André está no quarto de uma pensão interiorana, nu, masturbando-se, depois da fuga de casa e antes da chegada do irmão que vai resgatá-lo. Inicia seu verbo assim:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; (NASSAR, 1989, p. 9) (*grifos nossos*).

Percebe-se que o filho prófugo instaura toda atenção a si mesmo, ausenta-se temporariamente do mundo para a consagração de seu corpo, o qual era tema contínuo nos sermões à mesa, como nesse trecho da fala paterna:

[...] erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro, afinal, que força tem o redemoinho que varre o chão e rodopia doidamente e ronda a casa feito fantasma, se não expomos nossos olhos à sua poeira? (NASSAR, 1989, p. 58) (*grifo nosso*).

Os olhos, que o pai frisa serem invólucro do corpo, são a primeira manifestação da revolta consciente e André não deixa de conferir importância a esses círculos que perfarão sua meta de levar a casa as boas novas desemaranhadas na vida exterior⁷. O horizonte de André é seu próprio corpo em relação ao mundo repressor. Esse primeiro conhecimento dará acesso ao questionamento dos limites impostos pelo pai, proporcionando a finalidade prática da revolta, como afirma Georges Balandier em *O contorno: poder e modernidade*, ao se referir às potencialidades transgressoras do corpo:

Diante do corpo soberano, eis o corpo objeto, que pode ser convertido em instrumento de contestação, o que lhe confere sua força expressiva mais intensa. Na transgressão e no escárnio, o corporal, o sexual e o verbal associam-se com frequência de forma espetacular. Opõem as imagens de ordem e desordem: a nudez deslocada e ofensiva, o aviltamento do corpo, a obscenidade gestual, a provocação pura e simples, através da roupa e dos adornos, não obedecem a nenhuma norma de consenso. O desvio sexual ostentatório e a incontinência sexual são geralmente reconhecidos como atos contrários à vida social, provocações e fatores de desordem (BALANDIER, 1997, p. 45).

⁷ Emerson, no ensaio “Círculos”, diz: “O olho é o primeiro círculo; o horizonte que ele forma é o segundo; e por toda a natureza esta figura primária se repete sem cessar. É o emblema sublime na escrita cifrada do mundo”. (EMERSON, 1994, p. 203).

A consagração do corpo subjetivo diante do corpo soberano e coletivo instituído e seu conhecimento mínimo são basilares para a estratégia de uso das razões apaixonadas que André terá em seu retorno. Seu corpo transforma-se em espetáculo, serve de espelho às contradições familiares. Diante disso a família passa a ser questionada, pois “era preciso conhecer o corpo da família inteira” (NASSAR, 1989, p. 45).

Com a chegada de Pedro (seguidor da doutrina castradora do pai) à procura do irmão, a palavra paterna novamente se instaura numa pregação feita pelo irmão mais velho, ao relembrar os desígnios familiares:

[...] e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fosse atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever; ele falou ainda dos anseios isolados de cada um em casa, mas que era preciso refrear os maus impulsos, moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que nos acompanham [...] (NASSAR, 1989, p. 23-24).

Ou seja, o pai seguido do filho mais velho é um típico apologista do trabalho. São dois pilares que sustentam o cumprimento do dever imposto pelo grupo familiar, representando o próprio sustentáculo desse corpo gregário: imposição como freio à natureza selvagem por meio de autoflagelo e penitência.

Durante leitura da obra *Aurora*, de Nietzsche, verificamos uma palavra que vai ao encontro dessa idéia de trabalho modelador, desse mecanismo de poder e coerção que representa:

Na glorificação do “trabalho”, nos infatigáveis discursos sobre a “bênção do trabalho” vejo o mesmo pensamento secreto que nos louvores dirigidos aos actos impessoais e úteis a todos: a saber, o medo de tudo o que é individual. No fundo, sentimos hoje, perante o trabalho – queremos sempre significar com esta palavra o duro labor do nascer ao pôr do sol – , que ele constitui o melhor dos polícias, que segura os homens pelas rédeas e se dedica a entrar poderosamente o desenvolvimento da razão, dos desejos, do gosto da independência. Justamente porque consome uma quantidade extraordinária de energia nervosa e a subtrai à reflexão, à meditação, ao sonho, aos desejos, ao amor e ao ódio, apresenta à vista um objectivo mesquinho e assegura satisfações fáceis e regulares. Assim, uma sociedade em que se trabalha contínua e duramente, terá maior segurança: hoje em dia adora-se a segurança como se fosse a suprema divindade. – E depois! Horror! O próprio “trabalhador” tornou-se perigoso! O mundo formiga de “indivíduos perigosos”! E atrás deles o perigo dos perigos – o individuum! (NIETZSCHE, s/d, p. 117).

André foge desse medo castrador. Insurge-se como desertor para auspiciar sua própria existência, sem fórmulas ou preconceitos. Quer tornar-se um *individuum* aberto às agruras do Tempo e suas conseqüências. O sermão que prega o autodomínio não encontra em André terra fértil. Ele se torna duro à penetração dessa ideologia e pretende fazer de seu corpo o pasto para florescer plantas naturais, e não enxertadas. Numa outra imagem nietzscheana, ele quer fugir do *rebanho* e não ser mais um homem que se prenda à moralidade, “o instinto de rebanho no indivíduo” (NIETZSCHE, 2001, p. 142).

Toda sua revolta vem da consciência primária de que “não há paz que não tenha um fim, supremo bem, um termo, nem taça que não tenha um fundo de veneno;” (NASSAR, 1989, p. 116). Uma suposição teórica que só encontrará alguma verdade depois das provações resultantes de sua volta à casa paterna. Pois ele identifica no desprezo do corpo um sinal de decadência e, através de uma revolta física e metafísica (cioso das mudanças da natureza e da cultura), tem o desejo de presenciar mesmo que por instantes fugazes – mas vivos e intensos – uma unidade do mundo que o reconduzisse ao coração da natureza. André, dessa forma, põe em prática aquilo que a palavra do pai condena, estabelecendo um conflito de ação renovadora contra a tradição e a passividade, ou contra a *tradição da passividade*. Esse percurso de retorno às origens naturais pode e é veementemente caracterizado como loucura pelo Outro (o pai, os irmãos mais velhos, as irmãs intermediárias), sendo acompanhado por uma não menos intensa fúria e violência do sujeito transgressor.

A verdade de André – se assim podemos nos exprimir – advém, sobretudo, como nos referimos à história do faminto, do fato de se suspeitar que a palavra autoritária possa não ser tão inquestionável e absoluta quanto se é divulgado. Da dúvida, ele se torna um narrador da suspeita, o que equivale ao método encontrado por Francis Bacon para nos desvencilharmos das noções arraigadas à tradição apenas pela autoridade:

Os ídolos e noções falsas que ora ocupam o intelecto humano e nele se acham implantados não somente o obstruem a ponto de ser difícil o acesso da verdade, como, mesmo depois de seu pórtico logrado e descerrado, poderão ressurgir como obstáculo à própria instauração das ciências, a não ser que os homens, já precavidos contra eles, se cuidem o mais que possam (BACON, 1999, p. 39).

O acesso à verdade indicado pelo filósofo inglês prescindiria, então, da palavra de autoridade, de modo que esta apenas configura uma verdade artificial e não real,

como anseiam acreditar os empiristas⁸. Ainda de acordo com Bacon, seriam quatro os gêneros de ídolos que de alguma forma bloqueiam a mente humana: ídolos da Tribo; ídolos da Caverna; ídolos do Foro e ídolos do Teatro (BACON, 1999, p. 40). Numa primeira leitura, podemos indicar que a palavra de autoridade artificial do pai está sedimentada nos ídolos da Tribo, que é a tendência a “emprestar realidade às coisas através da imaginação ou desejos, sem levar em conta que nossas percepções, sentidos e entendimentos dizem respeito à natureza humana e não ao cosmo (mundo exterior)” (ABATI, 1999, p. 162).

Nesse sentido, a crítica da razão empreendida por André, seguida pela postura radical de desconfiança em relação às explicações supersticiosas, ou religiosas, confina-o a uma negação das duas concepções unidas (do pai e de Pedro) que tendem a expor um valor-verdade.

A verdade só poderia estar utopicamente na desconstrução dos conceitos fixados, de acordo com um posicionamento niilista diante do mundo como se lhe apresenta. As ambigüidades da verdade religiosa, travestida de racionalismo (“era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um”, NASSAR, 1989, p. 44) mostram a ignorância do pai, membro e pastor do rebanho, em relação às suas ovelhas em vias de independência. A verdade e a coragem do protagonista (“bastava afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso”, NASSAR, 1989, p. 44) se mostram também admiráveis, mas não isenta da possibilidade de uma reviravolta causada pelas agruras do destino. André muitas vezes nos faz sentir laivos de romantismo em seu projeto; como ele mesmo diz: “acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo o que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome” (NASSAR, 1989, p. 159). É a transgressão como rebeldia criativa.

Dessa forma, alimentando-se de seu próprio corpo para cobrir seu anseio de liberdade e individualidade podemos seguramente visualizar até certo ponto em *Lavoura Arcaica* uma ligação com o *bildungsroman*, que vem a ser, nas palavras de Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*: “Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade” (MOISÉS, 1974, p. 63). O sujeito em formação sempre se

⁸ Outro autor que resgatou e reforçou em sua obra a falibilidade das “noções falsas” construídas pela palavra da tradição foi Thomas Bernhard (1931-1989), escritor austríaco muito interessante e ainda pouco conhecido no Brasil. Ele diz em certo momento de seu romance *Perturbação* (1999): “A verdade é a tradição e não a verdade” (BERNHARD, 1999, p. 191).

expõe, mostra seu rosto talhado pelo seu movimento de conhecimento, e em *Lavoura Arcaica* isso não foge à regra⁹.

De acordo com essas informações nos deparamos com os nomes André e Pedro e seus significados que, de acordo com Regina Céli Alves da Silva, em sua dissertação *Raduan Nassar: o cultivo do novo na tra(d)ição textual*: “André: é o viril, forte, vigoroso e potente, carregando no nome qualidades relativas ao homem e, mais ainda, ao herói, Pedro é a pedra, símbolo da força (SILVA, 1991, p. 16). Nomenclaturas no mínimo insinuantes do trajeto que esses personagens perfazem no romance.

O espaço de André é o espaço perfeito para a afirmação da vida, da vontade de vida absoluta, sedenta de experiência. Ele proclama, em outro momento intertextual, agora com versos das *Folhas da relva* de Walt Whitman: “eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo” (NASSAR, 1989, p. 89) com a petulância e beleza que só um trágico rapaz saudável e audaz pode ter, lembrando a psicologia do trágico que Nietzsche identifica nas vertentes apolínea e dionisíaca de experiência vital:

A afirmação da vida, ainda nos seus mais estranhos e duros problemas; a vontade de viver comprazendo-se em sacrificar as mais altas formas de ser à inesgotabilidade do devir – isto chamei eu dionisíaco, apreendendo-o como a fonte de compreensão do poeta trágico. Não para nos libertarmos do terror e da compaixão, não para nos purificarmos de uma perigosa paixão através de veemente descarga – como Aristóteles erradamente pretendeu – mas para ‘sermos nós mesmos’, para nos colocarmos além do terror e da compaixão, na eterna alegria do devir, a alegria que encerra também o gozo do aniquilamento... (NIETZSCHE, 1984, p. 89).

Num primeiro momento vemos que a narrativa de André intenciona desmontar preconceitos morais construídos ao longo dos tempos, referindo-se direta ou indiretamente a textos consagrados da tradição religiosa e cultural, como indica Sabrina Sedlmayer em *Ao lado esquerdo do pai*. Diz ela:

Desconstruindo elementos fundamentais da constituição social ocidental – o patriarcalismo, a interdição ao incesto e o imperativo do trabalho –, esse texto relê as palavras sagradas, mas sempre corrompendo, adulterando, violando cada signo arcaico (SEDLMAYER, 1997, p. 20).

⁹ Herman Hesse e Novalis, leituras de Nassar, também cultivaram esse tema em suas obras e provavelmente deixaram marcas em sua memória literária e sentimental.

Os elementos da revolta de André encontram-se estruturados na própria palavra revoltada do pai. Mas enquanto este se revolta contra a vida, aquele se revolta pela vida: “Dado que se tenha compreendido o caráter hediondo dessa revolta contra a vida, que se tornou quase sacrossanta na moral cristã, compreendeu-se também, felizmente, uma outra coisa: o que há de inútil, aparente, absurdo, *mentiroso* numa tal revolta”. (NIETZSCHE, 2006, p. 36).

Assim, ao opor os direitos e regalias dos prazeres, a impaciência como afronta à sua existência (diz André em determinado momento: “a impaciência também tem os seus direitos!”, NASSAR, 1989, p. 90), o narrador retoma uma posição antitética que remete aos primeiros debates dos gregos antigos sobre o sentido pessoal e coletivo na moral humana, entre a primazia da natureza e as convenções sociais, ou seja, *physis x nomos*. E. R. Dodds, em *Os gregos e o irracional*, determina claramente as razões desses opostos:

Nomos podia equivaler ao ‘conglomerado’, concebido aqui como uma carga herdada em virtude de hábitos irracionais; ou podia ser uma regra arbitrária imposta conscientemente por certas classes visando seu próprio interesse; ou um sistema racional de lei de Estado, uma realização que distinguia os gregos dos povos bárbaros. De modo similar, Physis podia representar uma ‘lei natural’ não escrita e de validade incondicional em oposição aos particularismos dos hábitos locais; ou podia indicar os ‘direitos naturais’ do indivíduo contra as arbitrariedades do Estado, o que poderia passar por puro imoralismo anárquico, como sempre ocorre quando direitos são concedidos sem correspondente reconhecimento das obrigações – enfim, o ‘direito natural do mais forte’, conforme exposto no Diálogo de Mélos e também por Cálicles no Górgias (DODDS, 2002, p. 184-185).

Desse modo, o romance resgata um tema arcaico que assola ou preocupa o homem há séculos e promove-o a motivo geral da história. E situa-se de acordo com as antigas narrativas exemplares que Walter Benjamin identifica como a origem do romance moderno, a utilidade da palavra: “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1993, p. 200). O aspecto narrativo arcaico desse texto moderno seria retomar temas e recursos advindos da tradição oral do Oriente, atualizando-o num momento em que a experiência é somente individual, restrita, num fechamento amargo às trocas de pontos de vista e conselhos.

Tão logo agora comentaremos aspectos da linguagem do romance de Nassar, lembrando que: “Uma das marcas mais significativas, no que se refere à produção de

Nassar, é o minucioso trabalho com a linguagem. Dentro desse trabalho de minúcias, avulta o hibridismo entre os gêneros, notadamente entre prosa e poesia” (SENA, 2002, p. 64). Sendo um personagem com faceta dupla, temos na revolta de André e em toda sua configuração também formas do duplo:

André catalisa em todos o lado passional. É a própria incorporação deste lado, o da paixão reprimida e incontrolável, que não existe manifesto no seio da família regida pela ordem do pai. A sua aproximação, como forma de encarnação desta paixão, a desperta em todos os seus membros. Temos aqui um perfeito caso do duplo, uma sombra de uma família, personalizada por André. Um duplo sem dúvida, como a maioria dos duplos das estruturas esquizomorfes, maligno e destruidor por não conseguir ser completamente incorporado de outra forma, sem ser maligna. André desperta o proibido em todos os membros da família que o tocam. Raiva, paixão, carinho, sensualidade, rebeldia, auto-destruição no meio das confusas emoções são o legado longamente reprimido que ele devolve à família criando a desordem. Sua influência desnuda a verdadeira face do poder exercido não de forma racional, como parece, mas de uma maneira inflamada pela paixão (KILANOWSKI, 1997, p. 78).

Assim, após ruminada sua revolta em uma longa adolescência, André parte para pregar seu credo, como um apóstolo do corpo, sem muitas esperanças, mas vivo e inspirado:

[...] o mundo pra mim já estava desvestido, bastava tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões, o vinho do fundo das garrafas e banhar as palavras nesse doce entorpecimento, sentindo com a língua profunda cada gota, cada bago esmagado pelos pés deste vinho, deste espírito divino; (NASSAR, 1989, p. 47).

3.2 O EVANGELHO DE ANDRÉ

“Mas da selva selvagem desce o pranto
dos que mastigam suas próprias fomes,
sem saliva de pão, e o gosto ausente”
(Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, p. 128).

Logo no início de *Lavoura Arcaica*, o narrador André lembra de sua infância e do prazer que sentia no contato com a natureza: “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” (NASSAR, 1989, p. 13). Embora seja mostrado nessa frase o pendor do personagem às sombras e sua tendência à enfermidade, sua infância é invariavelmente lembrada através de marcas de luminosidade, em que o mundo a seu redor era acabado, pois desnecessitado de raciocínio lógico, sendo todo sensações.

Os sermões do pai, a castração pelo trabalho, os excessos de zelo da mãe (“se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando em seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição”, NASSAR, 1989, p. 136) são identificados como o início de sua contaminação pela incorfomidade. Pedro, o irmão mais velho, no momento em que vai à sua busca para retornar à casa representa o espectro familiar: “e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado” (NASSAR, 1989, p. 17). Olhos plenos de uma outra luz, a luz da família (e não a de sua infância), que radicaliza no protesto às sombras. Não é, portanto, a luz que André busca, e sim uma luz também contaminada de escuridão em seu reverso: “ – Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo” (NASSAR, 1989, p. 160), diz ele ao pai em determinado momento com a certeza das descobertas ajustadas.

Ao se sentir excluído da comunhão dos valores familiar, André necessita de um próprio credo que, como vimos, é baseado em seu próprio corpo e em sua relação com o mundo exterior. Há uma exclusão ética acarretada pelo afeto mórbido incontrolado. Cabe então falar do aspecto ético que o sentimento de deveres imbuídos arbitrariamente e a interdição da prática de seus atos renega. Com uma prévia auto-aprovação sem remorso, ele surge como um homem revoltado inaugural. A contestação levada a cabo pelo adolescente André se insurge no âmbito de um mundo familiar hostil que não lhe dá um lugar à mesa da casa. Reclamando a impaciência, que também tem seus direitos, seu desejo é percorrer o mundo factício da família e suas hipocrisias ordeiras, o qual não se sustenta mais:

[...] eu tinha que gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me 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 uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros (NASSAR, 1989 p. 111).

Aspecto importante da tomada de consciência de seus direitos que André ostenta é o modo como ele utiliza os recursos de linguagem, os jogos propostos por ele em diversas ocasiões. Lembre-se do assédio a Ana depois do ato incestuoso no primordial capítulo 20, em que num primeiro momento discursa de forma complacente aos desígnios paternos, jurando ser ordeiro, trabalhar como os outros irmãos, ser parte obediente, para logo depois, vendo a recusa silenciosa da irmã transformar-se num demônio oral, enraivecendo seu verbo e chegando às raias do espasmo, mas sempre mantendo em seus nervos o uso prático das palavras. Esse fato se mostra não só em *Lavoura Arcaica*, mas também em *Um copo de cólera*, com as palavras delirantes do narrador embotadas de uma ordem lingüística utilitária. Podemos, à guisa de nomenclatura, designá-los de “sofistas no limite” nas ocasiões em que se percebe a habilidade retórica esbarrar nas raias da loucura existencial afrontada¹⁰. Até o incesto, tema nuclear da narrativa entra de forma distorcida e zombeteira no pensamento do narrador: “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 da família;” (NASSAR, 1989, p. 120). Diante da recusa de Ana a se lhe acumpliciar permanentemente, como um bom sofista, André se enfurece e reza sua missa negra.

Já que nos referimos ao incesto na narrativa, é importante verificarmos como ele é posto. A presença do incesto em *Lavoura Arcaica* é um paradigma do ato transgressor, mas não a transgressão em si. André nega qualquer orientação ou prescrição que esteja fora dos limites do seu corpo. Segundo sua lógica, não deveria haver um horror do incesto, que rejeita o excitar-se com o que não pode ser alvo de excitação. Claude Lévi-

¹⁰ Para servir de exemplificação do método erístico empregado pelos sofistas para a habilidade de conduzir o discurso, Henri Bergson explicita como funciona esse raciocínio: “Quanto mais a tese é paradoxal, mais há mérito em sustentá-la. O objetivo dessa ciência, portanto, é fazer admitir aquilo que é absurdo para fazer-se admirar.

1 – Quando o assunto é embaraçoso, fala-se de outra coisa e passa-se ao largo.

2 – Reúnem-se duas questões em uma só, de tal modo que, se o adversário responde bem a uma, pode estar certo de que responderá mal a outra.

3 – Interverte-se a ordem natural das questões.

4 – Misturam-se muitas coisas, elas são embaralhadas de tal modo que o adversário se perde e não compreende mais o que lhe dizem.

5 – Se o adversário pede uma resposta, teima-se em questioná-lo.

6 – Quando se prevê que o adversário saberá responder, rebate-se por antecipação todas as respostas possíveis por argumentos superficiais, de tal modo que, quando essa resposta aparecer na boca do adversário, parecerá ter perdido boa parte de seu valor.

7 – Em presença de uma objeção embaraçosa, fazem-se concessões aparentes para salvar o fundo da questão.

8 – Se o adversário é tímido, fala-se com ele muito alto e com um tom cortante.

9 – Quando estamos sem argumentos, devemos nos entregar a discussões de tal modo absurdas que o adversário bem educado não ousará dizer que desatinamos.

10 – Quando nada mais temos para dizer, devemos nos enfurecer” (BERGSON, 2005, p. 260-261).

Strauss examina em *As estruturas elementares do parentesco* as regras que proíbem tal prática sexual: “Regra por excelência, a única universal e que assegura o domínio da cultura sobre a natureza” [...] (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 62). Mas também pondera que: “A sociedade só proíbe aquilo que suscita” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 56). De forma que esse império do cultural sobre o natural deve ser reafirmado de alguma forma a ser encontrada por cada comunidade, seja um domínio de ordem religioso, psicológico, econômico ou social.

Duas formas de se pensar o incesto em *Lavoura Arcaica*, então, avultam. Primeiro, há uma consciência plena dessa sociedade em que estão inseridos os personagens de que o relacionamento entre consangüíneos deve ser restrito ao máximo. Aliás, a epígrafe que abre a segunda parte da obra de Nassar transcreve um trecho do Corão: “Vos são interdidas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (NASSAR, 1989, p. 145). Esse pórtico anuncia o evento que se segue, o enlace entre André e sua irmã, Ana. O incesto seria exatamente uma contravenção, como prevíamos acima: fisiológica, psicológica, sagrada, social e econômica. Lévi-Strauss se questiona: “Se o horror do incesto resultasse de tendências fisiológicas ou psicológicas congênitas, por que se exprimiria em forma de uma proibição ao mesmo tempo tão solene e tão essencial que é encontrada em todas as sociedades humanas aureolada pelo mesmo prestígio sagrado?” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 56). Não tendo como se sustentar em nenhum discurso científico-racional, a proibição incesto se assenta na sacralização do interdito. Podemos verificar a atualidade desse modelo de coação mesmo nas sociedades contemporâneas, pois um tema relevante como esse raramente chega a ser comentado às claras.

Uma segunda maneira de se pensar o incesto em *Lavoura Arcaica* seria visualizá-lo como forte elemento de desordem de todo sistema social em que possa estar enxertado. As regras de determinado clã visam à sobrevivência, viver em sociedade é garantir mecanismos de perpetuação, suprimir os instintos que guiam à natureza e permitir o acesso de todos a uma cultura comum. Assim, o horror do incesto é codificada como a origem de tal tabu. Lévi-Strauss é ainda mais categórico: “A proibição do incesto está ao mesmo tempo no limiar da cultura, na cultura, e em certo sentido é a própria cultura” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 50). E expande seu pensamento a seguir:

A proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural, e também não é uma dosagem de elementos variados tomados de empréstimo parcialmente à natureza e parcialmente à cultura. Constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 62).

A proibição do incesto não é de origem natural, mas é a regra maior que garante a passagem da ordem natural – primitiva –, à ordem cultural – social. No momento em que aflora a paixão carnal de André e Ana um mundo desmorona: o mundo familiar, centenário, petrificado; porém, para o personagem transgressor é o limiar de sua construção utópica: “mas tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo” (NASSAR, 1989, p.130). A culminância da arquitetura espiritual de André se dá nesse momento. Ele percorre o caminho de retorno à linha que divisa a cultura do estado de natureza. A tragédia resultante pode ser o ser o entrelaçamento dos diferentes: a família infectada pelo horror do proibido revela os próprios alicerces da civilização que representa.

Porém, há a volta do filho trágico nesse discurso de passagem circular que é *Lavoura Arcaica*. A mensagem do narrador que prega seu credo pode ser observada em três partes: a narrativa moral do pai salpicada por sermões exemplares e severos, a tomada de consciência para alcançar seu desejo e a conversa com o pai que é reproduzida no capítulo 25.

André, como afirmador da vida, tendo sua palavra revoltada já germinada, diz não à família, não aos deuses, não à passividade e um único sim à vontade humana mais carente de vida imediata. Temos um belo exemplo dessa brusca anúncio numa das passagens mais admiráveis do romance: “fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo” (NASSAR, 1989, p. 88-89). Um estado pré-cultural, anterior às obediências, em que ele primeiro se conscientiza de sua presença física e temporal, para, na seqüência, cansado dos castigos ao seu corpo, berrar: “me senti num momento profeta da minha própria história” (NASSAR, 1989, p. 89). Um profeta às avessas, mas profeta: seja para profetizar a alegria ou a desdita, sempre tentando agir independente da influência de terceiros: “De posse do mito, ele viabiliza o desejo de narrar os acontecimentos de sua existência, apresentando-se como um profeta ao inverso: conta o que já viveu, procurando entender sua história e, não, o que ainda está por acontecer” (SILVA, 1991, p. 106). Solitário, incompreendido e luminoso como todo profeta. Empunhando sua verdade, André regressa a casa para contar a história do reprimido. Sobre isso, Marcuse comenta: “O retorno do reprimido compõe a história proibida e subterrânea da civilização. E a exploração dessa história revela não só o segredo do indivíduo, mas também o da civilização” (MARCUSE, 1999, p. 36). André desmascara a família e seus preconceitos. É o típico ser-da-diferença que revela os segredos dos desejos reprimidos da família (microcosmo exemplar de civilização).

Não obedece mais à mesa: “virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo num outro equilíbrio, e pondo força, subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos” (NASSAR, 1989, p. 111).

André diz a certa altura de sua narração: “não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa [...] eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa” (NASSAR, 1989, p. 69). E por que foge? Sabia da desolação, mas tinha de cumprir os desígnios de seu corpo assinalado. Não é por outro motivo que diz, em referência direta a Novalis¹¹: “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1989, p. 36). A premonição dos infortúnios fora dos domínios da casa revela outro aspecto interessante que aparecerá no final do romance, no momento em que o pai descobre o incesto cometido e mata a própria filha, consumando a tragédia familiar. Há ali uma reversão de opostos, como falaremos mais a propósito no próximo item do trabalho, mas de antemão vemos que as paixões são cambiantes: “Com freqüência o filho denuncia o pai: este compreende melhor a si mesmo, depois que tem o filho. Todos nós temos jardins e plantações ocultas em nós; e, numa outra imagem, somos todos vulcões em crescimento, que terão sua hora de erupção” [...] (NIETZSCHE, 2001, p. 61). Nesse situar de limites se oferece bem a palavra de André como reforço ao pensamento de Herbert Marcuse, ao afirmar: “as próprias realizações da civilização repressiva parecem criar as precondições para a gradual abolição da repressão” (MARCUSE, 1999, p. 28).

Tomado por um *dáimon*, um demônio da linguagem, o narrador anuncia seu evangelho, desejoso de criticar a representação social e o estabelecido através de um desmascaramento das relações de poder entre os sujeitos componentes de seu habitat social. Lembra o demônio de William Blake, em *O matrimônio do céu e do inferno*:

“Todas as Bíblias ou códigos sagrados têm sido as causas dos seguintes Erros:

1. Que o Homem possui dois princípios reais de existência: um Corpo & uma Alma.
2. Que a Energia, denominada Mal, provém apenas do Corpo; & que a Razão, denominada Bem, provém apenas da Alma.
3. Que Deus atormentará o Homem pela Eternidade por seguir suas Energias.

Mas os seguintes Contrários são Verdadeiros:

1. O Homem não tem um Corpo distinto de sua Alma, pois o que se denomina Corpo é uma parcela da Alma, discernida pelos cinco Sentidos, os principais acessos da Alma nesta etapa.

¹¹ Pseudônimo de Friedrich von Herdenberg (1772-1801), poeta e pensador do Pré-Romantismo alemão.

2. Energia é a única vida, e provém do Corpo; e Razão, o limite ou circunferência externa da Energia.
3. Energia é Deleite Eterno.

Quem refreia o desejo assim o faz porque o seu é fraco o suficiente para ser refreado; e o refreador, ou razão, usurpa-lhe o lugar & governa o inapetente. E, refreando-se, aos poucos se apassiva, até não ser mais do que sombra do desejo” (BLAKE, 2000, p. 19).

E, adolescente, tem pressa, urgência de anunciar suas boas-novas. Em sua convulsão hormonal, promove um festival dos sentidos. A forma como esse evangelho é demonstrado é consonante ao conteúdo tenebroso.

Embora Raduan Nassar despreze sistematicamente – em entrevistas e depoimentos – tendências literárias, vanguardas, teorias totalizantes, o modernismo e modernidade em geral –, vislumbramos a relevância de comentar, ainda que brevemente, o caráter barroco em *Lavoura Arcaica*, que o aproxima da estética neobarroca latino-americana. Reciclagem intencional, ou não, que vislumbramos acontecer de acordo com a razão juvenil de André. Ela, no entanto, não aparece em todo o romance, aliás, há uma curiosa variação em suas aparições: capítulos pares, em sua maioria das vezes, são lineares e os ímpares, convulsos, assolados pelo atropelo lingüístico tão marcante do neobarroco. Assemelha-se a um pêndulo, um pêndulo lingüístico, em que toda a capacidade subversiva do barroco (CHIAMPI, 1998, p. 18) assoma em idas e vindas, proliferando imagens e condensando formas. Remetendo-se diretamente às idéias de Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, Irleamar Chiampi situa o lugar do neobarroco na literatura moderna: “O neobarroco seria, aqui, uma prolongação da arte e da literatura modernas, uma etapa crítica da modernidade estética, é certo, mas talvez um novo avatar na tradição da ruptura” (CHIAMPI, 1998, p. 25).

Paz reflete sobre o caráter de surpresa e negação crítica que as estéticas modernas possuem para confirmar essa tradição da ruptura que perpassa a literatura desde o surgimento do romance (PAZ, 1984, p. 17-35). “A orgia verbal do barroco” (CHIAMPI, 1998, p. 12) em *Lavoura Arcaica* é o continente perfeito para a linguagem delirante que Nassar diz ser marca do livro, como em trecho de entrevista citado no início desse capítulo.

A aceção mais clara dessa linguagem delirante que encontramos não veio de nenhum teórico da literatura ou crítico da obra de Nassar, e sim de Luiz Fernando Carvalho, diretor do filme *Lavoura Arcaica*, que demonstrou em sua versão para o cinema a máxima capacidade de sensibilidade ao texto e suas imagens contrastantes. Em entrevista à revista *Bravo!*, ele diz:

Há o emissor, a mensagem e o receptor. Essas três figuras, digamos, transformam-se num único sujeito. O André é, ao mesmo tempo, o que emite, é a própria fala emitida e é o que escuta a própria fala, que volta revirada para ele mesmo gerando novas falas. É um movimento circular de delírio de linguagem (BRAVO! ENTREVISTA, 2002, p. 104).

Isso aumenta nosso questionamento quanto à própria natureza da obra: trata-se de um romance poético, poema em prosa, romance lírico ou romance filosófico? Talvez tudo isso, mas acima de tudo experiência de rompimento, como se dá também em outros textos que possuem esse caráter delirante, como *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso e *A fúria do corpo* (1981), de João Gilberto Noll. A palavra está com André e a visão de mundo apresentada é totalmente subjetivada. Há uma estratégia narrativa para apresentar o mundo conforme sua visão que problematiza a linguagem e a formata à mentalidade rebelde-criativa desse jovem homem de dezessete anos que conta sua história. Todo o romance é impregnado por uma atmosfera de parábola litúrgica, de retorno à complexa sugestão de Walter Benjamin do poder “intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1993, p. 198) através das reminiscências trazidas à tona que exige do leitor fôlego, compreensão concentrada e disposição para ser transportado aos limites sensoriais.

Lembramos, por fim, que “Islã”, expressão religiosa dos personagens de *Lavoura Arcaica*, quer dizer etimologicamente “submissão”, “resignação”. Comportamento que André não possui até o desfecho do romance e que fica evidente em sua sensação de delito isento que é questionadora do valor da culpa. Há um trecho no romance que mantém um posicionamento intertextual com o poema XXII do Canto I, “Fundação da ilha”, de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*. Nele, se repete a pergunta que há na terceira estrofe do poema, manifesta a temática da culpa e sua validade:

[...] *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? (NASSAR, 1989, p. 130) (*grifo nosso*)¹².

¹² É o seguinte poema de *Invenção de Orfeu*, estruturado em sua maior parte em dísticos: “O céu jamais me dê a tentação funesta/ de adormecer ao léu, na lombada da floresta, // onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria, / carnívora decerto o sono nos espia. // Que culpa temos nós dessa planta da infância, / de sua sedução, de seu viço e constância? // Minha cabeça estava em pedra, adormecida, / quando me sobreveio a cena pressentida. // Em sonâmbulo arriei as mãos e os pés culpados / dos passos e do gesto em vão desperdiçados. // Despi-me de outros bens, de glória mais modesta: / restava-me por fim a minha pobre testa // confundida com a pedra, em meio da floresta. / Que doces olhos têm as coisas simples e unas // onde a loucura dorme inteira e sem lacunas! / Agora

Terminamos essa parte sugerindo outro jogo etimológico. Paciência e paixão também possuem a mesma etimologia: *passio*, isto é, sofrimento (CADERNOS, 1996, p. 61). As questões de culpa, liberdade e padecimento serão as últimas a serem tratadas no âmbito da narrativa de Nassar. Contudo, sua resolução escapa a todos os sujeitos envolvidos nesse torvelinho de paixões.

3.3 OS DECRETOS DO TEMPO

“As coisas têm de cumprir a pena e sofrer a expiação que se devem reciprocamente por sua injustiça, de acordo com os decretos do Tempo” (Anaximandro, apud Octavio Paz, *O arco e a lira*, p. 244).

Um tema capital e posto sempre em *Lavoura Arcaica* é a compreensão do Tempo¹³. Ele aparece no discurso de André em longas elucubrações, assim como aparece como nos sermões paternos à mesa da família. Porém, o modo de representação de cada um é diferente, como não poderia deixar de ser. Para André assume ares de mistério insolúvel, poderíamos até afirmar que é sua grande interrogação, talvez por considerá-lo o único tópico em fuga ao seu desejo transgressor, enquanto que para o pai é um recurso do zelo da ordem: “rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente” (NASSAR, 1989, p. 54).

Falando de maneira exemplar sobre o Tempo, o pai confere a algo insondável um caráter arbitrário, incluindo num arremedo caprichoso o discurso milenar da obediência. O tratamento social esperado é de apoio e razão no Tempo para prevalecer a tradição e a autoridade. São perspicazes, novamente, os comentários de Marcuse sobre a relação entre o Tempo e as instituições:

posso ver as mãos entrecruzadas// e as plantas de meus pés nas entranhas amadas,/ nesse início que é a cara insônia verdadeira.// Ó seres primordiais que sois testa e videira,/ restituo-me em vós, sangue e máscara vividos,// desejo de esquecer o tempo e espaço existidos;/ e em vós e em vossa paz meus solilóquios paro-os,// penetro-me do Verbo em seus silêncios claros,/ invisto-me de vós, vossa frente me espia// através dessa pedra em que nasce o meu dia” (LIMA, s/d., p. 41-42).

¹³ Grafamos assim com “T” maiúsculo para reforçar a importância desse quesito no romance, o qual, como veremos, assume posição de Sagrado.

O fluxo do tempo é o maior aliado natural da sociedade na manutenção da lei e da ordem, da conformidade das instituições que relegam a liberdade para os domínios de uma perpétua utopia; o fluxo do tempo ajuda os homens a esquecerem o que foi e o que pode ser: fá-los esquecer o melhor passado e o melhor futuro (MARCUSE, 1999, p. 200).

André utiliza a memória para contar sua história. Porém, não pode haver uma recuperação plena do passado, nem seria isso o que o narrador busca ao contar sua história passional. A recordação vem como um ato típico de “tentar entender”, sugerir uma interrogação de conselho almejado, buscando compreender seu passado e eximir-se de qualquer culpa que seja alheia ao atavismo do qual é vítima. Ao contemplar o tempo passado consegue, mesmo que por instantes, libertar-se dele.

Através da rememoração, da *anamnesis*, há uma libertação da obra do Tempo. O essencial é recordar todos os acontecimentos testemunhados no curso da duração temporal. Essa técnica relaciona-se, portanto, à concepção arcaica longamente discutida por nós, a saber, a importância de se conhecer a origem e a história de uma coisa para poder dominá-la. Certamente, percorrer o tempo em direção contrária implica uma experiência que depende da memória pessoal, ao passo que o conhecimento da origem se reduz à apreensão de uma história primordial exemplar, de um mito. Mas as estruturas são homologáveis: trata-se de recordar, detalhada e precisamente, *o que passou no princípio* e a partir de então (ELIADE, 1972, p. 83).

Mircea Eliade ainda diz: “para curar-se da obra do Tempo, é preciso ‘voltar atrás’ e chegar ao ‘princípio do Mundo’” (ELIADE, 1972, p. 81). Nesse sentido que estudamos em *Lavoura Arcaica* um fito terapêutico de tanto contar uma história exemplar quanto de recuperar no passado a energia que moveu os acontecimentos. A relação de todos esses desdobramentos comportamentais indicados com o Tempo, segundo o pai, numa equação direta e objetiva, resulta na mais preciosa virtude: a paciência. Ele diz: “a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete” (NASSAR, 1989, p. 62). Para André, necessário e urgente era o amor da irmã, que revelou-se impossível: “mas tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o *princípio do mundo*” (NASSAR, 1989, p. 130) (*grifo nosso*).

Então não é um pensamento apenas mítico que André quer nos mostrar, mas sim sua experiência através de sua memória pessoal. O epílogo do livro, capítulo 30, retoma as palavras do pai que proferem a necessidade de se contemplar o Tempo amenamente,

olhando sempre para frente. O “movimento do sol e das chuvas e dos ventos” (NASSAR, 1989, p. 195) é o movimento do tempo, sempre imprevisível.

O último capítulo é duplamente irônico: os dois, pai e André, revelam-se como duas faces aparentemente opostas do Tempo, um paciente e outro urgente. Aparentemente, pois são conciliados pelo mesmo Tempo, que é o grande artífice do romance e revira a posição individual de cada um desses dois personagens. O pai, supostamente paciente, resignado, mostra seu lado mais feroz e André, apaixonado, apressado, urgente, confere valor à espera, à resignação. Para o pai, a mudança significa blasfêmia, barbárie. Para André, a imobilidade, a reiteração, a permanência: isso é para ele a barbárie. Ambos encontram uma face bárbara do Tempo. O pai enxerga o que se passara sob seus auspícios sem que ele pudesse prever. André é surpreendido pela paixão aflorada repentinamente no pai e parece assumir uma posição mais reflexiva e resignada. Para o pai, a razão está embrenhada na confiança no pantanoso solo da tradição. Não há, para ele, que se buscar a razão. Para encontrá-la, basta tão somente consultar o que diz a tradição. Já André busca a razão, quer ser o profeta original de sua própria história. Podemos dizer que o erro trágico dos dois é o fanatismo. O pai, um fanático da tradição; André, um fanático do novo. Os dois olhados pelo Tempo que possui a força irruptiva de abrir feridas e cicatrizar infortúnios.

Nesse caso, André teria de cumprir sua “sina individual” temerária para só depois se unir ao coletivo (“o gado”) e poder incorporar a posição contemplativa ao Tempo, porém sem deixar de agir? Só ao Tempo é que devemos nos apassivar, “não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis”? (NASSAR, 1989, p. 196)

André, “aprendiz de feiticeiro”, queria impedir o caminho do Tempo na presença festiva da irmã. Aliás, é o único momento em que ele se refere a uma pausa temporal (“e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros”, NASSAR, 1989, p. 192). Seria seu último momento de liberdade, pois como diz Marcuse: “É a aliança entre o tempo e a ordem de repressão que motiva os esforços para sustar o fluxo do tempo, e é essa aliança que torna o tempo inimigo mortal de Eros” (MARCUSE, 1999, p. 202).

O sofrimento que adviria do assassinato da irmã pelo pai é encarado, deixa de ser sofrimento e passa a ser resignação surpreendente aos olhos do leitor que pensa na reação de um irmão ao ver a irmã sendo assassinada pelo próprio pai: (“que frieza torpe nos meus olhos!”, NASSAR, 1989, p. 192). Nesse último momento de liberdade, André também fita seu terrível inimigo surgido de sua tentação em fundar uma outra ordem. Nietzsche se pergunta: “Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Uma tentadora

intrepidez do olhar mais agudo, que exige o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova a sua força? Em que deseja aprender o que é ‘temer’?” (NIETZSCHE, 1999, p. 14). Ousamos interpretar que é o resultado não lógico, mas esperado, desse personagem transgressor.

André já parecia saber da doença que carregava ao voltar para casa, por isso não se desespera, ou antes, esboça uma “exasperada calma”, ao perceber o Tempo parado em que sua irmã é morta pelas mãos do pai ainda assim consegue pôr em sua mente uma reflexão de ordem poética: [...] “(que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo)” (NASSAR, 1989, 192). Silêncio doloroso que é o esboço do sofrimento que melhora, propicia maior resistência e sensibilidade, segundo o pai no capítulo 26, mas que de tanto sofrimento e cansaço exacerbados, num homem “quebrado” “nada provasse que continuava ganhando em sensibilidade” (NASSAR, 1989, p. 174).

Essa oposição de comportamentos se faz presente até na ocasião da volta de André, quando é dada uma festa na qual Ana irrompe lasciva, endemoninhada: “Em *Lavoura Arcaica*, o sentido da festa, ligado à celebração da volta de André, pode ser lido sob dois aspectos. Para o pai, a festa é o reencontro da alegria e júbilo perdidos; para André é o mergulho no silêncio e no ceticismo” (OLIVEIRA, 1993, p. 99). Ou seja, para André, conhecedor dos infortúnios do sofrimento que caleja, passa a existir uma resistência à alegria imediata, enquanto para o pai é, sem sombra de dúvida, o momento de prazer prescrito em ritual.

Lavoura Arcaica resgata e atualiza a tematização do Tempo como elemento crucial e determinante da existência, concepção misteriosa criada pelo homem, conceito insondável e implacável àqueles que dele tentam se aproveitar. O Tempo, podemos depreender dessa narrativa, é um Deus soberano e absoluto com desígnios insondáveis. Isso o pai sabia. Isso André sabia. Cada qual à sua maneira.

No sermão, o tempo aparece como um deus, princípio, fim e fundamento dos seres e das coisas. É ele que desenvolve, dá qualidade e acabamento. Tudo acontece sob o seu poder e devir eterno. Absoluto, onipresente e onisciente, confundem-se nele natureza e lei (physis e nomos) (ABATI, 1999, 60).

A constatação de André quanto ao seu projeto transgressor e os seus resultados só vem ao final da narrativa, no capítulo 30, como dissemos, ao retornar às palavras do pai, mas não as interpretando com algum caráter doutrinário, e sim enxergando

nelas um caráter contemplativo e reflexivo, numa meditação sobre o Tempo e suas transformações. Parece ser o momento em que, enfim, ambos os discursos se equalizam submetidos aos limites do Deus Soberano da narrativa.

Outra situação em que o Tempo pára e é investigado de forma direta, claro que psicologicamente, é no momento em que Pedro – o irmão mais velho – revela ao pai a relação incestuosa dos irmãos mais novos “e, para cumprir-se a trama de seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros” (NASSAR, 1989, p. 192). É a constatação de que o limite máximo da família, seu interdito maior, foi rasurado e não poderia haver reconciliação entre o tempo passado e o tempo posterior marcado por uma ruga indelével, em que o pai tem no extermínio presente e irreversível da filha o método desesperado de resgatar a reparação do tempo fugitivo, que sabe ser impossível.

Na junção do Tempo à consciência de um limite explorado em sua proibição mais firme é que temos o ápice climático dessa narrativa e seu aspecto transgressor mais acentuado. A transgressão traz em seu bojo a variedade das contradições, não sendo apenas aparato revelador delas, mas sim evidência de ambigüidades.

O tempo, em seu contínuo dividir-se, nada mais faz que repetir a cisão original, a ruptura do princípio; a divisão do presente eterno e idêntico a si mesmo em um ontem, um hoje e um amanhã, cada qual distinto, único. Essa contínua mudança é a marca da imperfeição, o sinal da Queda. Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade. História é sinônimo de queda (PAZ, 1984, p. 32).

O Tempo saracoteia com os homens: acelera sua percepção e retarda, no momento exato. O Tempo dá reviravoltas, revira o homem em seus avessos, só restando-lhe a memória como última opção e a certeza de que as coisas devem cumprir-se a seu tempo, que o “gado sempre vai ter de ir ao poço”. Ambigüidade irônica que sugere a destruição do núcleo familiar aparente. Daí a importância capital desse recurso de linguagem ao fim do romance: “A ironia revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: a quebra do princípio da identidade” (PAZ, 1984, p. 32)

Todas nossas discussões até agora empreendidas sobre o conceito de transgressão e sua aparição na obra de Raduan Nassar nos mostraram que esse é um conceito que envolve ação dentro do espaço dos limites. Nesse sentido, pelo fato de ser o “revirador” do estabelecido, o agente do avesso, o destruidor e reconstrutor de limites, o Tempo poder ser

reconhecido em *Lavoura Arcaica* como o grande transgressor, como o elemento que move a transgressão na narrativa nassariana, ou ainda, a própria transgressão.

[...] “o gado sempre vai ao poço”. Com essa frase termina *Lavoura Arcaica*. Mais uma vez uma repetição das palavras do pai referenciadas por André. Poderia ser também sua voz, retomada de Novalis: “estamos indo sempre para casa”. Alguns autores apontaram que isso seria uma insinuação da efetiva derrocada da visão de mundo do pai de André. Nós vemos que poderia ser, também, a afirmação efetiva das armadilhas que o Tempo que foi desejado a ser sondado corrompeu no sujeito consciente. Talvez uma armadilha do destino? André conscientiza-se de que essa armadilha foi preparada pelo destino, mas que havia sido agente. Era sua história individual, não podendo outrem vivenciá-la por si. Ele tem noção de que corrompera os desígnios temporais, entretanto não lamenta isso. Antes, ao interiorizar essas palavras paternas que serviram de ironia mortal oportuna ao patriarca, conferiu uma tragicidade ao pai, que agora serve como ideal norteador ao filho. Nietzsche dizia, pensando numa espécie de atavismo em que novas erupções acodem: “Com freqüência o filho denuncia o pai: este compreende melhor a si mesmo, depois que tem o filho. Todos nós temos jardins e plantações ocultas em nós; e, numa outra imagem, somos todos vulcões em crescimento, que terão sua hora de erupção” (NIETZSCHE, 2001, p. 61) [...]. Ocorre que o aspecto fatal emergente de conclusão às ações de *Lavoura Arcaica* é que o pai depara-se com sua própria cegueira, não “compreende melhor a si mesmo” ao tornar-se sabedor dos acontecimentos subterrâneos aos seus domínios.

Nos movimentos supostamente pausados e refletidos do pai surgem as paixões mais aterradoras. Todo seu discurso é atropelado por uma forma de torrente violenta e impensada, da melhor maneira que Sófocles, Ésquilo e Eurípedes ensinaram nos reconhecimentos de seus heróis: Édipo, Medéia, Clitemnestra, por exemplo. Ao matar a própria filha, pensando que estava colhendo o mal de sua estirpe pela raiz, o pai destrói a si mesmo, não sabe que a desgraça estava dentro da família impregnada por seus “ensinamentos”, empreende o percurso de retorno às suas origens refreadas e negadas: loucura, fúria, violência, a natureza primitiva.

No caso de André, como indiciado, ocorre o inverso. Sua loucura fundadora, violenta e furiosa, é represada ao saber de suas impotências, ao esbarrar em seus limites. Passa de um louco furioso a um homem resignado. Não aquele que Nietzsche identifica em Schopenhauer e refuta, aquele que tem sua elevação trágica ao ter “conhecimento de que o mundo, a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e portanto não são dignas de

nosso apego” (apud NIETZSCHE, 1999, p. 20). Pensamos mais numa reversibilidade de opostos que o autor de *O Nascimento da tragédia* indica:

No conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral” (NIETZSCHE, 1999, p. 129-130).

Fica o efeito trágico, sua superabundância, seu excesso de força. A destruição da visão de mundo paterna, do corpo familiar, do assassinato de um membro da família pelo próprio pai não é o que dá o aspecto trágico ao romance. É, sim, a insistência em uma única conduta tida como certa, a cegueira diante de quem se encontra na escuridão, como o caso de André: “Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína” (SZONDI, 2004, p. 89). Supomos ser plausível acrescentar que se trata de uma forma trágica nietzscheana e não cartesiana. Nietzscheana no sentido de que a ambigüidade é levada ao extremo nas ações do personagem. Uma forma trágica cartesiana visaria apenas a oposição rígida, que perderia sua força na destruição de um dos opostos.

Da situação conflituosa de vontade afirmativa da vida em suas mais terríveis probabilidades (de André) e a suspensão de ousadia e conformação à revelia (do pai) resulta um modelo de transgressão movediça. Cada um dos pólos que são apresentados na narrativa através do discurso de André, o do pai e o do avô, indica uma visão de mundo. O de André seria a novidade, a revolta contra os preceitos arraigados na família pelo discurso paterno, que por sua vez se difere do avô, caracterizado por uma fatalidade embrionária, inaugural. São três vozes, três faces e três idades de um mesmo mundo, como se fosse um mesmo Édipo em retrospecto. O pólo paterno, que pregava a paciência, reverte-se numa ação imediata, confusa, apaixonada. O de André se reverte numa postura resignada, afirmativa, confiante no tempo e sua insondabilidade. O do avô e seu laconismo verbal, como já indicara André durante a

narrativa, era a sombra da família, algo simples, também afirmativo das dores, do sofrimento que tem de acontecer.

Nesse embate entre pai e filho não há vencedor nem vencido. Ambos representam faces (verso/ reverso/ anverso) do mesmo “corpo”. Não é para haver vencedor ou vencido. Constatamos, porém, que os dois são subjugados pelo Tempo. O pai, que se julgava acertado e em alerta, que se esquivou de enxergar e reconhecer a diferença no filho, é surpreendido ou tomado de surpresa ao final, quando descobre os atos subterrâneos à sua moral de rebanho praticados às escondidas. Segundo o *Dicionário de termos literários*, o reconhecimento seria:

Termo empregado por Aristóteles para designar “o reconhecimento”, “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade dos personagens que estão destinados à dize ou à desdize” (*Poética*, tr. De Eudoro de Sousa, s/d, 1452 a 30). A anagnórise assinala o momento da descoberta de um fato oculto, cuja revelação altera substancialmente o futuro das personagens (MOISÉS, 1974, p. 25).

Nesse sentido, supomos que a inserção de um trecho do sermão do pai no último capítulo do livro, uma espécie de epílogo, além de irônico, também seja uma constatação de André da maneira trágica de se conhecer: não se furtar à vida, afirmá-la com todas as suas forças, mas sabendo, ao final, resignado, que o Tempo conduz o homem sem este poder conseguir apreendê-lo rigidamente. Temos uma reviravolta de contrários: o pai não pratica aquilo que cultua e André aceita aquilo que rejeitava.

O pai prega, em seus sermões, uma submissão total ao Tempo. André tenta investigá-lo e acaba nas esferas da loucura, mas viveu sua experiência individual e chegou através de sua experiência à conclusão da incapacidade humana de apreender o Tempo e compreendê-lo em toda sua extensão. Resta a possibilidade de contemplá-lo. Aliás, seria o Tempo o único elemento criado pelo ser humano a que temos direito de contemplar, sem nada fazer em relação a seus desígnios. A tudo o que é resto humano sobra alguma ação efetiva, de ser agente no mundo: “fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não dêem conta da trama canhota que me enredou” (NASSAR, 1989, p. 42).

Ao falar do mundo heróico grego, Octavio Paz sentencia: “Ir mais além de si é transgredir tanto os limites de nosso ser como violar os limites dos outros homens e entes. Cada vez que rompemos a medida, ferimos todo o cosmo” (PAZ, 1982, p. 245). E parece ser

o caso do espaço familiar de *Lavoura Arcaica*, em que, violando os limites da família, André acaba por ferir todo seu microcosmo, pondo-o em movimento. Mas sempre em dúvida:

[...] eu pensava muitas vezes que eu não devia pensar, que nessa história de pensar eu já tinha o meu contento, me estrebuchando na santa bruxaria do infinito, por isso eu pensava muitas vezes que o meu caminho não era de eu pensar, e que não devia ser esse o meu vezo na correnteza, eu devia, isto sim, eu devia quando muito era apoiar a nuca num travesseiro de espumas, deitar o dorso numa esteira de folhas, fechar os olhos, e, largado na corrente, minhas mãos ativas que se deixassem roçar em abandono por colônias de algas, pelos dejetos à tona e o lodo espesso, mas eu me permitia uma e outra vez sair frivolamente desse meu sono e me perguntar para onde estou sendo levado um dia? (NASSAR, p. 73)

Uma crise de diferenças entre membros de um mesmo clã. A diferença que havia sido julgada extinta pelo retorno do filho salta aos olhos na contaminação que esse convulso (André) imprime em todos os membros da família: Pedro torna-se sombrio; Ana oscila entre a devoção exagerada, crente, e a extravagância lúbrica na festa ritualística, espécie de páscoa de retorno de André; a mãe tem os olhos melancólicos; Lula pretende seguir o caminho de André como exemplo, sem saber que cada caminho é individual e intransferível. Apenas o pai parece alheio às mudanças e tenta manter os alicerces familiares que já se mostram ruídos. Nessa celebração consuma-se aquilo que René Girard aponta em *A violência e o sagrado*, ao falar sobre o pensamento ritual, que afirmamos ser o de André após suas provações de experiência e conhecimento trágicos:

O pensamento ritual está muito mais preparado do que nós próprios para admitir que o bem e o mal não são senão dois aspectos de uma mesma realidade, mas não lhe é possível admitir completamente este fato: mesmo no rito, menos diferenciado que qualquer outro modo da cultura humana, a diferença tem de estar presente. O rito existe justamente para restaurar e consolidar a diferença, após seu terrível desaparecimento causado pela crise (GIRARD, 1998, p. 148).

Como diz o Corifeu nas últimas palavras da tragédia “Édipo Rei”, de Sófocles, sobre o rei caído em desgraça:

Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!
Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos
não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade
antes de ele cruzar as fronteiras da vida inconstante
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!
(SÓFOCLES, 1998, p. 96).

Nessa relação ambígua e irônica situa-se o ponto final do romance, quando André recapitula as palavras do pai à beira da mesa, no capítulo 30: lembra das palavras do pai que tanto execrava, dando um sentido renovado de última postura que resta a ser seguida. Ao mesmo tempo essas palavras já não servem para a concepção de mundo do pai, que falhou ao segui-las cegamente. E quem não é cego? O que não fazia sentido para André naquele momento de enunciação paterna faz agora não só sentido como é uma tábua de salvação, “contemplar o Tempo”. É a função que essas palavras do pai assumem ao serem reproduzidas *in ipsis litteris* ao final do discurso do romance. São as mesmas palavras, mas não são iguais em sentido e efeito. É uma verdade que André descobre no pai, é uma mentira que o pai descobriu em si e pôde fazer verdadeira no filho.

Apaga-se o Eros, o impulso agente libidinal, fica o Tempo a ser contemplado, amplo espaço a se percorrer ininterruptamente, mesmo quando seja exigida a pausa reflexiva. A sabedoria torna-se requisito para vivenciar a passagem no Tempo, uma sabedoria trágica, afirmativa da vida, que reconhece os desígnios temporais, suas agruras, mas também a fortuna de que o Tempo é que reconduz o homem às suas raízes. Uns demoram mais, outros menos a reconciliar-se a elas. De alguma forma, há uma sabedoria precoce e latente que deve ser revelada. André, novamente, sabia de antevéspera – conforme suas afirmações na narrativa – das desgraças e infortúnios que o esperavam no mundo exterior à família e dentro dela, como sabia que esse conhecimento de nada valeria a si se não fosse experimentado, que deveria passar pela prática, sair do teórico e abstrato, das palavras apenas (como no caso do pai) e ir para a concretude. Testou os próprios limites. Foi derrotado? Quem saberia dizê-lo? Talvez não haja derrota, nem vitória. Há a vida, a experiência. O texto de *Lavoura Arcaica*, jorrado e contido ao mesmo tempo talvez seja a oferenda que André faz à vida – sua crença maior –, ao pai, à irmã, à mãe e demais frateros. Utiliza a palavra do pai, repete-a em algumas partes, contudo está marcado pelas cicatrizes de seu caminho irrefreável e irreversível. E não pode pedir perdão.

Essas cicatrizes do Tempo agora mirado como transgressor e o limite de que não se consegue afastar marcam as palavras de André. O Tempo domina os eventos, os personagens, o espaço e toda a narrativa expondo suas hachuras indeléveis, a parte espectral que em tudo há e pertence. Nesse sentido, a força irruptiva do Tempo tanto expõe cicatrizes quanto as curam com seu modo próprio e imperscrutável ao conhecimento humano. Assim, o faminto que teve sua existência assinalada entre as obrigações da ordem e os chamados do desejo entrega-se, comportado, às miradas contemplativas do mistério de estar vivo sem Tempo nem Espaço.

4 UM COPO TRANSBORDANTE

O que pode revelar um dia no cotidiano de um casal? Em que medida um homem e uma mulher se compreendem? O que a força da cólera revela aos leitores de uma obra contundente? No entrevero de um casal, é apenas a oposição da mentalidade masculina e feminina que se revela? Quais as possíveis conseqüências que o uso da palavra envenenada de paixão e razão pode trazer?

São essas as questões que nos inquietam ao tentar ler analiticamente a novela *Um copo de cólera*.

Publicada em 1978 pela Livraria Cultura Editorial, em 1984 a editora Brasiliense adquiriu os direitos de publicação do texto e o divulgou na coleção *Cantadas literárias*, que representava, na década de 1980, a busca de identificação de um autor com um público jovem e variado, afeito a leituras mais ousadas¹⁴. O livro depois é transportado para a Companhia das Letras, passando hoje de sua 5ª edição. Esses dados comprovam ser *Um copo de cólera* um sucesso editorial inegável para nossos padrões e talvez a obra de Raduan Nassar que obteve mais leitores e admiradores.

Essa trajetória de êxito no mercado cultural brasileiro poderia nos oferecer a idéia de que se trata de um livro fácil, leve, de apreciação sem sobressaltos. Mas ocorre o contrário. É uma experiência estarrecedora, inquietante, que atormenta o leitor e não desgruda de sua memória afetiva precocemente. Sendo assim, qual seria o elemento sedutor desse livro que vem encantando as pessoas há vinte e oito anos? As respostas estão provavelmente nas mesmas perguntas que apontamos logo de início, que ressoam de modo específico em cada um e são respondidas de maneira também pessoal. Aqui, preocupar-nos-emos com uma leitura mais aprofundada e isenta de contaminação passional, que não revele gostos ou preferências pelas demandas que o texto literário suscita, em nós leitores, desse jorro verbal. Será isso possível? Tentemos e resistamos, se pudermos.

¹⁴ E, de fato, houve essa identificação. Em entrevista ao Folhetim, incluída em *Semiótica dos afetos: roteiro de leitura para Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, de Samira Chalhub, Raduan Nassar divertidamente diz: “Já ouvi de alguns jovens que ‘O Copo é um tesão’” (CHALHUB, 1997, p. 136).

4.1 RAZÃO E PAIXÃO EM CARTAZ

Um copo de cólera é antes de tudo uma história de amor. Também de paixão, razão, mas acima de tudo de amor. Jogo ora velado, ora explícito, de forças entre o poder da palavra e o poder de manifestação do corpo físico, último alicerce das mesmas razão e paixão. Acordo tácito de passividade, condução, “deixar-se conduzir”. Um jogo teatral que decai e apresenta as nervuras da carne; jogo entre o que é representação, o que é teatral e o que deveria ser essencial. Situa o intervalo entre o aparente e o essencial. A condição humana estaria nesse limiar, sendo impossível a permanência estagnada em uma dessas posições: o dito e o não-dito. História peculiar de amor, desconfiança, desgosto e confusão. Ambos personagens com grande sagacidade na discussão e no emprego das palavras. A razão e emoção como mera separação cartesiana. Poder social e poder de revolta numa relação conjugal permeada pelo jugo coletivo. Junto da cólera amorosa emergem, portanto, outros temas mais abrangentes.

Gaston Bachelard, em *O ar e os sonhos*, no ensaio “Nietzsche e o psiquismo ascensional” disse: “A cólera é um ato que se protela”. Um ato que se adia, prorroga, retarda. Logo em seguida, na mesma página: “O ressentimento é uma matéria que se acumula”. (2001, p. 103). Parece que essas duas idéias, “cólera protelada” e “ressentimento acumulado” podem nos servir de ponto de partida para comentar alguns aspectos de *Um copo de cólera*.

A protelação e acumulação de paixões no sujeito, apontadas por Bachelard, regem o mecanismo de tendência que há para tentar-se dominar a vida mental. Porém, ambas irrompem em momentos mais ou menos oportunos seguindo a lógica de *agente e paciente*. Gérard Lebrun, na coletânea *Os sentidos da paixão*, comenta o significado etimológico da palavra *paixão* de forma bastante clara a esse respeito: “é digno de nota que esse significado da palavra *paixão* traga em sua franja o sentido etimológico de *passividade* (paschein, pathos)” (LEBRUN, 1987, p. 17). Ou seja, em um evento colérico, antes de termos o desaparecimento da dissimulação, há uma espécie de tratado segundo um prospecto estabelecido: cada um deve agir e padecer de acordo com o caminho a que suas paixões guiarem, alternando-se nesse ritual de emoção. Mas antes de nos embrenharmos de vez pela palavra fervorosa dos personagens de *Um copo de cólera*, vejamos como se estrutura essa novela.

Durante a leitura das oitenta e cinco páginas que compõem *Um copo de cólera*, nos deparamos com sete capítulos, todos intitulados: 1. “A chegada”, 2. “Na cama”, 3.

“O levantar”, 4. “O banho”, 5. “O café da manhã”, 6. “O esporro” e, novamente, 7. “A chegada”. O enredo é o mais trivial possível: um casal de namorados (não ficam conhecidos seus nomes – portanto, vamos, por vezes, chamá-los de “ele” e “ela”, além de outros epítetos) se encontra na propriedade rural em que ele mora, perto da cidade. Não conversam nada; desenvolve-se um jogo silencioso de sedução; vão para cama; fazem sexo incansavelmente; dormem; levantam; tomam banho; depois o café da manhã e durante o desjejum, por um fato banal (uma cerca-viva destruída por um formigueiro deixa “ele” enfurecido) eles brigam. Utilizam as potencialidades ferinas das palavras até mesmo chegar às raias da violência física. Ela vai embora, descontrolada, e ele assim também fica, até que no outro dia ela retorna e o encontra solitário, dormindo em sua cama, proporcionando um aspecto circular à narrativa. Os primeiros seis capítulos são narrados por ele e o derradeiro por ela.

Esse enredo mingüado, como já constatamos com Flora Süssekind no primeiro capítulo, serve a outros fins que não o de apenas contar a história da fúria amorosa desse casal. Atentemos, então, para a verificação de como se forma essa contenda e o que ela nos revela.

Vários indícios do que se desenvolverá na ação narrativa são oferecidos logo no início, no terceiro capítulo, “O levantar”. Ele contempla o amanhecer e pensa:

[...] vi que o dia lá fora mal se espreguiçava sob o *peso de uma cerração fechada*, e só esboçadas, também notei que as zínias do jardim embaixo *brotavam com dificuldade* dos borões de *fumaça*, e estava assim na janela, de olhos agora voltados pro alto da colina em frente, no lugar onde o Seminário estava todo *confuso no meio de tanta neblina*, [...] (NASSAR, 1992, p. 19, 20) (*grifos nossos*).

As marcas por nós grifadas, *peso de uma cerração fechada*, *brotavam com dificuldade*, *fumaça* e *confuso no meio de tanta neblina*, são anunciadoras da elétrica disputa verbal que se verificará em “O esporro”, capítulo mais longo e fértil para nossos intentos interpretativos. Assim como é uma verdadeira premonição de dona Mariana, caseira da chácara que diz, referindo-se ao clima, mas também indicando a briga do casal: “o calor de ontem foi só um aperitivo” (NASSAR, 1992, p. 30).

Nesse momento, ele está todo com os olhos voltados ao exterior. Olha a natureza e as construções humanas, como um espaço religioso próximo, seminário brevemente indicado como fronteira de sua propriedade. Mas não fora assim no início. Seu

olhar totalmente subjetivado já reconhecera o espaço de convívio conjugal e observou as ações:

Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo (...) simulando motivos pequenos pra minha andança no quarto (...) e eu, sempre *fingindo*, sabia que tudo aquilo era verdadeiro (NASSAR, 1992, p.12-13) (*grifo nosso*).

Percebemos logo que há uma intimidade extrema entre os dois, suas palavras podem muito bem ser substituídas por silêncios prolongados e subentendidos, cada enamorado sabendo onde vai ser achado pelo outro. Falamos de certo jogo silencioso de sedução que ocorre em todo o primeiro momento da narrativa que antecede o embate verbal. Ele aparece sob a perspectiva do narrador, que começa a ver a si mesmo e a prestar atenção aos movimentos dela: “(ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente *fingisse* que não *percebia*)” (NASSAR, 1992, p. 10) (*grifos nossos*); “me conduzindo enrolado pro quarto e me penteando diante do espelho e me passando um pito de cenho *fingido*” (NASSAR, 1992, p. 23).

É impressionante a recorrência da palavra “fingimento” e seus cognatos, sinônimos e outras palavras de mesmo campo semântico na narrativa, como apontam os grifos logo acima. São bons exemplos do que propomos ser a primeira camada da narrativa de *Um copo de cólera*, qual seja: a teatralização dos atos e palavras, típicos da cena dramática, embora não se trate efetivamente de um texto teatral. Percebemos uma certa “artificialidade constitutiva do seu tecido” (DELMASCHIO, 2004, p. 44), conforme Andréia Delmaschio nota em *Entre o palco e o porão*, que abre uma brecha para propormos ler primeiramente essa narrativa como um texto em que a razão e a paixão, temas centrais da obra, aparecem teatralizados num jogo incessante de descoberta e dissimulação.

Em outro estudo já citado sobre *Um copo de cólera*, Samira Chalhub identifica a possibilidade de se ler o livro acompanhando quatro *cenas*. São elas: 1. Cena amorosa-erótica, 2. cena ideológica, 3. cena colérica e 4. cena retórica (CHALHUB, 1997, p. 76-104). Claro que nessa proposição de Chalhub todas essas cenas interagem e só fazem sentido se lidas conjuntamente. Mas o mais provocante é a palavra utilizada pela professora para perceber as camadas que emergem do texto: “cenas”. É como se presenciássemos capítulos de um drama ora amoroso, ora ideológico (político), ora colérico, ora retórico. E

todos amarrados pela potência do trabalho com a linguagem: “Arriscamos dizer que a *personagem principal* desta escritura é a linguagem, um trabalho com a linguagem” (CHALHUB, 1997, p. 61). Interpretamos esse trecho de Chalhub como a verificação de que é um texto essencialmente literário, quase que intransponível para outros meios, seja teatral ou ainda cinematográfico, fato a que aludiremos logo a seguir. De qualquer modo, vemos grande possibilidade de se ler *Um copo de cólera* como uma novela (literária) que teatraliza sentimentos humanos pela linguagem pregada a esses seres. E nisso seguimos insistindo.

Razão e paixão teatralizados, submetidos à sexualidade patente em toda a narrativa. Não podemos esquecer que o fingimento é indício de quase um ritual de acasalamento entre um homem e uma mulher, à maneira como acontece no espaço animal em geral. Cada um usa de suas armas para atrair a atenção a si. No caso do homem, levando em conta a variedade do fenômeno cotidiano da sexualidade, Giddens nos auxilia a ampliar o olhar sobre o jogo de fingimento, em que há a explosão erógena para um espaço mais complexo, o social, relacionado ao exercício de poder: “A sexualidade é uma elaboração social que opera dentro dos campos do poder, e não simplesmente um conjunto de estímulos biológicos que encontram ou não uma liberação direta” (GIDDENS, 1993, p. 33). E ainda diz: “Como afirmavam os radicais sexuais, a sexualidade é um terreno fundamentalmente de luta política, além de ser também um meio de emancipação” (GIDDENS, 1993, p. 199).

Se nos lembrarmos de como “ela” é designada na narrativa, “femeazinha emancipada” (NASSAR, 1992, p. 32), verificamos a plausibilidade efetiva de, na incapacidade de uma compreensão mútua se dar completamente, o homem e a mulher decidem-se por vezes se tratar através de alguma máscara que seja de representação social bem definida no mundo contemporâneo. A paixão inerente é a resposta em fuga dessa luta de poder que deve ser demonstrada. Não sendo escolhida, a paixão escapa pelas frestas ao ser conscientizada: “Um homem não escolhe as paixões. Ele não é, então, responsável por elas, mas somente pelo modo como faz com que elas se submetam à sua ação” (LEBRUN, 1987, p.19).

Há de ser chamada a atenção para a constituição desse jogo contraditório e o que ele nos informa através de seu enunciado textual. *Um copo de cólera* caracteriza-se pelo rigor do texto, condensado e múltiplo. Seguindo Leyla Perrone-Moisés, constata-se que “na verdade, todos os textos de Raduan Nassar se constroem em torno de uma recusa: recusa de obediência, recusa de cumplicidade, recusa de amor” (CADERNOS, 1996, p. 76). O chacareiro e narrador é uma espécie de exilado voluntário, o oposto de sua amante jornalista e “emancipada”. Não se submete aos mesmos preceitos que ela: “já foi o tempo em que

reconhecia a existência de imaginados valores, coluna vertebral de toda ordem” (NASSAR, 1992, p. 54-55) e, através de uma violência que o incomoda, extrapola na exposição de sua inconformidade, partindo de sua subjetividade tomada como animalesca para só depois ser cultural, “o corpo antes da roupa” (NASSAR, 1992, p. 40).

A sexualidade à beira de manifestação não apenas explícita, mas através da paixão embutida no personagem, nos faz lembrar de como Octavio Paz pensa a literatura, em *A dupla chama*:

Uma das funções da literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em nossas obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central dos homens e mulheres do Ocidente. Outro tema é o do poder, desde a ambição política à sede de bens materiais ou de honrarias (PAZ, 1994, p. 93).

A paixão do personagem pela desordem afetiva, pela revolta diante das situações e vivências que a ordem estipula, o faz cair nesse terreno fértil para a literatura, qual seja a questão da essência humana, distinta da cultura. De forma que sua sexualidade fora-da-lei, por assim dizer, introduz seu incômodo diante do que é regulamentado: “A regulamentação sexual, a socialização da sexualidade dão uma primeira forma àquilo que se define como ordem. Introduzem no duplo jogo ordem/desordem a submissão à opressão social e a liberdade” (BALANDIER, 1997, p. 68). Balandier ainda reforça sua idéia ao sentenciar: “A lei e a ordem exprimem-se pelo sexo” (BALANDIER, 1997, p. 69). Podemos entender que o sexo representado nessa novela é a válvula por onde escapa toda a angústia diante da regulamentação que a lei e a ordem impõem ao corpo do sujeito.

Temos, por conseguinte, em *Um copo de cólera* a transgressão apresentada mais precisamente no espaço social e em como esse controla o corpo dos homens e mulheres em suas relações íntimas. No capítulo “O esporro”, o mais comprido e chocante, fica claro o confronto de discursos, um desconfiado e cético, do homem, contra o afirmativo e crente da mulher, que, entretanto, se interpenetram revelando as contradições do estabelecimento da ordem coletiva e seus governos do bom-senso. O “desgosto pelo *status quo*, pelo mundo em geral” (CADERNOS, 1996, p. 73) leva à contestação, principalmente do personagem masculino de *Um copo de cólera*:

[...] me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes... (NASSAR, 1992, p. 55).

Outras questões essenciais para discussão da modernidade, como aborto, divórcio, feminismo, encontram relevo para debate nessa obra desconcertante. O chacareiro narrador, cioso de seu estranhamento ao mundo, constrói deliberadamente, situando seus limites no próprio corpo e em sua propriedade, o muro que imagina ser seu resguardo do exterior. Na guerra contra as formigas (prática e simbólica) e contra a companheira, quer estabelecer sua diferença, contudo não pode fazê-lo individualmente, depende da alavanca do discurso feminino. Os limites individuais só se revelam no contato dialógico. Deduzimos que nesse momento irrompa o perfil transgressor dessa obra, nunca se esquecendo de que vem acompanhado do erotismo violento que a perpassa: “O cuidado com uma regra é, às vezes, maior na transgressão, pois é muito mais difícil limitar um tumulto depois de desencadeado” (BATAILLE, 1999, p. 101). Desse modo, a leitura transgressora que podemos fazer desse livro é mais concentrada que em *Lavoura Arcaica*, em que há mais elementos ilustrativos no caminho do texto. O tumulto a que a palavra dos dois personagens conduz é também consignado pela exposição e recolhimento de evidências.

O aspecto teatral que emerge em *Um copo de cólera* pode até afetar sua representação em outros meios de arte, como foi o caso de sua adaptação para o cinema. Lá, os personagens representados pelos atores Alexandre Borges e Júlia Lemmertz possuem as mesmas falas que os personagens da literatura. É algo que incomodou parte da crítica cinematográfica da época no Brasil: como poderia um filme ser tão descompassado em suas falas elaboradas com a situação proposta pela ação, tão trivial? Como uma linguagem, às vezes pomposa e extremamente trabalhada, pode ser verossímil numa discussão de um casal? Uma questão que seria tacanha se não nos levasse a essa hipótese: de que foi transportado ao cinema acertadamente, pensamos, o discurso literário ao cinema, quase recitado, justamente para causar esse estranhamento e chamar a atenção a outras possibilidades de reflexão, que não fosse apenas a de acharmos que se trata de uma briga corriqueira, sem maiores conseqüências¹⁵.

¹⁵ Raduan Nassar, em uma oportunidade anterior às filmagens e lançamento do filme *Um copo de cólera*, de Aluizio Abranches, mostrou-se reticente às tentativas de adaptação de *Um copo de cólera* para o teatro ou cinema: “Pro teatro me foi proposta uma adaptação com meu concurso, mas não entro em fria desse tipo. Pro

Ocorre que é o conjunto de ambigüidades, trazendo em seu íntimo as contradições, que arregimenta o convívio dos dois personagens. O que seria motivo para divórcio passa a ser ingrediente apimentado para a relação. Em vista disso, a tendência a achar que a briga do casal é um ato de separação esbarra na realidade de que o entrevero é uma reafirmação do modo encontrado para viverem juntos, com seus percalços, seus empecilhos, suas contradições. É nessa direção que Barthes indica ser “fazer uma cena” em um ato amoroso:

Quando dois sujeitos brigam segundo uma troca ordenada de réplicas e tendo em vista obter a “última palavra”, esses dois sujeitos *já* estão casados: a cena é para eles o exercício de um direito, a prática de uma linguagem da qual eles são co-proprietários; *um de cada vez* diz a cena, o que equivale que dizer *nunca você, sem mim*, e vice-versa. Esse é o sentido do que se chama eufemisticamente de *diálogo*: não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala. (BARTHES, 1997, p. 36).

Essa idéia vai diretamente ao encontro do propósito das falas dos personagens. Cada um emite seu juízo colérico ao outro, encena seu papel para si e para o outro, repartem mesmo o tempo de união que se sustenta durante o embate. Porém,

Insignificante, a cena luta no entanto contra a insignificância. Todo parceiro de uma cena sonha com a “última palavra”. Falar por último, “concluir” é dar um destino a tudo que se disse, é dominar, possuir, dar, atribuir o sentido: no espaço da fala, aquele que vem por último ocupa um lugar soberano, ocupado, segundo um privilégio regulamentado pelos professores, os presidentes, os juizes, os confessores: todo combate de linguagem (*makhê* dos antigos Sofistas, *disputatio* dos Escolásticos) visa à posse desse lugar; pela última palavra, eu vou desorganizar, “liquidar” o adversário, infligir-lhe uma ferida (narcísica) mortal, vou reduzi-lo ao silêncio, castrá-lo de toda fala. A cena se desenrola tendo em vista esse triunfo: não se trata absolutamente de que cada réplica concorra para a vitória de uma verdade e construa essa verdade pouco a pouco, mas sim de que a última réplica seja a ótima: o que conta é o último lance de dados (BARTHES, 1997, p. 39).

cinema, a coisa chegou a se objetivar através de uma proposta de negociar, exorbitou no perdido. O interessado me pediu pra interferir, mas confesso que não me empenhei, e a coisa morreu com o impasse, o que foi bom, pois a idéia me incomodava. Mas foi melhor pro cineasta, que, apesar de competente, ia entrar por um tremendo cano, já que o texto não se presta a uma transposição para o cinema, nem para o teatro, na minha opinião. Foi aliás a primeira coisa que disse a ele quando a gente se encontrou” (CHALHUB, 1997, p. 137).

O espaço de poder então é representado pela arrogância dos dois discursos paródicos ao que imitam, inúteis como um casal de verdadeiros amantes discutir sua relação. Pois não há o que se discutir quando as palavras são insuficientes de antemão e qualquer compreensão mútua é impossível.

Ficamos como espectadores dessa cena teatral que abala nossos conceitos rígidos e dão mais plasticidade ao nosso pensamento. Barthes bem percebeu as reentrâncias do discurso amoroso em pequenos fragmentos. Até o ato em que a mulher espera que o namorado fale algo, no início do romance, é carregado de aplicação dissimulada, pois: “Há uma cenografia da espera: eu a organizo, a manipulo, destaco um pedaço de tempo onde vou representar a perda do objeto amado e provocar todos os efeitos de um pequeno luto. Tudo se passa como numa peça de teatro” (BARTHES, 1997, p. 94).

O último ato de ele nesse drama é a pista que deixa para ser encontrado, no dia seguinte, quando a namorada retorna à sua propriedade: uma carta “descarnada pelo cálculo, escrita ainda, com intenção, num forjado garrancho de escolar – mas logo esqueci a gratuidade do recado e entrei na sala” (NASSAR, 1992, p. 84), que Barthes garante ser a dialética particular da carta de amor: “ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)” (BARTHES, 1997, p. 32). Desse modo, até em seu reencontro, o casal é surpreendido em atos de ocultamento e demonstração, fingimento e confissão, em que nos é dito que essas artimanhas são sustentáculos de sua relação amorosa, da expressão das suas paixões e razões e também de toda ordem social que se nos apresenta.

4.2 ESPASMOS DO LIMITE

Estabelecida a discussão acalorada do casal, seus limites racionais e corporais são testados num embate espasmódico. Acusações, constatações e mágoas são apresentadas despudoradamente, mas ainda contaminadas pela dissimulação reinante. É no espaço dessa ambigüidade onde caem algumas máscaras e permanece o jogo teatral (ainda que acautelado) que podemos sugerir alguns rastros de transgressão na narrativa. Nas palavras de um estudo sobre *Um copo de cólera*, esse paradoxo vem da “impossibilidade de simples delimitação entre os campos da razão e da paixão”, da “indecidibilidade e abalo das oposições simples” (DELMASCHIO, 2004, p. 23), como ficou insinuado na parte anterior. Ou seja, não há quebra completa do contrato social ou conjugal, numa equação simples de oposição

realidade x aparência, fingimento x verdade. Há um teste rigoroso de suas amarras e um justo abalo das ordens que sustentam a vida social e conjugal. Ainda com Delmaschio, essa visão ambivalente da realidade tem nas formigas seu símbolo maior. Elas, as formigas, seriam: “Articuladoras de uma série de relações ambivalentes no texto de Nassar, inicia-se com elas o caminho da reversão” (DELMASCHIO, 2004, p. 29) e são elas que justificam o irrompimento da cólera dessa novela. Detonadoras da cólera, ocasionam a mudança de humor do personagem, que antes estava observando seu território rural ameno, fumando um cigarro. Assim que vê o estrago que as formigas daninhas fabricavam em sua cerca-viva, começa a ser narrada sua reação: “meus olhos de repente foram conduzidos, e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual demônio, e apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca-viva, ai de mim, amasso e queimo o dedo no cinzeiro” (NASSAR, 1992, p. 30). O indivíduo que se julga transgressor também é o transgredido, em mais um exemplo da ambivalência transgressora que não possui só uma lâmina. Ele relembra um clichê que Zygmunt Bauman aponta: “Como todos sabemos, as cercas têm necessariamente dois lados. Dividem espaços, que sob outros aspectos seriam uniformes, em ‘dentro’ e ‘fora’; mas o que é ‘dentro’ para os que estão de um lado é ‘fora’ para os que estão do outro” (BAUMAN, 2004, p. 131). A tendência do personagem a se isolar é corroída pela urgência à aprendizagem de convívio mesmo que precário. A força da transgressão mostra os dois lados retraídos, daqueles que se sentem subjugados e dos que subjagam. Essa oposição, embora pareça excessivamente simples, marca a visão não só desse personagem de *Um copo de cólera*, como também do pai de *Lavoura Arcaica*.

Como dissemos no início desse estudo, não se trata de uma literatura óbvia. Quando relacionamos a escrita nassariana com a do período histórico em que foi produzida, a ditadura no Brasil, constatamos que ela põe nas entrelinhas de seu texto e nas relações humanas íntimas os reflexos de uma conjuntura política e social mais ampla. Tanto que, retornando à narrativa, logo em seu início, ele demonstra uma raiva que ultrapassa o senso comum de aborrecimento e é levado ao desespero diante da situação, que podemos considerar fútil, mas que serve de subterfúgio para ele atrair ainda mais a atenção da namorada para si. Ele fica:

[...] puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o ligustro da cerca-viva, daí que propicieei a elas a mais gorda bebedeira, encharcando suas panelas subterrâneas com farto caldo de formicida, cuidando de não deixar ali qualquer sobra de vida (NASSAR, 1992, p. 32).

De forma que, assim como as formigas, sua linguagem se alastra definitivamente com uma potencialidade sexual impressionante e é detonada inequivocadamente por esses pequenos insetos que servem de motivo para sua explosão racional e emocional. Podemos indicar que aqui começa o movimento contrário à imobilidade reinante, e as máscaras desses dois fingidores começam a ser agitadas.

A mulher, espantada diante desse acesso inicial contra as formigas e posteriormente contra os empregados, provoca-o: “eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista” (NASSAR, 1992, p. 38) e vemos na resposta imaginária de “ele”: “eu estava certo de que minha raiva se resgatava na fonte” (NASSAR, 1992, p. 39), que não era apenas mais um caso de aborrecimento cotidiano, embora assim parecesse. Uma raiva original antiga do homem que se exterioriza e liberta, mas embrenhada ainda pela dissimulação adicionada nesse momento paródico: “ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía” (NASSAR, 1992, p. 39)¹⁶. Mais uma vez a confirmação do ato representado, agora num intertexto que nos faz pensar estarmos diante de uma análise da condição humana, em que ora nos mostramos como julgamos ser, ora achamos estar somente representando.

A justificativa encontrada por ele para o duelo verbal aparece em um bordão, dos vários existentes na novela, quando diz: “ela não teve o bastante, só o suficiente” (NASSAR, 1992, p. 35). Ela, que se julga, segundo ele, tão bem resolvida nas questões sentimentais e sociais, segura de sua posição e função no mundo, não compreende o ressentimento acumulado contra a sociedade em geral e que tem nas formigas sua representação perfeita.

Está instaurado o cenário colérico, cada personagem com suas vestimentas, maquiagem, texto pronto e decorado. Tão seguros, ou velando sua insegurança para que esta não aflore. O comportamento teatral podemos suspeitar mais claramente no personagem masculino, o qual é o narrador, pelo simples fato de que temos seus pensamentos disponibilizados na narrativa, algo tecnicamente impossível no caso de “ela”. Sua consciência de representar uma fúria verdadeira aparece ao entrar no quatinho de ferramentas para guardar o veneno para matar formigas: “larguei lá os apetrechos que tinha carregado pra dar cabo das cortadeiras, mas, previdente, aproveitei a provisão das prateleiras pra me abastecer

¹⁶ Trata-se, claramente, de uma alusão aos primeiros versos bastante conhecidos do poema “Autopsicografia”, do poeta português Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” [...] (PESSOA, 1999, p. 164).

de outros venenos, além de eu mesmo, na rusticidade daquele camarim, entre pincéis, carvão e restos de tinta” (NASSAR, 1992, p. 33).

No prelúdio da luta corporal com as palavras, estuda a adversária, se resguarda, esperando e meditando sobre o motivo da briga que tivera com os empregados pelo pretenso desleixo desses ao cuidar do jardim e permitir o avanço das formigas: “ninguém, pisando, estava impedido de protestar contra quem pisava, mas era preciso sempre começar por enxergar a própria pata, o corpo antes da roupa” [...] (NASSAR, 1992, p. 40).

Nessas primeiras reflexões do personagem está manifesto o assunto da discussão: entremeados de ataques mútuos, assomam visões discrepantes da realidade, de enxergar e compreender a sociedade e a vida. Ele, solitário, reduzido a seu espaço rural, eremita, alheio às questões contemporâneas e à coletividade (“não amo o próximo, nem sei o que é isso, não gosto de gente, para abreviar minhas preferências”, NASSAR, 1992, p. 63) se choca com um mundo que avança em sua direção, do qual ele não se pode furtar de, se não compreender, ao menos analisar. O imperativo de amor ao coletivo, representado pelo próximo, encontra resistência nesse homem que deseja manter sua integridade a qualquer custo: “O preceito do amor ao próximo desafia e interpela os instintos estabelecidos pela natureza, mas também o significado da sobrevivência por ela instituído, assim como do amor-próprio que o protege” (BAUMAN, 2004, p. 99).

Ela, uma jovem jornalista que denuncia crimes da ditadura da época, engajada nas questões da ordem do dia, independente e culta, também deve ser posta diante do seu pretenso oposto, aprender com a solidão, resgatar a força do homem feito, mesmo que imaginariamente, por si só, com seus horrores e nojos. Ele não entende a reação de espanto dela ao seu trato com os empregados, assim como ela não consegue se colocar no papel dele, de patrão:

[...] não que eu fosse ingênuo a ponto de lhe exigir coerência, não esperava isso dela, nem arrotava isso de mim, tolos ou safados é que apregoam servir a um único senhor, afinal, bestas paridas de um mesmíssimo ventre imundo, éramos todos portadores das mais escrotas contradições (NASSAR, 1992, p.40).

Ele sabe, como exposto, que a coerência não é uma das qualidades mais bem distribuídas no mundo, como o bom-senso. Embora a palavra seja arma da discussão, ela é antevista como inócua. Num momento, o narrador desfila um comentário venenoso sobre a utilidade de troca de pontos de vista: “já não me interessava ser acatado no pasto das idéias,

tantas vezes aliás já tinha dito a ela que não era pela profissão, nem ainda pela cabeça, mas pela garganta que se reconhecia a fibra da reflexão” (NASSAR, 1992, p. 45).

Desconfiança do pensamento e da comunicação, da linguagem: “sem esquecer que a reflexão não passava da excreção totalmente enobrecida do drama da existência, ora, o seu Antônio, na semana anterior, já tinha esterçado os canteiros de hortaliças, o que fazer então com o farelo das teorias?” (NASSAR, 1992, p. 42). Essa referência, curiosamente, encontra-se no próprio comportamento do autor, na entrevista a Edla Van Steen: “me passa às vezes pela cabeça que não há criação artística ou literária que valha uma criação de galinhas...” (VAN STEEN, 1982, p. 260). Ele assume um tom mais polêmico, recheado de agressão:

[...] num mundo estapafúrdio – definitivamente fora de foco – cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista, e você, que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada: impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta;” “lá tá ele metafisicando, o especulativo...” [...] (NASSAR, 1992, p. 55).

Ela, mais na defensiva, recebendo e dando golpes. Somos jogados ao cerne da relação conjugal e convidados a assistir às demonstrações de utilização de razões através das palavras. Sobre o erotismo da cólera e a sedução advinda de uma cólera erótica, Gérard Pommier diz:

O erotismo da cólera, no entanto, tem um bom lado cômico. Que há de mais desopilante que a briga de dois amantes, quando se encerra num desencadeamento de paixão? Quanto mais violenta a discussão, mais sensual parece seu epílogo. Mesmo quando dois amantes observam que se entregam descontroladamente a seus pendores belicosos, se concluem dessa maneira tão libidinal, nada é capaz de fazê-los largar esse divertido hábito! [...] No entanto, é sem o menor distanciamento que eles explodem amorosamente quando, por sua vez, o demônio da cólera os incita (POMMIER, 1996, p.12).

E logo se questiona a respeito desse teatro de máscaras: “Não é próprio do amor exacerbar violentamente o desejo graças a um subterfúgio?” (POMMIER, 1996, p. 13). E assevera ser a cólera erótica a ficção exemplar da transgressão, ao reportar-se ao texto já comentado aqui “Prefácio à transgressão”, de Foucault, quando este discute o *status* sagrado da sexualidade perdido em nossa contemporaneidade. Ao ser rebaixado, o sagrado se torna o dia-a-dia das exigências ao homem moderno, em que todos os assuntos se tornam cambiáveis

e, numa relação confusa entre privado e público, cidadania e distanciamento social, embebidos pelo veneno do sexo impulsor de rusgas e descontroles.

Descontente com exercício de poder e de ser governado, além da discussão sobre o papel do povo nesse entremeio, o personagem incita:

[...] fala [*o povo*], sim, por ele mesmo, quando fala (como falo) com o corpo, o que pouco adianta, já que sua identidade jamais se confunde com a identidade de supostos representantes, e que a força escrota da autoridade necessariamente fundamenta toda ‘ordem’, palavra por sinal sagaz que incorpora, a um só tempo, a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas; claro que o povo pode até colher benefícios, mas sempre como massa de manobra de lideranças emergentes; (NASSAR, 1992, p. 61) (*grifo nosso*)

Quando por um momento os personagens se eximem das agressões verbais e quase fazem sexo encostados no carro dela, não é a experiência de reconciliação amorosa e sexual prescrita que se faz presente. É, sim, uma experiência carregada de libidinagem, um erotismo considerado “baixo”. Depois de esbofeteá-la, ele a seduz com o dedo da mão, passando-o em sua boca: “‘você nunca tinha imaginado antes que tivesse no teu corpo um lugar tão certo pr’esse meu dedo enquanto eu te varava e você gemia’ e logo seus olhos me responderam num grito ‘sacana sacana sacana’” (NASSAR, 1992, p. 72-73). É um ato exemplar de contra-ordem, de sujeição consentida e servidão voluntária que esfacela a regulamentação sexual e instaura a desordem, como descrito por Balandier há algumas páginas.

Mais uma vez Barthes nos socorre, ao lembrar-nos em tempo: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras” (BARTHES, 1997, p. 64). Os personagens agora enredados numa trama perigosa, limítrofe, têm uma escolha: ou liberar a linguagem amorosa/sensual conformada ao coletivo aceitado ou liberar a linguagem desordeira, anárquica da cólera protelada. A última opção é contemplada. Após a epilepsia orgânica causada pelo exercício cruel da palavra que presenciamos, vem a epilepsia afetiva:

[...] eu só sei que pra cobrir a fúria da arrancada do seu carro eu quase estourei a boca com o meu “foda-se” e não vendo mais as pernas do seu Antônio, só o arbusto se mexendo, mobilizei todos os meus foles e berrei um “puta-que-pariu-todo-mundo!”, rasgando o peito, rebentando co’a jugular, me regalando grandemente co’a volúpia do meu escândalo, notando uma janela recatada da colina em frente se abrir e fechar numa só ventania, mas

eu berrava “fodam-se” “fodam-se” “fodam-se” e com isso ia pondo pra fora o bofe, a carniça e o bucho, enquanto via surpreso e comovido o meu avesso [...] (NASSAR, 1992, p. 78).

A máscara forjada pelo personagem mostra-se insuficiente diante da sensação de abandono e entrega que ele mesmo se impusera. A palavra falida é o indício de um limite alcançado, assim como o cansaço entediado é a porta de entrada à pregação de uma outra ordem:

[...] fiquei um tempo ali parado, olhando o chão como um enforcado, o corpo enroscado nas tramas da trapaça, estraçalhado nas vísceras pela ação do ácido, um ator em carne viva, em absoluta solidão – sem platéia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente (NASSAR, 1992, p. 78-79).

Aí nesse trecho, na contraposição ao diálogo entusiasmado e veloz, no silêncio da indiferença, o personagem está na linha da transgressão. Ela reflete o espaço arrombado do sujeito que se julgava transgressor e que nessa posição se encontra transgredido.

Num primeiro momento de leitura de *Um copo de cólera*, contemplamos na palavra o fundamento da eloquência discursiva, da “narrativa hemorrágica” (utilizando palavras de Tânia Pellegrini). Segundo a crítica, “As palavras irrompem, ferinas, em cáustica enxurrada, respingando fel, instaurando o caos na clara ordem das coisas banais” (PELLEGRINI, 1999, p. 108).

Evidente que todo o livro está estruturado na palavra. Mas podemos repartir nossa análise agora e observar como em todo momento há um requerimento de outra ordem que não seja estabilizada na ordem verbal. Procura-se por parte principalmente do narrador masculino uma comunicação com a namorada que seja baseada na observação do corpo, da matéria. Há um raciocínio discursivo nesse intento, não há renúncia da palavra, pois seria impossível. Ela queria a conversa, ele o silêncio, que veio implacável.

A epilepsia afetiva pode ser considerada o momento de encontro entre a palavra e o corpo. O corpo tornado palavra convulsa e a palavra passeando elétrica pelo corpo. Porém, como não poderia deixar de ser, não há salvação em nenhum dos dois: “Se a fala não resolve, fica claro, pelo desenrolar dos acontecimentos, que o falo também não” (DELMASCHIO, 2004, p. 82). Ou melhor, em uma hora o falo resolve, em outra, a fala.

Os espasmos estão no corpo e demonstram a insuficiência que há na compreensão entre as pessoas através da comunicação verbal. Não à toa o sétimo capítulo tem o mesmo nome do primeiro, mas com a mudança do narrador. “Ele” é substituído por “ela” no correr da pena. Essa troca sugere toda a história a ser recontada, claro que agora sob a perspectiva feminina. Mas temos apenas o começo, “A chegada”. Por que não os outros? Porque talvez demonstraria a redundância já implícita de que mesmo sob o ponto de vista feminino não há saída para um entendimento possível. Saberíamos de parte do processo mental feminino, mas seria redundância escrita, por já ser antevisto o final melancólico, com o líquido da cólera esvaziando o copo caído.

A teatralização narrativa permeia boa parte do livro (ou todo o livro) e tem suas conseqüências. Sejam mais claros: há uma artificialidade no tratamento mútuo entre o homem e a mulher de *Um copo de cólera* baseada num jogo de fingimentos, pistas falsas dadas em trapaça, tramas enredadas com o fim de seduzir o outro através da dor, da aflição, da insegurança. O objetivo desse jogo de máscaras consentido é, num primeiro momento erotizar, para daí “puxar o tapete” do outro e mostrar-lhe a terra movediça dos conceitos em que cada um tenta se assentar. Tanto ele quanto ela caem do palco e se dirigem a seus porões mais íntimos, usando a imagem que sugerem o título e o conteúdo do livro de Andréia Delmaschio, *Entre o palco e o porão* (2004).

O corpo, tão valioso já no início da novela, transmite – como um fio condutor – sua carga erógena à palavra em “O esporro”, agora contaminada por veneno, ironias, sofismas, ambigüidades, enganos, como, afinal, parece ser a realidade com a qual lidamos diariamente.

Porém, nesse momento (“O esporro”), em que os atores deveriam permanecer no palco iluminado (e permanecem, durante algum tempo) na atuação conjugal furiosa, eles descem e vão ao chão, libertando-se e indo pro corpo-a-corpo, onde nenhuma máscara se sustenta. Não se sustenta a máscara, a palavra ferina não mais se sustenta, há, urgente, a necessidade de se desvencilhar desses apetrechos e voltar à língua do corpo, na qual eles se entendem bem. Mas ele, perigoso, guardara uma poção de fel para feri-la. Mistura a língua do corpo com a língua das palavras, assusta a companheira, machuca-a, humilha-a, e acaba também se assustando, se machucando e se humilhando com o que, finalmente, vê dentro de si: a dificuldade de comunicação, a impotência de viver complacientemente, a ignorância madura, a infância já longínqua, nostálgica e perdida, a insegurança atual sentida diante de um mundo que dificilmente se compreende e só a custos altos se ajusta (ludibriando

os instintos, reprimindo os desejos, aceitando a contragosto a ordem). Enfim, é uma flecha atirada nela e em si mesmo: ao atingir a companheira atinge a si.

Nesse sentido, a transgressão que se pode vislumbrar em *Um copo de cólera* decorre, mais uma vez, da tentativa (sempre frustrada?) de ir *de* encontro aos limites que nos cercam. Talvez assim possamos concluir que a literatura de Raduan Nassar é uma literatura da derrota e da desistência humanas frente ao cerceamento da liberdade, à repressão dos instintos, à sublimação da condição primária da existência: que é afirmá-la em toda e qualquer situação. A transgressão traz em seu bojo a variedade das contradições, não sendo apenas aparato revelador delas, mas sim evidência de ambigüidades.

O jogo de aparências havia sido sempre ameaçado de destruição ao ser revelado, e o é, se não totalmente a ele e ela, ao menos aos leitores que visualizaram o conflito interior que assoma o personagem:

eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c'ó imbróglio, c'óas contorções terríveis duma virulenta congestão, c'óas coisas fermentadas na panela do meu estômago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram, e elas eram ótimas carregadeiras as filhas-da-puta, isso elas eram excelentes, e as malditas insetas me tinham entrado por tudo quanto era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas especialmente! (NASSAR, 1992, p. 43).

O aspecto teatral que surge em *Um copo de cólera* é sucedido por espasmos do limite entre um jogo pretendido e uma vivência impossivelmente real. A realidade em *Um copo de cólera*, enfim, é a aparência.

No desfecho, o personagem masculino é lançado à infância. Retorna à infância durante a fadiga pós-entrevista. Concluímos que esse almejo de desobediência civil era uma forma de se preservar limpo de alguma excrescência humana. Não à toa podemos vê-lo como um ancião precoce que, bem ou mal, mantém suas origens contraditórias com o período de aprendizagem infantil:

era pois na infância (na minha), eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das idéias, acabadas, perfeitas, incontestáveis, e que eu agora – na minha confusão – mal vislumbrava através da lembrança (ainda que viesse inscrito no reverso de todas elas que ‘a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo’) (NASSAR, 1992, p. 80-81).

Por isso, quando os empregados o levantam do chão, ocorre repetidamente esse processo de infantilização, ergueram-no “como se erguessem um menino” (NASSAR, 1992, p. 82). Ironia desse momento é que os mesmos que foram rebaixados pelo patrão o socorrem.

Nessa nossa leitura de *Um copo de cólera* concordamos com Andréia Delmaschio, quando ela diz:

O componente transgressor que se pode querer buscar em *Um copo de cólera* talvez não se encontre no texto em si, só existindo, ao contrário, pela possibilidade de constante rearticulação de seus elementos – componentes de relações de força no texto – com outros elementos que lhe são exteriores (DELMASCHIO, 2004, p. 114).

De forma que:

Um copo de cólera avulta então como farsa revolucionária cujo alcance estaria justamente nisto: explicitar os mecanismos de poder-saber-prazer que nos constituem e conduzem enquanto humanos. Tem-se, assim, menos a denúncia ingênua do que a teatralização dos afetos submissos e/ou fascistas; menos a revolta do que o revolver violento da banalidade que nos ata e sufoca, num circuito de atos humanos, demasiado humanos (DELMASCHIO, 2004, p. 124).

A batalha com esse texto se resolveria fugazmente na articulação das duas camadas de narrativa, pensamos: na teatralização dos gestos e atos dos personagens e nos restos humanos que compreendemos nos espasmos dos limites que esse jogo, em algumas oportunidades, insustentável, nos oferece a contemplar. Nesse sentido, esse copo sempre transbordante nos conduz em todo momento ao limite entre razão e paixão, real e aparente, amor e ódio, prostração e movimento; todas essas duplas muito cúmplices entre si. Pois enquanto há palavras, tumulto, fingimento, o casal se permanece nessa tênue corda suspensa, como dois audazes equilibristas. Seu equilíbrio se esgota ao se pressentir algum rompimento. Justamente o que se poderia considerar transgressor em *Um copo de cólera* não o é: a ruptura e a ultrapassagem de limites. Sua transgressão baseia-se justamente no ínfimo limite, na oscilação entre fingimento e revelação. É nessa tensão em contínuo movimento que afirmamos ser essa obra exemplo transgressor, inquieta e inquietante.

5 DA ERÓTICA INFANTIL À ABSTINÊNCIA REVOLTADA

A última obra lançada por Raduan Nassar apareceu no ano de 1997 e se chama *Menina a caminho*. Trata-se de uma coletânea de contos composta por cinco textos, nessa ordem: 1. o homônimo ao título da obra, “Menina a caminho”; 2. “Hoje de madrugada”, 3. “O ventre seco”, 4. “Aí pelas três da tarde” e 5. “Mãozinhas de seda”.

À exceção do primeiro, que abarca um pouco mais de quarenta páginas, um conto relativamente longo, portanto, os outros quatro contos são todos extremamente curtos, não passando de dez páginas; porém, surpreendentemente densos. Foram escritos e publicados (antes de serem reunidos no volume de 1997) em épocas mais ou menos distantes entre si: o primeiro nos anos 60, apareceu numa coletânea alemã de contos brasileiros em 1982, depois no ano de 1994 em uma edição não-comercial comemorativa dos 500 títulos da Companhia das Letras e numa coletânea mexicana de contos brasileiros, em 1997; o segundo, “Hoje de madrugada”, foi escrito em 1970, permanecendo inédito até 1996, quando foi publicado nos *Cadernos de literatura brasileira*, nº 2, do Instituto Moreira Salles; o terceiro, “O ventre seco”, foi concebido também em 1970, tendo sido publicado primeiramente no *Folhetim*, suplemento do jornal *Folha de São Paulo* em 1984, depois na *El Paseante*, uma revista espanhola, em 1985 e no suplemento *Idéias*, do *Jornal do Brasil*, em 1989; “Aí pelas três da tarde” é de 1972. Foi publicado como homenagem ao amigo de Nassar José Carlos Abbate no *Jornal do Bairro* em 1972, depois no livro *A posse da terra*, de Cremilda de Araújo Medina (em 1985), na revista espanhola supracitada (em 1985) e no caderno *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo* (1985). Por fim, “Mãozinhas de seda” foi um texto escrito em 1996 especialmente para o número dos *Cadernos de literatura brasileira* do qual Nassar foi capa; entretanto, não foi publicado a pedido do autor, que receava ser mal interpretado, já que esse conto é um ataque direto a críticos, intelectuais e pensadores.

Dispomos essas informações iniciais por acreditar que são importantes, já que *Menina a caminho* é um livro quase desconhecido de Raduan Nassar. Ele mesmo se refere a esse conjunto de trabalhos como “safrinha”, “talvez querendo dizer com isso que se trata de textos menores – não apenas pelo gênero em que foram escritos, mas sobretudo porque teriam mesmo, em sua opinião, reduzida excelência literária” (CADERNOS, 1996, p. 65). Opinião no mínimo contestável, visto que o conto, lido como gênero literário, possui na literatura brasileira grandes realizações (Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, entre outras dezenas de nomes, podem justificar essa assertiva) e

também nas mãos de Nassar foi razoavelmente bem praticado, mas talvez não chegue à altura do realizador de *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*. No momento em que utiliza a metáfora “safrinha” para falar de sua produção contística, certamente quem se sobrepõe ao escritor é o hoje agricultor Raduan Nassar, ao se referir metaforicamente à segunda safra de cereais e demais alimentos que é colhida no inverno, que visa reforçar o lucro e abater os prejuízos da safra principal de uma lavoura.

Embora sejam contos representativos, sejamos honestos em sua apreciação. Raduan Nassar não se referiu a eles como “safrinha” gratuitamente. Ao lermos os cinco textos, percebemos que se trata de exercícios literários que em um ou outro momento reluzem alguma idéia que aparece sob forma mais madura e trabalhada em *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*. A própria forma de abordá-los exige um cuidado concentrado em que está implícito um posicionamento sobre o contexto que apareceram coligidos sob o título de *Menina a caminho* em 1997. Ousamos sugerir uma tese que pode ou não se sustentar.

Como dissemos, foi a última obra de Raduan Nassar publicada. Bem antes, ainda no intervalo entre anos de 1970 e 1980, ele já decidira encerrar seu trabalho com a literatura, restando esses escritos esparsos. Ao ser tema do *Cadernos de literatura brasileira* resolve fazer uma “molecagem” (SABINO, 1997, p. 9, 12) publicando o conto *Mãozinhas de seda*. Vemos, então, que a publicação desses contos em conjunto obedeceu de alguma forma um desejo de Nassar encerrar sua participação na literatura brasileira. Claro que não podemos dizer isso peremptoriamente, mas apenas interpretando alguns indícios. Esses textos são parte de sua formação de escritor, possuem alguma qualidade¹⁷ e terminam com uma zombaria a professores, críticos e pensadores. Pensamos que essas são razões suficientes para um autor querer ver publicado um livro seu, como parece ser o caso do provocativo Raduan Nassar.

Mas paremos com essas divagações de teor especulativo e reflitamos sobre essa obra. Dizemos que ela exige uma abordagem diferente das que imputamos aos outros dois. Isso porque a linguagem que aparece nos contos de *Menina a caminho* ainda não é contaminada pela paixão efervescente que irrompe nas palavras de *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, linguagem delirante e barroca que é marca da escrita de Nassar. Comparado a eles, *Menina a caminho* possui linguagem compassada, suave e amena. A visão e a presença da transgressão são diferentes, imaturas e parcias de recursos expressivos vivenciados pelos narradores nas situações em que se projetam. Nesse livro presenciamos o projeto literário de Raduan Nassar que viria amadurecer.

¹⁷ O conto “O ventre seco” foi incluído na coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século* (MORICONI, Ítalo. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000).

No conto que dá título ao livro, “Menina a caminho”, acompanhamos o caminhar de uma menina que só vê estupidez, falsidade, violência e outros caracteres negativos à infância se sobreporem no espaço de uma cidade interiorana onde vive. Ela vai dar um recado a um homem de mercearia e se depara com personagens que encarnam aqueles elementos enumerados acima. Sua mãe traíra o pai e leva uma surra. Ela vê crianças de um colégio serem achincalhadas pela professora. Escuta conversas obscenas na barbearia. Ao retornar para casa pasma e enjoada parece ter sua primeira menstruação e entra na puberdade.

O que os outros narradores de *Menina a caminho* observam não é muito distante dessa primeira impressão infantil.

5.1 UM ANACORETA REVOLTADO E OUTRAS SOLIDÕES

Como o assunto desse trabalho é a transgressão, decidimos por comentar o terceiro conto dessa obra, “O ventre seco”, por visualizarmos nele possibilidades em que prevalecem certos aspectos transgressores, reportando-nos, sempre quando necessário (e o será), aos outros quatro. Então tentamos, a partir daqui, responder a questão: qual é o conjunto de transgressões que permeia o discurso do narrador de “O ventre seco”?

A partir de “Hoje de madrugada”, segundo conto de *Menina a caminho*, constatamos alguns temas em comum entre os textos: abandono, cansaço, tédio, descontentamento, desgosto. A revolta explícita que se faz presente nos personagens-narradores de *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera* cede lugar a um silêncio aflitivo. Os personagens desses contos parecem entregues às condições da existência e convívio social, embora apareçam alguns lampejos de resistência à ordem estabelecida. Se serve de ilustração, em nenhum desses próximos textos há a instauração de um diálogo aberto, com troca de idéias espontâneas. Se há a conversa entre duas pessoas, ela é semeada de pausas, inflexões e mal-entendidos.

A literatura, como vimos, entre outras artes, se mostra como o campo propício à transgressão. Na consumação desse fim, o tratamento dispensado aos temas das obras de Raduan Nassar privilegia o questionamento existencial, de valores e comportamento. Para isso, utiliza-se de uma perfeita adequação de linguagem ao conteúdo tratado, seja a

negação da família, de sentimentos, de vida social, de religião ou ainda a afirmação de relação incestuosa. Contudo, nos contos de *Menina a caminho* ainda não constatamos aquela exuberância da forma verbal que caracteriza fortemente os textos de *Lavoura Arcaica* e que os aproxima da estética neobarroca. Ainda assim, há indícios nesses contos que apontam para narradores que posicionam seus pontos de vista à margem do *status quo* predominante.

Dito isso, verificamos um programa por parte de seus narradores em organizar uma nova ordem como meio de se escapar ao império das condições impostas pela sociedade. Nesse ponto, lembramos de Georges Bataille, ao afirmar que “freqüentemente, a transgressão da interdição não está menos sujeita a regras que a interdição” (BATAILLE, 2004, p. 101). O que pareceria ser um paradoxo comprova-se no discurso dos narradores nassarianos ao se proporem pensar uma nova forma de organização social, mesmo que frágil e vã, baseada na transgressão de valores, como pensa o personagem-narrador de *Um copo de cólera*: “eu tenho outra vida e outro peso” (NASSAR, p. 48, 1992). Não é a desordem informal, nem aleatória. Mostra-se como insatisfação à insuficiência de regras e comportamentos aos quais o sujeito se rebela, que incorpora outras necessidades como escape à reificação aniquiladora do indivíduo.

Uma proposta programática é detectada como meio de fuga da opressão familiar e social, pelo viés transgressor. Surpreende como os textos de Raduan Nassar encontram aporte no pensamento de Bataille, quando este afirma que “a transgressão organizada forma juntamente com a interdição um conjunto que define a vida social” (BATAILLE, 2004, p. 100). Vale dizer que nessa revolta contra o mundo entram todos os mecanismos de persuasão e retórica, das quais o valor da linguagem adotada pelos narradores se sobrepõe.

Leyla Perrone-Moisés, no ensaio “Da cólera ao silêncio”, afirma que “a questão da ordem e da desordem está presente, em todos os níveis, na obra de Raduan Nassar” (CADERNOS, 1996, p. 74). Embora seja ampliada essa questão em suas obras de maior fôlego, em “O ventre seco” já temos um prenúncio. O dualismo razão x paixão tem seu ponto de vista quebrantado de forma simples e eficaz, coisa típica nos textos de Nassar: “a razão é muito mais humilde que certos racionalistas” (NASSAR, 1997, p. 65). E o que ele enxerga nitidamente é que “é sobre um chão movediço” (NASSAR, 1997, p. 65) que Paula, personagem a ser abordada aqui, há de erguer seu edifício moderno.

Portanto, em *Menina a caminho*, derradeira obra de Nassar, a transgressão é manifestada através de rejeição a valores instituídos, seja ela religiosa, lingüística, social, ou sexual. Nosso provável leitor deve imaginar que nos enganamos ao longo do texto dessa

pesquisa, pois insistimos em todo momento que o que caracteriza a idéia de transgressão não é apenas esse aspecto contestador, que seria apenas um *índice transgressor*. Ocorre que ao encarmos *Menina a caminho*, como dissemos, estamos diante de um embrião do pensamento transgressor nassariano ainda não totalmente delineado. Nos contos desse livro ainda subsistiria uma forma de transgressão cartesiana, no sentido de que existe a regra, a razão, e tudo que foge à regra racional é algo que rompe, quebra, abala, transgride. Que não é, por exemplo, o modelo transgressor que vemos em *Lavoura Arcaica*.

Apesar de ser uma compilação de textos considerados pelo autor como sua “safrinha”, lá está o germen da visão da hipocrisia social, no conto homônimo; da dificuldade de comunicação entre dois amantes (“Hoje de madrugada”); da opressão de trabalho embrutecedor (“Aí pelas três da tarde”); e do ceticismo frente à razão e ciência (“Mãozinhas de seda”). Peculiaridades que se entrecruzam e formam o conto em questão, “O ventre seco”. Esse conto de certa forma centraliza as preocupações de todos os narradores desses textos, pois parece ser o texto mais bem acabado e rico em manifestações do autor.

Em “O ventre seco” é investigado o limite entre o social e a individual, o convívio e o isolamento. O narrador-personagem organiza impecavelmente em quinze tópicos as razões que o levam a recusar o amor de uma mulher mais jovem, Paula. Aparentemente parece ser apenas uma carta de maldizer à ex-namorada. Entretanto, o que se mostra sorrateiro a essas razões é uma atitude mais ampla de insubmissão a valores acordados em nossa sociedade contemporânea¹⁸. A recusa ao comportamento instituído vai se dar conscienciosamente em relação a esses assuntos controversos também levantados em *Um copo de cólera*, questões excessivamente discutidas que se tornam chatas aos olhos do narrador. Ele, alheio, transmite um bocejo entediado a esse “feixe de reivindicações” (NASSAR, 1997, p. 63). Torna-se transgressor ao indicar um novo olhar diante dos preceitos sociais reguladores. Esse desejo se dá através da palavra isolada, sem ação, pois o formato do conto é o de uma espécie de carta final.

Essas observações dão eco ao conto de Nassar. O narrador situa-se em seu limite psicológico e, talvez, físico, como afirma: (...) “estou cansado, estou muito cansado, Paula, estou muito, mas muito, mas muito cansado, Paula” (...) (NASSAR, 1997, p. 67). À primeira vista pensamos ser esse cansaço devido à ex-namorada e seu relacionamento, mas

¹⁸ Dentre eles, já dito e retomado agora, percebemos a constância em “O ventre seco” de temas dicotômicos (mas não necessariamente observados antiteticamente) trabalhados em *Um copo de cólera* como: maturidade – juventude, sujeito de poder – objeto de poder, convenções – liberação, corpo – razão, juventude – maturidade. No já citado *Semiótica dos afetos*, Samira Chalhub (1997) esboça uma dinâmica de jogo semelhante para *Um copo de cólera*.

observamos que ele amplia seu contexto além de qualquer amargor ressentido que se transforma em maledicência. Caracterizando a si mesmo como um “obscurantista”, exime-se de participação em todas as discussões sobre questões consideradas essenciais para a sociedade moderna. Como o Bartleby de Herman Melville que a tudo o que tem de ser feito simplesmente “preferiria não”, esse narrador assume posição de abstinência, como quem não tem “nada a ver com tudo isso” (NASSAR, 1997, p. 63). Pois é cético em relação à liberdade e ao entendimento mútuo, o que o leva, mais uma vez à maneira do chacareiro de *Um copo de cólera*, a desdenhar seus semelhantes, usando as mesmas palavras: “não gosto de gente, para abreviar minhas preferências” (NASSAR, 1997, p. 64). Não gostando de gente, ele praticamente se isola em seus conceitos, tendo “outra vida e outro peso”. Parece ser a referência que Raúl Antelo fazia à transgressão, ao dizer ser ela uma “filosofia da afirmação não-positiva”. Esse personagem afirma-se “duro”, “maduro”, “indiferente”, mas utiliza-se da palavra repetida para confrontar a transitividade dos conceitos sociais. Não nega a tudo, mas suspende a afirmação. Como fica patente nesse trecho do conto, seu sexto item:

Você me levava a supor às vezes que o amor em nossos dias, a exemplo do bom senso em outros tempos, é a coisa mais bem dividida deste mundo. Aliás, só mesmo uma perfeita distribuição de afeto poderia explicar o roubo corriqueiro a que todos se entregam com a simples menção deste sentimento. Um tanto constrangido por turvar a transparência dessa água, há muito que queria te dizer: vá que seja inquestionável, mas tenho todas as medidas cheias dos teus frívolos elogios do amor (NASSAR, 1997, p. 64) (grifo nosso).

À maneira de um sofista moderno, ele abala relativizando; não nega, mas não afirma: ironiza ao fingir concordar com as idéias dominantes. Remete diretamente, nesse trecho, ao início da primeira parte, das seis, de *Discurso do método*, do filósofo francês René Descartes, no qual é dito:

O bom senso é a coisa mais bem repartida deste mundo, porque cada um de nós pensa ser dele tão bem provido, que mesmo aqueles que são mais difíceis de se contentar com qualquer outra coisa não costumam desejar mais do que o que têm. Não é verossímil que todos se enganem; ao contrário, isto mostra que o poder de bem julgar e de distinguir o verdadeiro do falso, que é propriamente o que se chama o bom senso ou a razão, é naturalmente igual em todos os homens; e assim, a diversidade de nossas opiniões não resulta de serem umas mais razoáveis do que outras, mas somente de conduzirmos nossos pensamentos por diversas vias, e de não considerarmos as mesmas coisas (DESCARTES, s/d, p. 39-40) (grifo nosso).

Parece claro que o narrador cita o pensamento cartesiano para mostrar seu ponto de fuga, sua discordância ao bom senso (entendido como “razão”), mesmo que para nós sempre fique a suspeita de existir uma forte ironia nessa introdução de Descartes. Uma atitude inflada por dúvida se instaura no entrevero dos namorados. Mais uma vez um narrador da obra de Nassar tematiza a questão dos usos da razão, confrontando-a através de um contraponto às coisas do corpo, tentando desvendar a natureza prática de abstrações, como no nono item da carta-conto:

9. Pense uma vez sequer, Paula, na tua estranha atração por este “velho obscurantista”, nos frêmitos roxos da tua carne, nessa tua obsessão pelo meu corpo, e, depois, nas prateleiras onde você arrumou com criterioso zelo todos os teus conceitos, encontre um lugar também para esta tua paixão, rejeitada na vida (NASSAR, 1997, p. 65).

Essa dominância temática dos limites dos usos da razão é confirmada até nos pronunciamentos do próprio autor, como nesse trecho da entrevista concedida aos *Cadernos de literatura brasileira*, em que reflexiona:

O aporte ético, que tentaram colar nela [*a razão*] desde os tempos antigos, lhe é totalmente estranho. A razão não é seletiva, ela traça de tudo. Acho mesmo que a razão é uma belíssima putana, mas vem daí o seu grande charme, se bem que esse charme venha mais da sua humildade, passando longe da arrogância de certos racionalistas (CADERNOS, 1996, p. 38).

E inesperadamente aparece quase com as mesmas palavras no conto tomado como modelo: “saiba que a razão é muito mais humilde que certos racionalistas” (NASSAR, 1997, p. 65). Essa insistência por parte da *persona* literária e do narrador dá o substrato da preocupação reflexiva que avulta dos textos de Nassar.

A personagem Paula não fala no conto, Paula é tornada muda. Mas seu silêncio textual só adquire loquacidade discursiva à medida que se torna sujeito destinatário dos pensamentos do narrador anônimo. A dizimação de sua palavra através de uma carta a ela endereçada constrói um aparato dialógico em que sei mais do narrador que quer dela falar do que da própria destinatária. Ele escreve para pactuar um fim, inconcluso; entretanto, escolhe a forma de carta. Então organiza, perfeitamente, em quinze itens, a decisão de romper definitivamente com Paula. Podemos inferir que nessa tentativa de organização racional por parte do narrador ele atropela ou amansa momentaneamente um arroubo passional maior que

talvez descambasse num fluxo verbal prolixo e inócuo. Pois organizando assim nesses quinze itens deixa entrever uma meticulosidade que beira a crueldade no modo de construir o despejo sentimental que a outra merece. Pois Paula merece ser dizimada (assim como seus conceitos volúveis). Ela, mais jovem, como fica evidente em vários momentos do conto. Ele, quase beirando os quarenta. É mais do que um confronto de gerações. Talvez ele se sinta numa posição privilegiada de quem já passou e sentiu os “gemidos da juventude” e espera passar o tempo isolado, com votos de pobreza, ignorância e castidade: “3. Nem foi preciso fazer um voto de pobreza, mas fiz há muito o voto de ignorância, e hoje, beirando os quarenta, estou fazendo também o meu voto de castidade” (NASSAR, 1997, p. 62).

Se encararmos a transgressão também como um mecanismo de crítica cultural, de provação do estabelecido, que visa revelar o que há por detrás das máscaras sociais através de uma incorporação à própria linguagem de um posicionamento contestador, podemos apontar alguns caminhos para ler esse conto através do olhar transgressor. O amor, a possibilidade de entendimento, o comportamento social, os temas polêmicos da contemporaneidade, tudo isso é questionado e recusado através da abstenção de interferência, pois a transgressão também pode espelhar as condições vitais de satisfação dos desejos impostos. Paula acaba sendo o modelo expiatório que agrupa os conceitos do personagem enunciator. Ele faz dela quase uma aluna, precavendo-a de qualquer afirmação compulsória que não se sustenta, das antecipações conclusivas e gulosas que procuram a “consciência das coisas” (NASSAR, 1997, p. 68). Ele arremata no meio do texto o equilíbrio sugerido pela ordem social quando diz: “ainda fico espantado com este mundo simulado que não perde essa mania de fingir que está de pé” (NASSAR, 1997, p. 65).

O narrador de “O ventre seco” aproxima-se do chacareiro de *Um copo de cólera* na tendência de isolar-se do mundo, tornar-se ermitão. Na realidade, ao que ambos se levantam é contra o amor, a ordem, a lucidez, a razão, propalados como idéias e comportamentos distintos, mas revelados por esses cínicos/sofistas como apenas mecanismos de escamoteação das mazelas existenciais, em que falta também a paixão racional, já que “só usa a razão quem nela incorpora suas paixões”. Assemelham-se a de anacoretas que possuem o mesmo olhar e utilizam por vezes até uma mesma expressão como o “não gosto de gente, para abreviar minhas preferências”, presente em ambos. A *secura* verbal do narrador de “O ventre seco” e a fúria das palavras atropeladas do chacareiro vão além de Paula e da jornalista para alcançar boa parte do contexto social moderno.

Percebemos então semelhanças entre os dois textos que ajudam a esclarecer mais a interpretação do conto: “Na verdade o diálogo entre ‘O ventre seco’ e *Um copo de*

cólera é bem visível. Chamamos a isso de intratextualidade, isto é, quando certas características de estilo textual são recorrentes dentro da constelação de obras do mesmo autor” (CHALHUB, 1997, p. 28). Como um escritor preocupado e cômico do que seu projeto literário seria capaz de revelar, podemos inferir que na obra de Raduan Nassar os sujeitos narradores quase sempre se repetem em seus posicionamentos diante dos fatos a serem narrados. E ainda: é possível até ser feita uma “genealogia bioficcional” de seus narradores e personagens, indo da menina anônima, às voltas com a perda da inocência, do conto “Menina a Caminho”, passando pelo André revoltado, de *Lavoura Arcaica*, o chacareiro avulso, mas ainda contestador, de *Um copo de cólera*, até chegar ao ancião precoce irônico e rendido de “O ventre seco”. Esse caminho natural na construção de idades de narradores parece só enriquecer e conferir densidade crítica a essa obra.

6 CONCLUSÃO

Enfrentar a obra de Raduan Nassar é um desafio constante. Dizemos assim no presente e indicando uma continuidade, pois, embora esse trabalho acadêmico se encerre aqui, as leituras dos livros de Nassar não se extinguirão da memória tão cedo. Os entraves, as dúvidas, as conclusões sempre reiniciadas e as premissas movediças que esses textos propõem são estímulos para lembranças e ruminâncias diárias.

Do primeiro contato com um texto de Nassar, *Um copo de cólera*, em 1999, passando por *Lavoura Arcaica* em 2001, *Menina a Caminho* em 2003 até aqui, 2007, correram oito anos. Foram desde o início, e continuam sendo, leituras incessantes, marcadas pelo êxtase, aflição, erotismo, excitação, raiva, às vezes pânico. Sensações e sentimentos ao entrever verdades interiores que uma grande obra como a de Nassar pode proporcionar. Assim, a isenção imparcial tão propalada pelos críticos não se sustentou de todo. Acreditamos que isso seja algo bom, tomara.

Apesar de ser uma leitura, como dissemos, angustiante, uma estranha calma, e isso é totalmente parte de uma biografia de leitor, toma conta das narrativas de Raduan Nassar. Angustia-nos e nos tira do conforto mais que o acesso furioso de André ou o derrame verbal do casal de *Um copo de cólera*. Mas depois repousamos ao sair desses campos de batalha revigorados e fortes, só que incomodados com essa calma aparente e silenciosa. Seria como aquele estado final que Pascal suspeita de algo assombroso por vir, lembrado por Thomas Bernhard na abertura de seu *Perturbação*: “O silêncio eterno destes espaços infinitos me apavora” (BERNHARD, 1999).

Para ficarmos no âmbito acadêmico: foi um grande aprendizado poder estudar a obra nassariana amparados por leituras que nos exigiu tanto esforço quanto a obra de Nassar. Estudar parte da obra de Albert Camus, Nietzsche, Octavio Paz, Foucault, nomes extremamente consagrados no meio intelectual transformou completamente tanto nosso modo de encarar o fenômeno literário, como, e mais importante, a vida.

Esperamos ter chegado a alguns resultados que sirvam de acréscimo à fortuna crítica de Raduan Nassar, a qual a cada dia engloba outros estudos, sabendo que nunca poderíamos esgotar essa obra tão múltipla em significados.

Partindo da idéia inicial de trabalhar com a transgressão nessa obra, observamos que esse tema é extremamente mutante. Na própria obra de Nassar constatou-se que ela parte de um projeto traçado nos contos de *Menina a caminho* para ser formatada em

Lavoura Arcaica e *Um copo de cólera*. Na ordem de publicação imposta pelo autor, e que seguimos, há uma perda de energia transgressora gradual: primeiro trabalha-se com dois textos essencialmente “raivosos” que, em sua biografia literária, são seguidos por textos mais amenos e complacentes aos temas tidos como problemáticos. Tomamos a liberdade de interpretar esse fato como um recado. Nossa posição é a de que um texto existe a partir do momento em que é divulgado, publicado ou lido por um mínimo relevante de pessoas, podendo, aí, ser auferível criticamente. Ao estabelecer a ordem de sua literatura ao público leitor como a dispomos e também seu encerramento, só podemos concordar com o agricultor, filho de libaneses, Raduan Nassar: “(Saudades de mim!)” (NASSAR, 1997, p. 83).

REFERÊNCIAS

- ABATI, Hugo. *Da Lavoura Arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. Curitiba: UFPR, 1999.
- ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis, A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AS MIL E UMA NOITES. Trad. de Alberto Diniz. São Paulo: Edigraf, s/d. Vol. 3.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACON, Francis. *Ensaio*. Lisboa: Guimarães e C.^a Editores, 1952.
- _____. *Novum organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza & Nova Atlântida*. Trad. de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BALANDIER, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. de Carlos Alberto de Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikoilai Leskov”. In: *Magia e técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGSON, Henri. *Cursos sobre a filosofia grega*. Trad. de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERNHARD, Thomas. *Perturbação*. Trad. de Hans Peter Welper e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. Samuel Martins Barbosa et alii. São Paulo: Edições Paulinas, 1981.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno & O livro de Thel*. Trad. de José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAVO! ENTREVISTA. “Luiz Fernando Carvalho”. São Paulo: Editora D’Avila, 2002.

BUBER, Martin. *Imagens do Bem e do Mal*. Trad. de Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 1992.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA NÚMERO 2 – Especial Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Setembro de 1996.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Trad. de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1987.

CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. de Valérie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *O mito de Sísifo*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 1998.

CHALHUB, Samira. *Semiótica dos afetos: roteiro de leitura para Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker Editores; CESPUC, 1997.

CUNHA, Renato. *As formigas e o fel: literatura e cinema em Um copo de cólera*. São Paulo: Annablume, 2006.

DELMASCHIO, Andréia. *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. São Paulo: Annablume, 2004.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. de João Cruz Costa. São Paulo: Ediouro, s/d.

DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Trad. de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio: primeira série*. Trad. de Carlos Graieb e José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e Literatura”, in: MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. “Poder-corpo”, in: *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2002.

_____. “Prefácio à transgressão”, in: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Vol. III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Coleção Ditos e Escritos.

GIDE, André. *A volta do filho pródigo: precedido de cinco outros tratados*. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: EdUNESP, 1993.

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

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KIERKGAARD, Sören. *O desespero humano*. Trad. de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.

KILANOWSKI, Piotr Lech. *As caretas do duplo: um estudo de alguns casos do duplo na literatura brasileira contemporânea*. Mestrado em Teoria Literária. Brasília: UnB, 1997.

KLASSEN, Kátia. *Um estudo sobre o espaço em Lavoura Arcaica*. Mestrado em Estudos Literários. Curitiba: UFPR, 2002.

LEBRUN, Gerard. “O conceito da paixão”, in: _____ CARDOSO, Sérgio [et alii]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Trad. de Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1999.

MARTINS, Analice de Oliveira. *Um lugar à mesa: uma análise de Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Mestrado em Poética. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MELVILLE, Herman. *Os melhores contos de Herman Melville*. Trad. de Olívia Krahenbuhl. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record/ Altaya, 1989.

_____. *Menina a Caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um copo de Cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Trad. de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *Aurora*. Trad. de Rui Magalhães. Porto: Rés Editora, s/d.

_____. *A gaia ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras: 2001.

_____. *Ecce homo: como se chega a ser o que se é*. Trad. de José Marinho, Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. de de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. *Entre o milênio e o minuto: prosa literária e discurso filosófico em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. Mestrado em Poética. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

POMMIER, Gérard. *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas conseqüências...* Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

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

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. UnB, 1995.

SABINO, Mário. “Sou o Jararaca”. [Entrevista com:] “Raduan Nassar”. *Veja*. São Paulo: Ed. Abril, exemplar de 30 de julho de 1997. p. 9-13.

SANTOS, Flávia Vieira dos. *A rebelião pelo jogo: o percurso da alegoria em Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Mestrado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2003.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Da Morte, Metafísica do Amor, Do Sofrimento do Mundo*. Trad. de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

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

SENA, Ana Gláucia de Freitas. *A Terra, a Semente e o Cordeiro: a busca do Eu em Lavoura Arcaica*. Mestrado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

SILVA, Regina Celi Alves da. *Raduan Nassar: o cultivo do novo na tra(d)ição textual*. Mestrado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. De Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SOUZA, Maria Salete Daros de. *Desamores: a destruição do idílio familiar na ficção contemporânea*. Florianópolis: Ed. UFSC; São Paulo: EDUSP, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

VAN STEEN, Edla. “Raduan Nassar” [entrevista com]. In: *Viver & Escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1982, vol. 2, p. 259-270.