



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARIA LUIZA NAVARRO MARTINS

DE CORPO A CORPO:
UM ESTUDO PERFORMÁTICO DE *LAVOURA ARCAICA*

Londrina

2025

MARIA LUIZA NAVARRO MARTINS

DE CORPO A CORPO:
UM ESTUDO PERFORMÁTICO DE *LAVOURA ARCAICA*

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

Orientador: Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira.

Londrina

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M386d Martins, Maria Luiza Navarro.
De corpo a corpo : um estudo performático de Lavoura Arcaica / Maria Luiza Navarro Martins. - Londrina, 2025.
109 f.

Orientador: Miguel Heitor Braga Vieira.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Lavoura Arcaica - Tese. 2. Raduan Nassar - Tese. 3. corpo - Tese. 4. performance - Tese. I. Vieira, Miguel Heitor Braga. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MARIA LUIZA NAVARRO MARTINS

DE CORPO A CORPO:

UM ESTUDO PERFORMÁTICO DE *LAVOURA ARCAICA*

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

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Miguel Heitor Vieira Braga
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Franco Nobile Brandileone
Universidade Estadual do Norte do Paraná –
UENP

Londrina, 25 de junho de 2025.

Aos corpos das mulheres da minha família. Ao corpo-muralha de minha vó, Maria Odete (*in memoriam*). Ao corpo-espelho de minha mãe, Rosimeire.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Miguel Heitor Braga Vieira, a quem dedico minha admiração e respeito, pela atenta, cuidadosa e compreensiva orientação.

Às Professoras Doutoras Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Regina Célia dos Santos Alves, por suas preciosas avaliações e contribuições a esta pesquisa.

À minha família, pelo estímulo e apoio constantes durante meus estudos.

Ao Lucas, pela paciência e escuta afetuosa.

À Juliana Bello, pela motivação, inspiração e pelos momentos de alívio cômico.

À Gabriela Pepis, pelo suporte acadêmico e gentil ao longo do trajeto de pesquisa.

A Igreja diz: o corpo é uma culpa.
A Ciência diz: o corpo é uma máquina.
A publicidade diz: o corpo é um negócio.
E o corpo diz: eu sou uma festa.
(Galeano, 2015, p. 138)

RESUMO

MARTINS, Maria Luiza Navarro. *De corpo a corpo*: um estudo performático de *Lavoura Arcaica*. 2025. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Este trabalho investiga o corpo no romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar. São diversos os trabalhos críticos e analíticos que sugerem ou mencionam a participação do corpo na obra nassariana, indiciados pelo erotismo ou pelo teor dramático de seus escritos, a exemplo dos estudos de Delmaschio, Rodrigues e Azevedo. Considerando a presença do corpo no romance, esta pesquisa de caráter bibliográfico se propõe a analisar a corporeidade para além de elemento temático, mas também composicional do texto, compreendendo que corpo e palavra são indissociáveis na experiência de leitura da obra. Para tanto, o corpo é repensado em sua função discursiva, estrutural e expressiva, à luz da arte da performance, por meio da aplicação de dispositivos da linguagem performática para analisar a estrutura do texto literário, como de Schechner, Glusberg e Zumthor. Portanto, estabelece-se uma ponte entre estudos da performance e teoria literária. A análise também fundamenta-se em áreas como a filosofia, que abordam a temática corporal, o erotismo e a arte, com ênfase em pensadores como Bataille e Nietzsche. Em *Lavoura Arcaica*, a conjugação da linguagem neobarroca, erótica e transgressora, assim como a estrutura dramática e a vertigem da narrativa, criam camadas de sentidos e reforçam o protagonismo do corpo no romance como meio de expressão das vontades e mecanismo de transgressão de uma realidade normativa. Ao longo do romance, os corpos apresentam repetições, interações, distorções e mutações por meio das quais um discurso do corpo é constituído. Além disso, a apreensão e percepção das corporeidades passam inevitavelmente pela estrutura do narrar que, especificamente no romance, se atenta aos gestos, partes e ritmos dos corpos. Pela dedicação à performance corpórea, este estudo denomina essa função narrativa de narrador-performático. Por fim, compreende-se que o corpo é conteúdo e forma essencial do romance, bem como os vínculos entre performance e literatura são produtivos na tentativa de compreender formas experimentais e complexas como a escritura nassariana.

Palavras-chave: *Lavoura Arcaica*; Raduan Nassar; corpo; performance na literatura.

ABSTRACT

MARTINS, Maria Luiza Navarro. *From body to body*: a performative study of *Lavoura Arcaica*. 2025. 109 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

This study investigates the body in Raduan Nassar's novel *Lavoura Arcaica* (1975). Various critical and analytical works suggest or mention the body's participation in Nassar's work, often indicated by the eroticism or dramatic nature of his writings, as exemplified by studies from Delmaschio, Rodrigues, and Azevedo. Considering the body's presence in the novel, this bibliographic research aims to analyze the corporeity not only as a thematic element but also as a compositional aspect of the text, understanding that body and word are inseparable in the experience of reading the novel. To this end, the body is re-examined in its discursive, structural, and expressive functions, in light of performance art, by applying devices of performative language to analyze the structure of the literary text such as studies from Schechner, Glusberg and Zumthor. Therefore, this study establishes a bridge between performance studies and literary theory. The analysis is also grounded in fields of knowledge such as philosophy, which address corporal themes, eroticism, and art, with emphasis on thinkers like Bataille and Nietzsche. In *Lavoura arcaica*, the combination of a neo-baroque, erotic, and transgressive language, the dramatic structure, and the vertiginous narrative create layers of meaning and reinforce the protagonism of the body in the novel as a means of expressing desires and a mechanism for transgressing a normative reality. Throughout the novel, bodies exhibit repetitions, interactions, distortions, and mutations, through which a discourse of the body is constituted. Furthermore, the apprehension and perception of corporeities inevitably pass through the narrative structure, which, specifically in the novel, focuses on the gestures, parts, and rhythms of bodies. Due to its dedication to corporeal performance, this study terms this narrative function as the performative-narrator. Ultimately, this research concludes that the body is an essential content and form of the novel, and that the connections between performance and literature are productive in attempting to comprehend experimental and complex forms such as Nassar's writing.

Keywords: *Lavoura Arcaica*; Raduan Nassar; body; performance in literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DA MÁSCARA DO AUTOR AOS CORPOS DO TEXTO	15
1.1 O CORPO DO AUTOR SOB AS LENTES DA CRÍTICA	15
1.2 O CORPO DA CRÍTICA E OS CORPOS NASSARIANOS	24
2 O DESCOBRIMENTO DO CORPO	33
2.1 CORPOS CINDIDOS: O RETRATO DA FAMÍLIA.....	33
2.2 CORPO DA LINGUAGEM	44
2.3 LINGUAGEM DO CORPO: PERFORMANCE E DISCURSO DO CORPO	49
3 AS METAMORFOSES DE UM CORPO	60
3.1 UM CORPO EM BUSCA DE OUTROS CORPOS	61
3.2 ANAMORFOSE: O CORPO DIONISIACO E OUTROS CORPOS	67
3.3 ENTRE ESTÁTUAS, UM CORPO.....	85
3.4 O SILÊNCIO PRESSUPOSTO E O CORPO SACRIFICADO	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

A presente introdução tem como objetivo esclarecer o itinerário percorrido através do romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e a confissão das razões que inspiram o tema da presente pesquisa. Para tanto, com certa licença autoral, desvio-me brevemente da impessoalidade da escrita acadêmica, abrindo um pequeno parêntese para abordar a experiência de leitura que motivou este trabalho. Minha primeira recepção do romance foi ainda na adolescência e causou-me certos incômodos e arrepios, que perduraram em sonhos e até mesmo em certo nível de insônia. Talvez fosse a linguagem epilética e pestilenta do narrador entrando pelos meus olhos e ouvidos.

Lembro-me de que o texto havia me contaminado de tal modo que foi quase um vício, o qual exigiu-me retornar automaticamente ao romance e apreciar a versão para o cinema de Luiz Fernando Carvalho. Se aquele texto era convulso, eu também experimentava uma tempestade de sinapses que me motivavam a buscar alguma resposta para tamanha provocação. De início, poderia cogitar que a “paixonite” pelo texto se daria por uma identificação com a figura rebelde de um adolescente contra o sistema, a família e interditos. Mas, sobretudo, era aquela linguagem completamente desconhecida, codificada e extremamente sedutora que pulsava incessantemente em minha cabeça. Após o episódio da primeira leitura, ecoavam questionamentos como “por que meu corpo se envolve com o texto?” ou “por que tanto corpo nesse texto?”.

A partir daquele momento, a palavra impressa deixaria de ser tinta. Era a brutalidade da linguagem e da criação que se recompunha como um espírito e uma energia, que se fazia presente e se instalara permanentemente na memória física e virtual. Em busca de respostas para tantos efeitos colaterais, é que me propus a refletir e pesquisar sobre o romance nassariano atualmente. Portanto, o produto desse esforço também é resultante de um interesse pessoal, para além de uma contribuição analítico-crítica. Esclarecido esse pequeno ponto, recoloca-se a máscara acadêmica, em terceira pessoa, para explicar a organização do trabalho.

Em *Lavoura Arcaica*, o corpo é uma força motriz em diferentes camadas. Sua presença se dá no desejo que conduz a transgressão de André; na construção da escrita, abundante em signos corpóreos, e na morte que sela a tragédia familiar. Essa imersão aponta para o encontro fundamental entre o corpo e o texto. Com o intuito de conceber a função e a participação do corpo no romance, esta investigação aproxima literatura, performance e corpo, a fim de compreender como se dá a integração do corpo no texto literário, não apenas como instância temática, mas também como recurso formal para a condução do texto. Para tanto, o

presente estudo, de cunho bibliográfico, concilia a teoria literária, estudos da performance e trabalhos crítico-analíticos da obra nassariana. A fim de esclarecer as etapas que compõem essa investigação, descreve-se a seguir o caminho teórico e analítico percorrido.

Na primeira seção, a figura de Raduan Nassar é abordada sob uma perspectiva que, embora toque no biografismo, concentra-se na performance da máscara autoral de um nome consagrado, polêmico e peculiar da literatura brasileira. Nesse trajeto, flexões entre seus pronunciamentos, decisões e seus textos são direcionados em uma rede textual na qual os discursos influenciam como apreender essa figura autoral. Para isso, são utilizadas entrevistas do autor, a ideia de *função-autor* de Michael Foucault, as proposições do campo experimental, sobretudo o conceito de *máscara* de Aguilar e Cámara e o ensaio de José Castello sobre Nassar. Pela extensão de sua fortuna crítica, também propõe-se uma retomada dos estudos e ensaios sobre a obra nassariana, privilegiando aqueles que tematizam o corpo em suas três únicas obras – *Lavoura Arcaica* (1975), *Um Copo de Cólera* (1978) e *Menina a Caminho* (1997) –, com o objetivo de demonstrar como diversos estudos sinalizam para a presença do corpo na obra nassariana em diferentes instâncias. São os trabalhos de Tânia Pellegrini, Hugo Marcelo Fuzeti Abati, Andréia Delmaschio, André Luís Rodrigues, Miguel Heitor Braga Vieira, Wanessa Gonçalves Silva, Estevão Azevedo, Ana Fátima Santos e Elijames Moraes dos Santos.

Na segunda seção, adentra-se efetivamente no objeto de análise, o romance *Lavoura Arcaica*, com a preocupação de estabelecer uma distinção das corporalidades que tensionam a narrativa, o corpo do pai e o corpo do filho, o narrador André, conflito que também cindirá os corpos da família de lavradores. Nesse curso, o corpo de André corresponde ao veio rebelde, embriagado e desmedido, que configurará um corpo dionisiaco, e o corpo do patriarca opera como um corpo apolíneo, harmonioso, iluminado e comedido. Para essa discussão, conta-se com suporte teórico de Friedrich Nietzsche, sobre as pulsões apolínea e dionisiaca, e a história do corpo de Ieda Tucherman.

A partir dessa distinção maior, o corpo torna-se matéria discursiva que promove e manifesta o desejo do personagem em subverter os dogmas paternos. Do mesmo modo, o corpo passa a ser compreendido como meio de experimentação, transgressão e diálogo com o mundo, inspiradas especialmente pelas ideias Georges Bataille a respeito do erotismo e da transgressão. Ademais, a linguagem barroca e neobarroca presente no romance serve de base para compreender elos entre o erotismo, a linguagem e o corpo, inspiradas pelas reflexões de Severo Sarduy. A seção ainda discorre sobre os vínculos entre a linguagem, a literatura e a arte da performance, concentrando-se em demonstrar como o texto pode gerar efeitos de presença do corpo, dando margem para que seus trejeitos, membros e comportamentos tornem-se signos

de um discurso do corpo. Aqui, são elencados autores dos estudos performáticos, como George Glusberg, Richard Schechner e Paul Zumthor.

Na terceira e última seção, reflete-se sobre como a função do narrador no romance nassariano permite que os corpos sejam visualizados sob um ponto de vista narrativo, que traduzirá a percepção de mundo do personagem concentrada na sua sensação corpórea e no testemunho de outros corpos. Dessa maneira, propõe-se o termo narrador-performático para explicar esse modelo particular de focalização. Na sequência, o corpo de André é dissecado em diferentes categorias, com o intuito de perceber suas funcionalidades estruturais e significativas para o texto, compreendendo que as deformações, mutações, integrações e desmembramentos fazem parte de uma manifestação de contrariedade à ordem patriarcal e de expressão dos prazeres e sofrimentos que experiencia. Como um mecanismo analítico, categoriza-se a diversidade corpórea de André conforme suas relações e reiterações no texto, desdobradas pela sua figuração como corpo dionisiaco, um corpo erótico, embriagado, convulsivo, híbrido e simbiótico com a natureza, monstruoso, entre outros. Nesse sentido, os conceitos de corpo utópico e heterotopias de Michel Foucault contribuem para a reflexão sobre o movimento de projeção de corpos distorcidos e de um espaço transgressor por meio do corpo.

Em contraposição ao corpo múltiplo e dinâmico de André, os corpos dos familiares impregnados pelo discurso da tradição são apreendidos pelo narrador performático como estáticos. Para percorrer as corporeidades, seja pela gestualidade, membros e comportamento ou pela aproximação de corpos do imaginário, recorre-se a diferentes referências teóricas, como da filosofia, das artes e da mitologia, entre eles, Bataille, Eliane Robert Moraes e Junito Brandão. Há, ainda, os corpos complementares com quem André testemunha a experiência de continuidade e descontinuidade. Os corpos contíguos ao de André são os da linhagem materna, incluindo Ana, a mãe e Lula. São corpos que experienciam os afetos do corpo e compõem uma imagem de aglutinação com o corpo do personagem. Dentre eles, o corpo de Ana recebe destaque, por representar um pilar da trama que tem, em sua complexidade, diferentes apresentações, mas finda como um corpo sacrificado, como símbolo de transgressão e superação dos interditos.

Delineado o trajeto pelas corporeidades de *Lavoura Arcaica*, este trabalho espera não apenas contribuir para a fortuna crítica da obra de Raduan Nassar, mas sobretudo revisitar um clássico sob um novo ponto de vista: o do corpo como uma matéria da linguagem e suas potencialidades na arte das palavras. Ao desenvolver uma leitura que explora as possibilidades de o texto se concretizar por meio de um discurso dos corpos, esta pesquisa aprofunda a compreensão da intrincada relação entre linguagem e corpo. Assim, espera-se

oferecer novas chaves interpretativas para a materialidade e a performatividade do corpo presentes na escrita nassariana, que transcendem a mera representação temática.

1 DA MÁSCARA DO AUTOR AOS CORPOS DO TEXTO

Os escritores, de modo geral, estão submetidos a um processo de criação e recriação de sua figura autoral, a partir de uma rede de sentidos provenientes do cruzamento espontâneo ou não de instâncias como a mídia, a editora, o mercado, o próprio autor, o público e a obra ficcional (Aguilar; Cámara, 2017). Nesse sistema, Raduan Nassar representa um personagem excêntrico, sarcástico, contraditório e enigmático, que provoca os diferentes domínios de projeção do autor. É considerando a misteriosa figura de Nassar que, em primeiro momento, esta seção aborda o escritor, observando a construção de sua imagem autoral, baseando-se na noção de *função-autor* de Michael Foucault, na conjuntura literária moderna e contemporânea. Além disso, reflete-se sobre como a figura do escritor é projetada por meio de um dispositivo performativo, denominado por Aguilar e Cámara de *máscara*, estimulada pela perspectiva da crítica e dos discursos públicos sobre o autor.

Para isso, resgatam-se vozes críticas a respeito de Nassar, relatos de personalidades com quem conviveu, bem como entrevistas que concedeu até o momento. Em ordem cronológica, recuperam-se as entrevistas à Edla van Steen, de 1982, no segundo volume da obra *Viver e Escrever*; a Augusto Massi na *Folha de São Paulo*, em 1984; a Elvis Cesar Bonassa, na *Folha de São Paulo*, em 1995; aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles (IMS), em 1996; a Pedro Bial, no programa “Espaço aberto”, da *Globo News*, em 1996; e a Mario Sabino na *Veja*, em 1997.

No segundo instante, busca-se a recuperação de textos da crítica jornalística e acadêmica da obra nassariana, especialmente daqueles que tematizam a presença do corpo em sua prosa, tanto como assunto quanto como forma. Para tanto, pontuam-se linhas de investigação acadêmico-críticas que tangenciam o tratamento do corpo, mas também inspiradoras do olhar sobre a performatividade na narrativa. Os estudos promovidos por Tânia Pellegrini, Andréia Delmaschio, André Luís Rodrigues, Miguel Heitor Braga Vieira, Wanessa Gonçalves Silva, Estevão Azevedo, Ana Fátima Santos e Elijames Moraes dos Santos inspiram a percepção de que o corpo corresponde a um elemento temático e estrutural da obra de Raduan Nassar.

1.1 O CORPO DO AUTOR SOB AS LENTES DA CRÍTICA

Neste ano de 2025, a obra *Lavoura Arcaica*, que marca a estreia de Raduan Nassar na cena literária, completa seus cinquenta anos de publicação. Desde que se tornou uma

figura reconhecida, o escritor atrai a atenção da crítica e do público pela sua produção literária, pela personalidade excêntrica ou pelas falas contundentes sobre a literatura e o mundo.

A obra do escritor paulista é resumida em três principais livros, *Lavoura Arcaica* (1975), *Um Copo de Cólera* (1978) e *Menina a Caminho e Outros Textos* (1997), bibliografia compilada e expandida em sua *Obra Completa* (2016), na qual foram acrescentados textos originais ou antes veiculados em língua estrangeira. São eles: o ensaio “A corrente do esforço humano” e os contos “Monsenhores” e “O velho”. Sua fortuna literária é elogiada pela crítica e agraciada com ilustres honrarias, dentre elas, a maior láurea concedida a escritores da língua portuguesa, o Prêmio Camões de Literatura, recebido em 2016.

Como revela o estudo de Hugo Marcelo Fuzetti Abati (1999) sobre a recepção jornalística de *Lavoura Arcaica*, a originalidade da narrativa e seu grau de realização estética, formal e temática são perspectivas confluentes entre os críticos da época, mas que também são extensíveis a toda sua obra. O reconhecimento de uma produção marcante na cena literária brasileira, porém, não o impediu de abandonar a literatura para levar uma vida pacata como agricultor e avicultor. Logo em 1984, em entrevista a Augusto Massi e Mário Sabino Filho para a *Folha de São Paulo*, o autor explicita seu desinteresse pela escrita. Mais tarde, em entrevista à *Veja*, argumenta sobre seu abandono:

[...] hoje tenho pouco a ver ainda com literatura, estou dando agora uma virada radical na minha vida. Começo a me perguntar como é que pude entrar por esse cano, quero dizer, nesse da literatura. Qualquer coisa assim como você viver mais de vinte anos apaixonado por alguém, de repente você acorda e clic! Sumiu a paixão (Nassar, 1984, p. 10).

Literatura para mim é coisa do passado. Não acredito que se possa recuperar aquele impulso vital que leva a alguém a mergulhar de cabeça numa atividade. Depois que se perde isso, a gente tem mais é que cair fora. Não se faz literatura para valer com paixão requentada. Mesmo a literatura mais pessimista, aquela que afirma que o nosso mundo é o pior dos mundos, acaba até se desmentido pelo entusiasmo com que se expressa. Já disseram que a voz sem entusiasmo jamais será ouvida (Nassar, 1997a, p. 9).

Até aquele momento, a obra nassariana impunha-se pela qualidade estético-formal dentro dos limites do texto, mas, a partir dos posicionamentos de Nassar, especialmente quando se indispõe com o mundo literário e, mais radicalmente, quando subitamente abandona a literatura, voluntária ou involuntariamente passa a ser estimulado o interesse da crítica em conjecturar sobre a sua figura para além da sua escrita.

Nesse contexto de reflexão sobre a figura autoral, torna-se pertinente retomar as reflexões de Michel Foucault (2009) no texto “O que é um autor?”. O filósofo não

compreende o autor como o sujeito empírico, mas um constructo delineado pela organização, circulação e funcionamento dos discursos no interior de uma conjuntura que valida e seleciona o que pertence ou não à figura autoral; conceito que denomina de *função-autor*. Portanto, o escritor não é apenas o sujeito externo à linguagem e responsabilizado pela sua criação, mas também corresponde a uma entidade classificatória, pois é definido em aproximações ou afastamentos em relação a outros discursos – de autores que o antecederam ou sucederam –, pelos modos como os discursos sobre ele circulam e por suas condições de legitimação. Além disso, há a possibilidade de um autor criar campos de conhecimento geradores de uma tradição, legado ou disciplina prolongadoras de sua obra e fundadoras de novos discursos.

Portanto, a figura do autor se constitui dinamicamente no interior de um dispositivo de múltiplas asserções, que a valida influenciada pelo contexto de produção, recepção e circulação dos discursos. Diante dessa perspectiva, é possível propor que a construção da imagem autoral pode conformar-se na interação de discursos de terceiros e daqueles que o autor indireta ou diretamente faz sobre si, descentrando-se da ideia de autor-pessoa, ou seja, “elemento do acontecimento ético e social da vida” (Bakhtin, 2003, p. 9) como aspecto exclusivo da conformação da figura do autor.

A compreensão de que há diferentes elementos em interação e disputa, que contribuem para a conformação da figura autoral, encontra correspondência em investigação dos pesquisadores Aguilar e Cámara (2017). Para eles, há elementos que interagem na percepção, recepção e compreensão do objeto literário, como o corpo, a voz, os espaços e o autor, considerados signos geradores de sentidos transversais ao texto. Nesse sentido, há um movimento de abertura do texto a outras relações de sentidos que escapam do tradicional exercício hermenêutico, o qual, porém, não é esquecido.

Dentre os elementos analisados por Aguilar e Cámara (2017), está o autor refletido em dois dispositivos: a máscara e a pose. Ambas, apesar de ideias distintas, podem interrelacionar-se e atuam performativamente, gerando efeitos de autenticidade, afetividade e falsidade (Aguilar; Cámara, 2017, p. 140). A pose está relacionada à apresentação e aparência do autor, por exemplo, sua postura corporal, seu gestual, sua vestimenta, sua presença em determinados lugares e seu comportamento. A *máscara* abrange uma dimensão que entrecruza sua obra ficcional, as autoridades literárias e a figura pública, compondo uma textualidade. Desse modo, a máscara depende da rede discursiva que se agrupa ao redor do nome do autor. A máscara e a pose, então, podem estimular a conformação e fixação de uma persona autoral, proposital ou não, que tangencia e se incorpora como parte da obra.

Aguilar e Cámara (2017) exemplificam esses dispositivos observando as interações da obra, a figura autoral e os discursos críticos de nomes como Paulo Leminski e Clarice Lispector. Sobre o escritor curitibano, os especialistas apontam estratégias de autorrepresentação, que relacionam os poemas e suas fotografias como criadoras de um desenho autoral remanescente. O bigode basto, conforme os autores, é aproveitado em capas de reedições de sua antologia e demonstra essa fixação da pose do autor, que passa a ilustrar também sua obra. Já Clarice Lispector é abordada sob o ponto de vista da máscara e pose do enigma, da esfinge e do mistério. A conjugação de elementos como seus pseudônimos, os registros fotográficos, as reflexões em suas crônicas e colunas estimulam a dúvida entre “o ser” e o “se fazer”, que encontram-se também em sua narrativa.

Nesse sentido, lançando-se o olhar para o carisma de Raduan Nassar e a potência de sua obra, é possível refletir sobre como sua figura é projetada pela crítica, inspirada pelas suas posturas, comportamentos e falas. Esses dispositivos, como a máscara e a pose, com ou sem propósito, impulsionam a crítica a frequentemente tratarem-no como um contraventor, um renegador da literatura – muitas vezes, associado à caracterização dos seus narradores – ou, ainda, como um personagem.

O crítico José Castello (1999) propõe algumas reflexões sobre a possível máscara de Raduan Nassar. Para ele, o escritor passa a assumir uma posição limítrofe na cena literária, pois representa o autor que não escreve mais, porém, persiste como uma imagem, uma projeção pública, a que o crítico compreende por “máscara”. Com um trocadilho, Castello (1999) denomina Nassar como um “ex-critor”, isto é, aquele que não mais produz, todavia, não consegue desprender-se do título de escritor. Dessa maneira, a figura de Nassar coloca-se como uma simultânea ausência e presença, o que dificulta ou acirra o enigma e a contradição, pois não deixou de aparecer publicamente ou persistir no mundo editorial ao dedicar-se a novas publicações e revisões, ao conceder entrevistas e ao participar de eventos.

A título de exemplo, a publicação comercial do livro *Menina a Caminho* (1997), ocorrida após o anúncio de sua "aposentadoria" da literatura, conforme explicitado em entrevista de 1984 à *Folha de São Paulo*, ilustra essa dinâmica. De modo semelhante, a publicação de sua *Obra Completa* em 2016, anos depois de seu declarado abandono da escrita literária, reforça tal perspectiva. Essas publicações sugerem que, embora seu entusiasmo discursivo pela literatura possa ter diminuído, o respeito pela produção textual aparentemente manteve-se. É o que manifesta em algumas reedições de suas prosas por meio de revisões textuais.

Por exemplo, quatro dos contos de *Menina a Caminho*, veiculados anteriormente em outros suportes, foram revistos na edição comercial de 1997. Prova disso é o conto “Hoje de Madrugada”, publicado em primeira mão no *Cadernos* e, logo depois, na coletânea. Na primeira versão, um excerto do conto diz: “Mais seguro, próspero, devasso, seu pé logo se perdeu sob pano do meu pijama, se esfregando na densidade dos meus pelos, subindo afoito, *me lambendo a perna feito uma chama*” (Nassar, 1996a, p. 59, *grifo nosso*). Já na publicação de 1997, há uma substituição: “Mais seguro, próspero, devasso, seu pé logo se perdeu sob pano do meu pijama, se esfregando na densidade dos meus pelos, subindo afoito, *me queimando a perna com sua febre*” (Nassar, 1997b, p. 60, *grifo nosso*).

Outro exemplo é a revisão da terceira edição de *Lavoura Arcaica*, de 1989, ocorrida posteriormente à aposentadoria de Nassar. Apenas no quarto capítulo do romance é possível encontrar sete alterações da primeira para a terceira edição. Logo na primeira oração do capítulo, o trecho “Sudanesa (ou Schuda) era assim: farta; debaixo de uma cobertura de duas *quedas* [...]” (Nassar, 1975, p. 15, *grifo nosso*) é modificado para “Sudanesa (ou Schuda) era assim: farta; debaixo de uma cobertura de duas *águas*” (Nassar, 1989, p. 17, *grifo nosso*). Em outro excerto, tinha-se “[...] ela descansava a cabeça quando o sol lá fora estava a *prumo*” (Nassar, 1975, p. 16, *grifo nosso*), que foi substituído por “[...] ela deitava o corpo e descansava a cabeça quando o sol estava a *pino*” (Nassar, 1989, p. 18, *grifo nosso*).

No excerto abaixo, há a maior modificação sequencial, em que termos são excluídos. Os elementos retirados encontram-se em destaque na primeira citação:

[...] mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino, era o *doce contorno de uma fantasia* de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos *graciosos* as partes escuras mais pudendas, toda sensível quando o pente corria o pêlo [*sic*] gostoso e abaulado do seu corpo *cheio* [...] (Nassar, 1975, p. 16, *grifo nosso*).

[...] mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino, um contorno de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes escuras mais pudendas, toda sensível quando o pente corria o pelo gostoso e abaulado do corpo [...] (Nassar, 1989, p. 18, *grifo nosso*).

Se as edições parecem indicar que o cuidado com a escrita persiste, ainda que o escritor não publique novos originais, elas também sugerem que a minguada paixão pela literatura, na realidade, pode ter outros fatores. Na lógica de Castello (1999), uma razão possível pela saída de cena é o descontentamento com o sistema editorial e midiático. O crítico chama essa postura de antiliterária, não no sentido de ser contra o literário, mas como posição que

reflete a insatisfação com as formalidades e obrigações que o mercado, o público, as editoras e os críticos exigem dos autores:

Um escritor tem suas obrigações: deve apresentar um original a cada dois anos, deve estar disponível para as cerimônias de lançamento, deve se oferecer como divulgador de si mesmo. Não se trata, provavelmente, de desistir da literatura, mas sim de abrir mão dos ritos que a envolvem e que hoje, num mundo dominado pelas regras do mercado, por fim a definem. Ser escritor, hoje, é comportar-se como um escritor; é isso, provavelmente que Raduan ironiza (Castello, 1999, p. 182).

Com isso, a perspectiva de Castello (1999) direciona-se à provável motivação de Nassar para abdicar da escrita: a insatisfação com o contexto ao qual se expõe e pelo qual é pressionado. Tal interpretação esclarece a manutenção da "máscara" de escritor, através da qual estabelece-se um espaço para a exposição de uma faceta diversa da glória. Exemplo dessa tentativa é a entrevista concedida aos *Cadernos*, considerada por Castello (1999) um sacrifício. Nessa ocasião, Nassar (1996b, p. 31) confronta críticos e especialistas que teorizam sobre sua obra, oferecendo respostas contundentes: “Nunca pensei em expor qualquer teoria a respeito do meu minguido trabalho, nem vejo sentido nisso. Ou esse trabalho fala por ele mesmo, sem o socorro de qualquer suporte teórico expositivo, ou deve ser descartado”.

O descontentamento de Nassar com o sistema que o circunda é perceptível antes mesmo de declarar a abdicação da literatura. Em diálogo com Edla van Steen, em 1982, o escritor encontra espaços para acidamente alfinetar a comunidade crítica, literária e intelectual. Por exemplo, quando questionado sobre a infância, replica com bom humor:

Diziam em casa que eu era muito arrelento, no que concordo em parte, mas, se tivesse de me descrever, seria com a paixão que eu tinha pelos animais, tanto que quando me perguntavam o que ia ser eu não hesitava: criador. Sim, criador, e está claro que não no sentido exclusivo, e, portanto, tolo, de produtor de arte ou literatura, que eu aliás nem sabia o que eram, mas criador de animais. E convenhamos que eu devia estar certo, me passa às vezes pela cabeça que não há criação artística ou literária que valha uma criação de galinhas... (Steen, 2008, p. 93-94).

Tempos depois, em entrevista a Elvis Cesar Bonassa, para a *Folha de São Paulo*, o autor, sem rodeios, persiste na manifestação de seu incômodo e descrença para com a literatura. Quando perguntado se a opinião dele tinha correspondência com seus personagens, quando dizem não gostarem de “gente”, retruca:

Eu não aposto no aprimoramento da espécie, eu não aposto nisso. Isso talvez tenha até a ver com meu desinteresse pela literatura de um modo geral. E aí talvez minha náusea em torno de toda a produção cultural, porque eu não aposto muito nisso, se o objetivo é achar que a espécie vai melhorar com isso (Nassar, 1995, p. 9).

Seja como provocação ou como convicção do autor, as tratativas de Nassar sobre a literatura e seu sistema o colocam na mira da crítica como um contraventor e renegador da literatura. Essa postura de um transgressor ou recusador também dá margem para que a crítica busque elos entre suas produções escritas e essa máscara que se desenha em torno do confronto.

Na leitura de Perrone-Moisés (1996), a figura de renegador que se aglutina ao autor parece influenciar a percepção de que a máscara autoral de Nassar se incorpora aos personagens e vice-versa. A especialista descreve os narradores nassarianos como aqueles que recusam a comunicação, o *status quo*, a obediência e até mesmo o amor. Essa postura arredia e repelente seria, para Perrone-Moisés (1996), similar à do autor para com a literatura, pois, no ponto de vista da autora, Raduan recusa a ribalta do mundo literário como um símbolo do lugar de destaque da sua produção.

José Castello (1999) faz o mesmo movimento interpretativo ao aproximar a máscara de Nassar aos seus personagens, ilustrando como as máscaras podem atuar performativamente tornando-se dispositivos de significação atravessados pelo texto literário, alinhando-se ao que sugerem Aguilar e Cámara (2017) sobre a construção de sentidos transversais à figura do autor e o texto. Castello (1999) percebe, por exemplo, os elos entre a postura antiliterária do escritor e uma crítica à classe intelectual e editorial no conto “Aí pelas três da tarde”:

Nesta sala atulhada de mesas, máquinas e papéis, onde invejáveis escreventes dividiram entre si o bom senso do mundo, aplicando-se em ideias claras apesar do ruído e do mormaço, seguros ao se pronunciarem sobre problemas que afligem o homem moderno (espécie da qual você, milenarmente cansado, talvez se sinta um tanto excluído) (Nassar, 1997c, p. 71).

É também o caso de “Mãozinhas de seda”, texto publicado posteriormente ao declarado desamor pela literatura, que denuncia as pompas e o favoritismo da classe intelectual, como se lê no trecho a seguir:

Daí minha mania, se esbarro com certos intelectuais, de olhar primeiro para suas mãos, mas não só. [...]. Seja como for, apesar de avessos a bailes e

afetarem desdém pelas coisas mundanas, o que tenho notado é que alguns deles parecem fazer uso intensivo de pedra-pomes, ainda que pudessem dispensá-la. E com a diferença também de que as moças de Pindorama, que só usavam essa pedra uma vez por ano, davam em geral duro no trabalho. Eruditos, pretensiosos, e bem providos de mãozinhas de seda, a harmonia do perfil é completa por faltar-lhes justamente o que seria marcante: rosto! Em consequência desse aparente paradoxo, tenho notado que estão entregues a um escandaloso comércio de prestígio, um promíscuo troca-troca explícito, a maior suruba da paróquia, Maria Santíssima! (Nassar, 1997d, p. 81).

Em entrevista à *Veja*, Nassar trata o conto como uma molecagem contra si mesmo, “pois dá sequência à minha inequívoca vocação para o suicídio autoral” (Nassar, 1997a, p. 12). Portanto, nas palavras do autor, o conto é uma tentativa de aceno final, mas corresponde a um atentado falho de macular sua imagem, visto que sua presença e prestígio na cena literária permaneceu ao longo do tempo. Ou, ainda, uma autocrítica, pelo fato de participar daquele mesmo grupo e, com isso, incitar um jogo entre si e sua escritura. Novamente, são declarações que motivam os estudiosos e críticos a reforçarem os vínculos do autor e da obra.

Os sinais que misturam-se na constituição do perfil de Nassar como um provocador, um antagonista ou um renegador da literatura também apontam para outra hipótese comumente levantada por críticos, na qual o escritor seria uma persona – ou seja, a máscara, a imagem projetada do escritor, seria uma construção proposital. O jornalista Augusto Nunes, em depoimento aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do IMS, revela como percebia o redator-chefe, Raduan Nassar, com quem conviveu na edição do *Jornal do Bairro*, semanário fundado pelo próprio escritor:

Antes e acima do autor de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, sempre existiu a figura da melhor ficção, e a grandes personagens se costuma conceder a graça da completa liberdade de movimentos. Com uma radical e abençoada agravante: trata-se de um caso singularíssimo de criatura que, em vez de ser por ele criada, cria o criador. Foi o personagem Raduan quem criou o escritor, como antes criara o acionista de uma empresa comercial e o diretor de jornal de bairro, como depois criaria o homem que semeia pipocas (Nunes, 1996, p. 17).

Em entrevista para o programa “Espaço Aberto Literatura”, da GloboNews, Nassar (1996c) reage ao relato de Nunes, ao ser provocado por Pedro Bial: “E um personagem malandro, né?”. A resposta é sucinta, porém, inspira uma série de indagações em torno da figura do autor. Ele realmente cria uma personagem? Ou é apenas irônico, como se advertisse que suas diferentes faces abdicadas representam quem realmente é? Entre uma resolução e outra, o substrato é a dúvida, o jogo e a manipulação. Um ano depois, em entrevista à *Veja*, o autor é novamente inquirido sobre tornar-se um personagem:

Veja: O fato de ter abandonado a literatura não o teria transformado em um personagem fascinante?

Nassar: Abandonei o curso científico e pulei para o clássico, abandonei o curso de letras na universidade, o curso de direito no último ano, a empresa familiar assim que meu pai faleceu. Abandonei ainda uma criação de coelhos, o jornalismo e outras coisas mais. Tudo somado, só levei a pecha de inconstante. Por que só quando abandonei a literatura eu teria me transformado em personagem fascinante? Não é esquisito? (Nassar, 1997a, p. 12).

Uma questão que se impõe é a possibilidade de Nassar valer-se da máscara para compor uma personagem autor. Nesse sentido, o questionamento do escritor parece, reiteradamente, buscar inquirir sobre seu próprio lugar autoral e certa fixação dos críticos em sua personalidade. De modo similar, compara a literatura a apenas mais um de seus ofícios dispensados, sugerindo a ausência de uma máscara e de segundas intenções. Contudo, pode-se justificar a indagação da crítica pelo fato de a máscara autoral já se encontrar constituída e, conseqüentemente, uma rede discursiva ser continuamente tecida a partir de elementos como sua presença-ausência, a comparação estabelecida entre sua obra e seus narradores ou pela percepção do seu abandono da literatura como uma provocação. Diante desses aspectos, a crítica é levada a supor que o escritor endossa sua máscara.

Por outro ângulo, a proposta de que o autor constitui uma persona parece incoerente quando se trata de declarações e discursos públicos. Nesses momentos, Nassar abre brechas para tratar de assuntos que escapam da literatura e explicitam sua visão de mundo. Por exemplo, ainda em sua entrevista de 1982, quando questionado sobre a baixa tiragem de *Lavoura Arcaica* se comparada à população do período, rebate com acidez: “Seja como for, seria interessante consultar os 120 milhões a respeito, mas desconfio que a maioria iria preferir um aumento substancial de salários” (Nassar, 1982, p. 102). Tratando-se de um país repleto de desigualdades socioeconômicas, o problema não habitaria o número de tiragens, o desinteresse do público ou da editora, mas provavelmente a dificuldade de acesso aos bens culturais. Com isso, o escritor desvia de glamourizações ou reflexões centradas em aspectos do sistema literário, para focalizar em questões que lhe aparentam distantes ou negligenciadas nos muros intelectuais das Letras.

Similarmente, em 2016, ao ser consagrado com o Prêmio Camões, o escritor aproveita seu discurso e critica o governo de Michel Temer diante do ex-ministro da cultura, Roberto Freire, tratando-o como repressor e golpista, em razão do impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff (RADUAN NASSAR, 2013). Recentemente, em fala para *Quatro*

cinco um, Nassar (2021) também manifesta sua desaprovação pelo governo do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, ironicamente apelidado como “capetão”, trocadilho provavelmente originado do passado militar do político.

Diante disso, as aparições e falas de Nassar frequentemente sugerem uma postura audaciosa e transgressora, quase em forma de protesto, que rejeita as pompas literárias. Pode-se dizer que, nesses instantes, a rastreabilidade da máscara do autor é colocada à prova, pois “o autor que não escreve mais” passa a utilizar o espaço midiático ofertado pela literatura para inflamar discussões políticas e sociais, subvertendo os mecanismos que destacariam sua própria imagem autoral e seus feitos literários.

Nesse sentido, Raduan Nassar representa um autor que foge da máscara promovida pelas engrenagens editoriais e mercantis. Conforme Pellegrini (1999), a imagem do escritor é essencial para a contemporaneidade e é transformada em marca registrada ou objeto de interesse. Isso porque, em um sistema em que os autores, nos termos da especialista, precisam viver às próprias custas, acabam por utilizar a própria imagem como mecanismo de divulgação da obra. Assim, a vida íntima, as opiniões e os comportamentos do escritor tomam o lugar privilegiado do próprio texto. Diante desse contexto, Nassar recusa a máscara do mercado e o privilégio do espetáculo em detrimento do potencial da obra.

De fato, não é possível definir os limites entre a máscara do autor e a pessoa empírica. Consequentemente, o que permanece é o jogo curioso que Nassar impõe à crítica e ao público que busca desvendar o enigma da sua figura. Se existe, por parte da crítica, a interpretação de que o autor, propositalmente ou despretensiosamente, endossa polêmicas, cria uma persona ou recusa a posição de estrela literária, o legado da máscara que vestiu – e que, aparentemente, recusa –, mantém-se vivo junto de sua obra. Juntos, legado e obra não conseguem conter o viço, a sensualidade e a paixão que ofertam aos seus devotos apreciadores.

Recorrendo à noção foucaultiana de *função-autor* (Foucault, 2009) e estabelecendo um diálogo com a concepção da *máscara* como dispositivo performativo da conformação da figura autoral (Aguilar; Cámara, 2017), percebe-se que a intransigência, as contradições e a incerteza acerca do abandono da literatura por Raduan Nassar suscitam questionamentos sobre a motivação desse afastamento e a possível construção de um personagem. Essas indagações, por sua vez, prolongam a sobrevida, a circulação e o interesse em torno da figura do autor. Em última análise, sua postura firme e sua personalidade excêntrica contribuem para sua persistência como um escritor sobre o qual os discursos externos não exercem influência nem legitimidade absolutas, mas que, paradoxalmente, estimulam um jogo de expectativas e alimentam a esperança de seu retorno ao cenário literário.

Por fim, o desconforto provocado pela recusa da máscara editorial e sua percepção de literatura e de mundo, Raduan Nassar provocam o complexo sistema literário que envolve discursos dos críticos, leitores e do próprio escritor. Diante da conjuntura contemporânea, a dissidência do autor encontra eco na peculiaridade de uma de suas principais obras, *Lavoura Arcaica*, que desperta estranhamento pela dificuldade de contingência em modelos de época ou, ainda, pela ausência de ferramentas teóricas e analíticas que possam abarcar a singularidade formal e temática do texto. Pensando na recepção de *Lavoura Arcaica*, sem abandonar outras obras do escritor, as próximas discussões deste estudo têm como objetivo perceber de que maneira a crítica acadêmica e jornalística buscou compreender as diversas camadas, temáticas e estruturais, que se conectam no romance, sobretudo aquelas relacionadas à presença do corpo.

1.2 O CORPO DA CRÍTICA E OS CORPOS NASSARIANOS

Em recuperação da fortuna crítica do romance *Lavoura Arcaica*, no debate de nomes como Modesto Carone e Octávio de Faria, Abati (1999) verifica a dificuldade da crítica em classificar o romance pelo seu hibridismo entre prosa, poesia e drama, impondo-se como um desafio no momento mais caloroso de sua recepção. Uma hipótese a se considerar para essa aparente cautela diante da narrativa nassariana pode estar vinculada à proposta experimental da sua escrita, razão pela qual nomes icônicos da crítica acadêmica, como Antonio Candido e Alfredo Bosi, podem não ter abordado ou detalhado o que hoje se reconhece como um clássico da literatura nacional.

Em sua famosa *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (2017) dispõe de um brevíssimo comentário sobre Raduan Nassar a respeito da prosa de 1970 a 1990, aproximando-o de características como a introspecção, o memorialismo e o regionalismo, e comparando-o à Milton Hatoum, muito provavelmente pela presença da cultura mediterrânea na obra dos escritores:

A escrita apurada de um estreante como Milton Hatoum parece indicar (como fizeram, nos anos 70, Raduan Nassar com *Lavoura arcaica* [...]) que um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins, não é fruto de um passado irreversível (Bosi, 2017, p. 466-467).

Em nota de rodapé, Bosi (2017) ainda situa *Lavoura Arcaica* como um romance intimista e menciona, sem aprofundamentos, o teor fronteiro da narrativa com a

poesia, denominando-a prosa poética. Contudo, Bosi participa da entrevista concedida aos *Cadernos* em 1996, questionando Nassar a respeito de aproximações com Cyro dos Anjos e com o próprio Graciliano Ramos; além disso, pede que Nassar indique os saldos da ficção após João Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Portanto, o crítico teve contato com a prosa nassariana, buscou correlações com a tradição literária, porém, não desenvolveu especificações em torno da obra do autor.

Já Antonio Candido, no ensaio a “Nova narrativa”, publicado em 1989, sumariza a literatura da década de 1970 – período em que os textos nassarianos são dados à lume – como momento de pluralidade e liberdade temático-formal, que rarefaz fronteiras de gênero, traduzidas pelo ensaísta como

romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte (Candido, 1989, p. 209).

O nome de Nassar não é citado, porém, a esteira de uma literatura com uma nova tônica e de formato híbrido sugere que sua escrita participaria do quadro de “textos indefiníveis” (Candido, 1989, p. 209). Pode decorrer daí a dificuldade do momento em tratar de sua escrita que dialogava com o período de repressão da ditadura militar, mas, em contrapartida, caminhava paralela ao resgatar formas clássicas, como a tragédia, e temas universais, como a liberdade e a paixão, ao mesmo tempo em que os subvertia ao valer-se de técnicas como a paródia, a narração intimista e o neobarroquismo.

Os críticos literários posteriores, portanto, mais afastados da recepção do calor do momento, apresentam perspectivas similares entre si ao diferenciá-lo constantemente da produção literária dos anos 1970 ou ao não incluí-lo em qualquer linha de força do período, sobressaltando seu lugar próprio na cena literária. Flora Süssekind (2004), em 1985, diferencia a literatura de Nassar do que denomina de *literatura verdade*, linha documental e testemunhal como resposta à censura artística e intelectual do regime militar, e da *literatura do eu*, linha introspectiva e psicologizante. Pouco tempo depois, Perrone-Moisés (1996) propõe que a eficácia do texto de Nassar é resultante de seu engajamento literário, ou seja, do trabalho meticuloso entre forma e conteúdo. Similarmente, Tânia Pellegrini (1999, p. 106) discorre sobre a aparição de “um escritor com perfeito domínio do código estético-literário, capaz de criar, num estilo muito particular, livros inteligentes que, a seu modo, também prestavam contas à realidade brasileira”. Mais recentemente, Karl Erik Schøllhammer (2013) descreve a obra de Nassar como solitária ao trabalhar com formas experimentais.

Diante da enigmática, sedutora e intensa escrita de Raduan Nassar, o desejo de esmiuçar sua técnica, buscar aproximações, comparações e teorizações a fim de desvendá-la é inevitável para a crítica especializada. Ao mesmo tempo, as ferramentas dispostas parecem não corresponder à força da nova forma que tem à frente. Em oportunidade de satisfazer o desejo por respostas, como na entrevista que Nassar dá aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, resta apenas a silente frustração de uma fuga por tangentes.

Ainda que Nassar tenha se esquivado, rebatido e negado teorizar a respeito de sua escrita, acidentalmente explicita um possível elemento constituidor. Quando questionado sobre a influência das suas leituras na sua produção, surge uma revelação humilde: “[...] a leitura que mais eu procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros” (Nassar, 1996b, p. 27). Como declara Nassar, é a leitura da vida que o interessa, portanto, é possível compreendê-la como a percepção do mundo e de suas provocações no sujeito.

Com base na citação do escritor, pode-se refletir sobre como a escrita nassariana recupera o sentido de estética resgatado por Terry Eagleton (1993). Originária do grego *aisthesis*, antes de se vincular à arte e, especificamente, à expressão do belo, a estética se referia à capacidade humana de sentir e perceber o mundo. Desse modo, se a leitura da vida lhe interessa, de que forma ela se apresenta na sua escrita? Essa não é uma resposta simples, única e inquestionável. Porém, a presença do corpo em sua obra pode ser explorada como um domínio da vida no interior do texto.

Não por acaso, estudos abordam a presença do corpo como uma instância na obra de Nassar, seja vinculada ao erotismo, à transgressão, à linguagem, seja como domínio da filosofia, psicologia ou antropologia, investigados na extensão de sua fortuna literária: no romance *Lavoura Arcaica*, na novela *Um Copo de Cólera* e na antologia de contos *Menina a Caminho e Outros Textos*.

Ao percorrer a obra do escritor, é possível verificar indícios deste corpo que revela suas próprias experimentações e posturas diante do mundo. No romance *Lavoura Arcaica*, testemunha-se o destino trágico de uma família perturbada pela urgência subversiva do filho tresmalhado André. Ao rebelar-se contra a tradição do patriarca, o narrador-protagonista persegue a (des)ordem promovida pelo próprio corpo, optando pelos excessos, alçando seu máximo ao concretizar o incesto com sua irmã Ana.

Conforme André Luís Rodrigues (2006), o discurso autoritário do patriarca do romance funda-se em três pilares – a união da família, a terra e o trabalho –, que são pacientemente organizados pelo vetor do tempo e justificam-se pela palavra da tradição

religiosa cristã e alcorânica. O patriarca, com seu comedimento, parcimônia, rigidez e restrição, demonstra a sua paixão pela tradição, envolto em um discurso que prega o “bom senso” e o comedimento. É maniqueísta, definindo e situando, em lados opostos, o que é certo e errado, o que é bom e correto. Para Rodrigues (2006), a lavoura discursiva desse pai é a “lavoura da ilustração”, da negação das contradições e das desmedidas. A esse discurso, que espreme, pune e limita os corpos da família, André silenciosamente contrapõe a “lavoura de corpos”:

Se a ideologia paterna procura ‘ocultar contradições’, omitindo o que há de escuridão na própria luz ou o que há de luminoso mesmo nas ‘trevas mais espessas’, procedendo assim à inevitável fragmentação do que é uno, André anseia exatamente pela recuperação dessa unidade perdida. Assim, para ele, lavoura é simultaneamente lavrar dos campos, lavrar do discurso e, sobretudo, lavrar dos corpos. Ou, para expressá-lo de outro modo, lavoura é sempre lavrar dos corpos: do coro da terra, do corpo das palavras, do corpo dos animais e dos seres humanos. À abstração do pai ele opõe o que há de mais concreto: o próprio corpo (Rodrigues, 2006, p. 56).

Nesse sentido, o corpo do personagem é participante da vontade de transgredir o discurso opressor. Miguel Heitor Braga Vieira (2007) demonstra que a transgressão atravessa as narrativas nassarianas e é compreendida não como oposição total a um *status quo*, mas como afirmação da diferença, daquilo que se opõe ao hegemônico e ao predeterminado. Em *Lavoura Arcaica*, por exemplo, o corpo de André transforma-se em horizonte, uma régua de medida para o campo transgressor, na qual a subjetivação do corpo é estratégia subversiva, ao contrário da aceitação do corpo social/interditado (Vieira, 2007).

Similarmente, Elijames Moraes dos Santos (2021) concebe o corpo como um templo profano no romance e, por isso, subversivo, na medida em que representa a fuga dos limites físicos e abstratos da soberania das leis patriarcais, os excessos do dispêndio (prostitutas e bebidas), tratado como um “desregramento do corpo” que também representa a densidade da própria linguagem do romance. São atitudes de protesto ao *modus vivendi* da família, de seus espaços e símbolos sagrados. De certo modo, o corpo também pode ser concebido como um templo sagrado para André, como espaço e objeto de culto do mundo sensível. Nesse sentido, não por acaso, Estevão Azevedo (2019) compreende o erotismo em um imaginário licencioso na obra total de Raduan Nassar em dois pontos comuns: o retorno à comunhão com o natural e a busca por uma continuidade profunda; aspectos intimamente ligados aos artificios da linguagem, que é preenchida por um corpo erótico.

O corpo também é indiciado pelo caráter dramático e cênico. São exemplos disso os contos “Hoje de Madrugada” e “Aí pelas Três da Tarde”, da coletânea *Menina a*

Caminho. No conto “Aí pelas Três da Tarde”, o narrador propõe um roteiro comportamental e contraventor a um narratário, sugerindo o abandono do expediente de trabalho para apreciar o sossego, a nudez e o sono. Em artigo de Martins e Brandileone (2023), discute-se a utilização do corpo como dispositivo de transgressão de interditos laborais, sociais e morais, ao abandonar contenções como a vestimenta e a racionalidade para o trabalho. Nesse contexto, o corpo se transforma em elemento composicional, cujos gestos e trejeitos são signos que direcionam o discurso narrativo para a transgressão.

A participação do corpo e de sua performance também está presente no conto “Hoje de Madrugada”, que aborda o encontro de companheiros em uma madrugada no interior da casa, em que, após inúmeras tentativas falhas de aproximação afetiva e erótica, a mulher desiste de reconquistar seu parceiro. Para Brandileone e Martins (2021), a linguagem corporal substitui, em sua maior parte, a linguagem verbal e, com isso, os gestos e comportamentos transformam-se no principal meio de comunicação entre os personagens, por meio do discurso do corpo, compondo uma coreografia que expressa o fim do relacionamento, o desejo da mulher e a rejeição do homem.

Em *Um Copo de Cólera*, a teatralidade é mais evidente e referenciada. Na novela, a experiência carnal do afeto, ocorrida no dia anterior, dá lugar a um drama convulso. O chacareiro isolado embebe-se de cólera ao ver sua cerca-viva corroída por formigas, e a urgência da paixão desmedida do narrador-personagem desdobra-se no choque político, identitário e ideológico com sua parceira. Tal embate é acirrado no capítulo denominado “O Esporro”, em que a tessitura dramática e o indiciamento do corpo de furor colérico, a ironia e o erotismo orbitam a disputa entre os companheiros.

Tânia Pellegrini (1999), ao investigar *Um Copo de Cólera*, percebe a teatralidade de sua linguagem pela estruturação do relato, que ressalta a plasticidade dos gestos, a ritualidade das cenas, assim como o efeito cinematográfico, sobretudo no embate entre as personagens masculina e feminina. Além disso, a unidade espaço-temporal e o discurso monológico indiciam uma estrutura dramática. Dessa perspectiva, ecoa a presença de um modo de comunicar que, pela interação entre técnicas dramáticas e literárias, opera o efeito do performativo. São camadas que acentuam e possibilitam uma leitura também visual e dinâmica do corpo e das ações.

Andréia Delmaschio (2004) aprofunda ainda mais as relações entre teatralidade, escrita e corpo ao estudar a obra *Um Copo de Cólera*. A pesquisadora se baseia na ideia de *phármakon*, proposta por Jacques Derrida (1997) no livro *A Farmácia de Platão*. O conceito surge da compreensão de Platão, para quem a escrita representa uma ambivalência:

um remédio, como solução para a preservação da memória, ou um veneno, que estimula sua própria extinção. Dessa forma, o termo pode ser comparado à palavra “droga” que, de um lado, é medicinal, mas, de outro, pode ser um entorpecente.

Derrida (1997), ao refletir o pensamento platônico, apresenta um raciocínio que desestrutura a oposição da ideia de escrita como veneno *ou* cura, propondo a desestabilização dos antagonismos como um jogo de contínua superação de fronteiras em binarismos, como presença/ausência, interior/exterior e falsidade/verdade, em que uma ponta da dualidade pressupõe ou contém a outra. Dessa maneira, os limites entre eles são, também, fluidos. Portanto, o *phármakon*, do ponto de vista de derridiano, representa simultaneamente o veneno *e* a cura para a memória.

No interior do universo de *Um Copo de Cólera*, a linguagem constrói uma experiência que dilui limites e mobiliza ambiguidades, ao unir termos de um grupo semântico que, a um só tempo, são cura e doença para o narrador-personagem. É, por exemplo, o veneno que o narrador-personagem utiliza para aniquilar as formigas, representando a solução do empecilho, mas, é metaforicamente combustível para seu discurso violento e passional. Assim, a linguagem da novela rarefaz disparidades:

[...] o veneno, o ácido, a tinta, a saliva, a baba, o ligustro, o esporro e o copo de cólera convergem num só elemento detonador de ambivalências. Cada um deles ajuda a constituir, assim, uma outra textualidade anagramática em que da formação do próprio corpo significante de um vocábulo depende o engendramento de outros corpos-palavras, um tempo que se relacionam entre si (Delmaschio, 2004, p. 34).

No estudo de Delmaschio (2004), é possível perceber a valorização dos termos que envolvem a composição do *phármakon* na obra de Raduan Nassar, mas também o fato de os elementos estarem vinculados à corporeidade de uma perspectiva patológica, fisiológica, biológica e orgânica. Portanto, existe uma correlação entre a escritura, o *phármakon* e o corpo. Similarmente ao que propõe Pellegrini (1999) em *Um Copo de Cólera*, o *phármakon* também se faz presente como a teatralidade da novela, a partir da autodeclaração do narrador enquanto um ator e de outros indícios, como as cenas e o próprio vocabulário, que explicitam o fingimento e a dissimulação das ações dos personagens. Dessa forma, para Delmaschio (2004), a configuração do narrador-personagem é posta ao avesso: o interior torna-se uma máscara para o exterior e permite-lhe operar sua retórica colérica.

O teor dramático e cênico de *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*, não por acaso, inspirou produções cinematográficas. A adaptação da novela foi dirigida por Aluizio

Abranches em 1999, enquanto o filme inspirado no romance foi produzido por Luís Fernando Carvalho em 2002. Limitando-se ao romance de Nassar, o estudo de Wanessa Gonçalves Silva (2017) demonstra como a tradução intersemiótica do romance para a linguagem fílmica encontra correspondência quando os corpos dos personagens são analisados como mediadores e tradutores da realidade subjetiva para o exterior.

Citando dois exemplos de corporeidades conflitantes no romance, conforme Silva (2017), o corpo de André é fragmentário, incompleto, tenebroso e sujo – indo ao encontro da posição transgressora, rebelde e lasciva do personagem. Por outro lado, o corpo do pai apresenta-se como límpido e sólido, assim como sua ilustração e rigidez de caráter. Igualmente, no filme de Carvalho, o corpo dos atores que encarnam as personagens de Nassar, assim como suas performances, buscam nos gestos – comedidos ou excessivos – a tradução para a configuração interior dos personagens. Vale mencionar que o próprio diretor recusa a concepção de adaptação para o filme, argumentando que não se trabalhou com um roteiro baseado no romance, mas com o roteiro original, encarnado pelos atores por meio de suas imersões no texto, no espaço da fazenda, na cultura e nos cenários. Além disso, o diretor menciona que a leitura que fez do romance se aproximou de uma experiência cinematográfica:

Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens (Carvalho, 2002, p. 35-36).

As palavras de Luís Fernando Carvalho resumem uma necessidade de pensar a palavra do texto nassariano para além dos limites da página. Possivelmente, é esse mesmo efeito que motiva Ana Fátima dos Santos (2021) a discutir o corpo em *Lavoura Arcaica*, aproximando linguagem e filosofia, ao avaliar as relações entre a fenomenologia da percepção, de Maurice Merleau-Ponty, e o romance. Merleau-Ponty (2018) compreende que a forma de ser e estar no mundo é, primariamente, sensível. Com isso, rarefaz as dicotomias entre o corpo, a consciência e a percepção do mundo, ao apreender o corpo e seus sentidos como mediadores ativos do conhecimento. Assim, para o filósofo, o corpo promove intercâmbios do ser humano com o ambiente e com outros corpos, além de permitir sentir a si mesmo. Nessa captura do mundo e de si, a sensibilidade é capaz de dar sentido às coisas do mundo e ao próprio sujeito; e, conseqüentemente, os modos de sentir desse corpo influenciam as formas de entender e interagir no mundo.

Conforme Santos (2021), a experiência de André em *Lavoura Arcaica* é o fenômeno de estar situado em um tempo-espaço que, incessantemente, interfere em sua compreensão de mundo e são vividas por um corpo. A imersão do personagem no espaço da casa da família, na fazenda, na natureza; nos corpos dos familiares, dos animais, das plantas; e no tempo da infância e da adolescência são mediadas sobretudo sensorialmente e transmutam suas reflexões e percepções. Essas experiências também são intermediadas pelos modos como a linguagem do romance demarca o corpo, os desejos, os gestos, as sensações e as percepções do sensível, advindas tanto do próprio André quanto de outros personagens com quem interage e do ambiente ao seu redor.

A partir das análises recuperadas da obra nassariana, é possível refletir sobre a presença de corpos constituídos por palavras no texto, como se o próprio texto roteirizasse a coreografia de seus personagens, como peças vivas e orgânicas – ou, ainda, como corpos que comunicam a si mesmos, suas sensações, vontades e apreensões. Portanto, o corpo também tem sua forma, sua anatomia, seus membros e sua dimensão no espaço, mas seus sentidos, o que ele revela, sente e traduz, dependem de um percurso plural e diverso. Com isso, especula-se como o próprio movimento da prosa nassariana está embutido de corpo como matéria indissociável da palavra, não apenas como um tema ou item referencial, mas sim em sentido performativo, tendo em vista que o corpo também é meio de comunicação e promotor de uma textualidade. Para isso, o romance *Lavoura Arcaica* é selecionado como *corpus* de investigação, por contemplar e protagonizar o corpo do início ao fim, buscando compreender de que maneira é possível a lavra dos corpos (Rodrigues, 2006) se expressa no romance.

2 O DESCOBRIMENTO DO CORPO

A presente seção tem como objetivo principal desenvolver a ideia do descobrimento do corpo como via de conhecimento e subversão para o personagem André em *Lavoura Arcaica*. Além disso, busca revelar os mecanismos composicionais do romance. O primeiro sentido para esse descobrimento está relacionado à experiência do personagem: a perseguição das vontades do corpo e a superação da lei patriarcal que restringe os corpos. Nesse curso, André encontra na corporeidade um espaço de subversão, expressão e comunicação com outros corpos, sobre o qual a palavra paterna não detém completa influência ou controle. Com isso, há uma oposição entre André, que propõe a desmedida, o erotismo e os excessos, e o pai, que orienta o comedimento, a paciência e a virtude, transposta pelas figurações e modos de compreender as corporeidades na narrativa nassariana.

O segundo sentido vincula-se ao esforço de identificar os recursos estéticos e composicionais que destacam a presença do corpo no texto. A busca por desvelar essa linguagem se dá pela percepção dos artifícios da linguagem em duas direções complementares. A primeira é a presença da linguagem neobarroca, que aproxima corpo e erotismo, bem como recursos formais de trabalho com a linguagem que evidenciam o corpo. A segunda propõe que o corpo é um elemento que preenche a linguagem de *Lavoura Arcaica*, funcionando como matéria de sentido e de manipulação do discurso de André. Essa percepção baseia-se na aplicação de dispositivos da arte da performance, que contribuem para evidenciar como a linguagem literária pode simular um corpo e intensificar sua presença. Para esse momento de reflexão das relações entre tema e forma da narrativa, com foco na presença do corpo, são considerados os pressupostos teóricos, as reflexões e as discussões de autores como Sarduy (1979), Nietzsche (1992), Tucherman (1999), Bataille (1992), Merleau-Ponty (2018), Zumthor (2018) e Glusberg (2013), que proporcionam elos entre linguagem, estudos performáticos, corpo e erotismo.

2.1 CORPOS CINDIDOS: O RETRATO DA FAMÍLIA

Lavoura Arcaica é uma obra que exemplifica o que Ítalo Calvino (1993) chamou de clássico literário. Isso porque, como apresentado em seção anterior, a energia despertada pela obra perdura no tempo e inspira leituras sob diferentes perspectivas, sempre na tentativa de compreendê-la. Na revisão da fortuna crítica do romance realizada por Abati (1999), é possível considerar uma interpretação histórica, correspondendo a uma alegoria da

sociedade brasileira no período da ditadura militar. Do ponto de vista cultural, a obra é representante da tradição mediterrânea em terras brasileiras. De uma linha social e filosófica, é uma reflexão profunda em torno dos conflitos familiares geracionais, dos interditos sociais, do erotismo, da tradição religiosa, do patriarcalismo, dentre outros incontáveis temas que a atravessam. Somam-se aos temas a profundidade dos conteúdos, a forma poética e paródica do texto, a hibridização de gêneros, bem como a circularidade temporal e estrutural, que tornam o texto uma produção de difícil contenção em definições estanques.

Misturando aspectos da cultura mediterrânea em um contexto rural, sugestivamente em uma cidade interiorana do século XX, a fábula de *Lavoura Arcaica* recupera e subverte a parábola do filho pródigo, estabelecendo um diálogo com o *Evangelho de São Lucas*, e com a obra *A Volta do Filho Pródigo*, de André Gide (2015). O texto bíblico e a narrativa de Gide tratam da partida de um dos herdeiros de uma família abastada, que decide aproveitar a vida desregradamente. Todavia, ao perder toda sua riqueza e não encontrar mais a felicidade, retorna à casa paterna, onde é novamente acolhido.

Ao contrário do retorno ao equilíbrio presente no texto bíblico e da conciliação familiar em Gide, na narrativa de Nassar, a volta do filho “tresmalhado” implica na desintegração da família. A motivação para a fuga do narrador-protagonista, André, perpassa o desejo por liberdade, a ânsia de transpor as cercas da família – do espaço da casa e do campo – e, sobretudo, os limites pregados pela palavra do pai. Somado a isso, seu desejo proibido pela irmã mais nova, Ana, bem como a concretização da relação incestuosa, inspiram a fuga do personagem. Com a família abalada, Pedro, o primogênito, que estende as pregações do patriarca, se incumbem de resgatar o irmão perdido e restaurar a unidade familiar. Contudo, com a brutalidade das revelações de André, o irmão mais velho confessa ao pai a relação incestuosa entre os irmãos durante a festa de retorno. Tomado pela fúria, o pai assassina a filha.

A subversão de escritos tradicionais se apresenta na estrutura maior do enredo de *Lavoura Arcaica*, mas também é distribuída ao longo do romance. A presença do palimpsesto é uma das espinhas dorsais do romance, na perspectiva de Sedlmayer (1997), e empreende um mecanismo discursivo de transgressão do protagonista e da própria forma do texto. O palimpsesto é uma obra construída por meio da derivação de outras, ora reafirmando-as, ora transformando-as (Genette, 2010). A intertextualidade, como recurso retórico, é principalmente paródica, pois André se apropria e ressignifica os sentidos de textos religiosos, filosóficos e literários. Portanto, a transgressão ocorre no nível do texto e no nível da representação e construção do personagem. Em específico, os diálogos com escritos da tradição

cristã e alcorânica representam o transpasse dos limites interpostos pelo discurso patriarcal, compreendendo um outro mecanismo de transgressão:

Utilizando-se de uma oralidade sacra primordial, mas pervertendo-a através de uma escrita saturada por metáforas, o romance de Raduan Nassar pode ser lido como uma versão de ‘A Parábola do Filho Pródigo’. Desconstruindo elementos fundamentais da constituição social ocidental - o patriarcalismo, a interdição ao incesto e o imperativo ao trabalho -, esse texto relê as palavras sagradas, mas sempre corrompendo, adulterando, violando cada signo arcaico (Sedlmayer, 1997, p. 20).

O exercício de rasurar e reescrever as textualidades não se limita às palavras do passado. Um outro embate é delineado, mas entre a palavra paterna e a urgência do corpo. De um lado, está o discurso perene, reproduzido e propagado pelo líder da família e preservado nos escritos sagrados. De outro, residem as vontades imediatas, que obrigam a refutar o que se impõe precedentemente. Essa dualidade percorre o romance como um tema e é flexionado nos modos como André procura subverter a palavra do pai, dando lugar ao discurso do corpo – um palimpsesto do próprio corpo –, bem como busca pela comunicação silenciosa com outros corpos que o rodeiam. Além disso, a prescrição do copo no horizonte de expectativa do pai torna-se alvo de contravenção.

Para conceber essa tensão narrativa, um ponto de início é o retrato que André constrói da família:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (Nassar, 1989, p. 154-155).

A cisão familiar é objeto de reflexão no estudo de Rodrigues (2006) e revela as dualidades presentes no enredo. De um lado, tem-se a “lavoura ilustrada” do pai, o galho saudável, forte e iluminado; de outro, encontra-se a “lavoura dos corpos” de André, o ramo enfermiço e sombrio da mãe. Como extensão dessa disparidade, os corpos da família também são apresentados pelo narrador conforme a linhagem a que pertencem. A partir dessa divisão metafórica da família entre lavouras, é possível estabelecer um paralelo com as pulsões apolínea

e dionisíaca abordadas na obra *O Nascimento da Tragédia* (1992), de Friedrich Nietzsche. Para o filósofo alemão, é da dualidade entre as pulsões apolínea – da harmonia e da individualização – e dionisíaca – do caos, da embriaguez e da comunhão – que se constitui a arte e o pensamento trágico como representantes da totalidade da vida. Em *Lavoura Arcaica*, o encontro dessas pulsões também resulta no caráter trágico do romance: é a imersão entre o vigoroso desejo advindo do galho da mãe e da austeridade do galho do pai que se desprende a força motriz do romance.

A parcela da família que tem como referência a figura do pai, Iohána, orienta-se pela palavra da tradição, do trabalho e da união. São corpos de gestos austeros e comedidos, corpos limpos e firmes, indo ao encontro da própria feição do discurso que os permeia:

[...] eu que achava inútil dizer fosse o que fosse passei a ouvir (ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, *calma e serena* como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (*era o meu pai*) da cal e das pedras da nossa catedral (Nassar, 1989, p. 16, *grifo nosso*).

E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica da sua postura: o *peito de madeira* debaixo de um algodão grosso e limpo, o *pescoço sólido* sustentando *uma cabeça grave*, e as *mãos de dorso largo prendendo firmes* a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito (Nassar, 1989, p. 60-61, *grifo nosso*).

O discurso paterno não apenas molda a representação dos corpos, como também ressaltam a imagem de um corpo ideal:

[...] cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista, arrancando dos ouvidos os escaravelhos que provocam turbilhões confusos, expurgando do humor das glândulas o visgo peçonhento e maldito; erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são esses os artificios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro (Nassar, 1989, p. 55-56).

A pulsão apolínea em Nietzsche (1992) tem como inspiração a figura do deus grego Apolo – o deus sol e representante das artes plásticas – e é equiparada à experiência da individualidade. A pulsão apolínea opera como um filtro onírico e extático que permite ao homem homérico enxergar as tenebrosidades do mundo como uma proteção. Essa aparência arrefecida e deslumbrante da realidade representa nada menos que uma ilusão. Ela também é fundadora de um princípio de individualidade, na medida em que a experiência do pensamento e da arte apolínea é protagonizada pelo herói, ou seja, o exemplo a ser seguido e reflexo da

figura dos deuses. Além disso, como explica Roberto Machado (2006), a pulsão propõe a criação de um sistema de valores ético e estético como representante do que é bom, harmonioso, belo e simétrico. Ela flerta, ainda, com uma racionalidade esquemática e com a separação entre corpo e mente, inspirada pelos pensamentos de Platão e Sócrates.

Um corpo apolíneo, ou seja, um corpo íntegro, iluminado e equilibrado, é uma designação pertinente para a corporeidade do patriarca em *Lavoura Arcaica*. Esse corpo também congrega noções corpóreas entre a idealização grega e a culpa cristã. Para Ieda Tucherman (1999), as transformações históricas da humanidade implicam no desenvolvimento de ideais transcendentais para o corpo no contexto ocidental. O corpo grego clássico almeja a imagem universalizante, moldada por fundamentos exteriores e pertencente à *polis*, submetendo-se ao peso das leis. Contudo, a influência da filosofia e, notadamente, do pensamento pitagórico, que emprega a geometria na leitura do mundo, perpetua a necessidade de traduzir o corpo como uma imagem totalizante, consistente e unívoca. A existência de um padrão corporal tem como consequência a exclusão dos corpos divergentes. Portanto, é o exercício de uma política que busca exercer seu poder e pedagogia por meio dos corpos. Esse é o curso do corpo paterno: um corpo padrão, que organiza e assume o controle dos corpos da família, ignorando as dissidências. O corpo ideal grego, porém, é ainda um corpo cultuável, um objeto de admiração.

Mais tarde, a tradição judaico-cristã impõe a ideia de um corpo culpado e pecaminoso, onde reside os males. O corpo, que antes era imagem do divino, passa a apreciar a dor física como purificação e como valor espiritual, além de ter aversão aos prazeres. Nesse sentido, Tucherman (1999) afirma que o corpo cristão rompe com o corpo comunitário e determina um corpo próprio, que deve reafirmar-se permanentemente como devoto. É uma experiência antinatural dos corpos, em muitos momentos de isolamento, fome e flagelo. É dessa posição dual e maniqueísta que se constitui o discurso paterno, separando um corpo apolíneo, casto e puro de um lado, e o corpo impuro de outro.

Na contramão do galho apolíneo, a linhagem materna tem o afeto como marca trágica, compondo corpos predestinados, lascivos, desmedidos, transgressores, ou mesmo representantes de aspectos opostos, como o sagrado e o profano. Nesse sentido, são corpos que assumem características complexas, fragmentárias e sinuosas, contrariando o ideal paterno. Seguindo a lógica nietzschiana, esses corpos são movidos pela pulsão dionisíaca, inspirada nos cultos das bacantes, rito feito por mulheres que cultuam o deus Dionísio – deus das videiras e dos excessos – com orgia, vinho e música. O dionisíaco, nesse curso, é oposto ao apolíneo e propõe uma reconciliação da humanidade com a natureza e a comunhão com o outro. É também

a pulsão das desmedias, do frenesi, dos excessos e do êxtase que amplifica a alegria e a dor. É, pois, um movimento de desintegração e dissolução da individualidade.

No trecho a seguir, a composição do corpo de André caracteriza-se pelo dionisíaco ao reencontrar na natureza uma figuração que expressa a intensidade de seus sentimentos penosos e transgressores:

‘era eu o irmão *acometido*, eu, o irmão exasperado, eu, o *irmão de cheiro virulento*, eu, que tinha na pele *a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo*’ (Nassar, 1989, p. 108, *grifo nosso*).

Do mesmo modo, Ana tem seu corpo narrado a partir de perspectivas que simulam o ritual dionisíaco, sob signos que aderem a sensualidade e o desvario à sua figura:

[...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo (Nassar, 1989, p. 28-29).

Em *Lavoura Arcaica*, a pulsão dionisíaca, concentrada na figura de André, e a pulsão apolínea, representada pelo pai, são transbordantes e entram simultaneamente em conflito e em interação. Essa distinção entre os corpos dionisíaco e apolíneo, porém, tem como objetivo melhor analisar as confluências de forças e seus modos de figuração no texto. É uma ponderação necessária, pelo fato de representarem predominâncias, pois há pontos de encontro entre excesso e comedimento, tanto no pai como em André. Por exemplo, há uma crença exacerbada nos ideais paternos, que reflete passionalidade e, em última instância, resulta no filicídio. Assim como também há racionalidade no discurso de André, que busca em recursos retóricos, como a paródia, subverter, ao se apropriar do discurso paterno (Rodrigues, 2006).

Retomando o exercício de identificar as nuances dessas corporeidades em tensão na narrativa, André acirra a afirmação de que “eu sou um corpo” em seu discurso e, dessa maneira, seu relato é permeado pelo corpo. Se o discurso de André corresponde a um palimpsesto com textos sagrados, buscando subverter “os signos arcaicos”, nas palavras de Sedlmayer (1997), o corpo dionisíaco do personagem, ao desviar-se da clareza e da interdição, aposta em um corpo arcaico também como linguagem.

Em investigação sobre a história e a comunicação do corpo, Ieda Tucherman (1999) resgata uma concepção de corpo arcaico, privilegiada em comunidades ancestrais. Um

primeiro passo para compreender essa perspectiva parte da dissolução da dicotomia “*logos*” e “*physis*”, persistente na cultura e na filosofia ocidental. Isto é, a diferenciação da experiência de conhecimento humana como realidade lógica e realidade sensível, bem como um corpo enquanto uma unidade individual. Para sociedades arcaicas e tradicionais, o corpo experiencia formas próprias de comunicação, em que o exterior e o interior se conjugam. A realidade, nessas tradições, implica que corpo e mundo não se distinguem abruptamente, mas se interpenetram, de modo que o corpo preserve sua singularidade, mas consiga articular-se com outros corpos ou forças cósmicas:

Este corpo que faz comunhão oferece, neste processo e na sua dinâmica, todas as presenças deste universo primitivo pois, segundo a imagem do corpo humano, tudo são combinações metáforo-metonímicas em acção [*sic*], o que permite pensar no corpo como uma árvore, e na árvore como um corpo e, por esta sua possibilidade, o corpo e a sua plasticidade constituem-se no modelo de representação do universo, no qual o corpo se integra. Não é desrazoável dizer que nestas culturas de sociedades primitivas, assim como na maior parte das religiões orientais, por oposição à nossa tradição ocidental, produz-se uma cultura para o corpo (Tucherman, 1999, p. 27).

Portanto, o corpo arcaico atesta sua capacidade de se recodificar, seja dentro ou fora de um campo social. Essa maleabilidade corpórea permite que André se compare a uma planta amorfa e repleta de outros microrganismos, como lido em trecho anterior. Quando Rodrigues (2006) afirma a existência de uma “lavoura dos corpos” motivada por André, é possível aderir à sua classificação a perspectiva de que é a retomada de um corpo arcaico e aberto aos outros corpos do mundo – sejam eles humanos, animais ou vegetais. A desindividualização desse corpo e sua abertura radical às forças da natureza e da vida (o nascimento, a morte, as catástrofes naturais etc.) representam, pois, um corpo dionisíaco.

A manifestação dos desejos individuais no corpo de André, simultaneamente à sua comunhão com o mundo e à sua constante recodificação corporal, configura um retrato que se distancia da figura divina e íntegra do corpo patriarcal, aproximando-se de uma representação abstrata, disforme e provisória. Dessa forma, cada traço e elemento captado e sentido pelo seu corpo é uma espécie de onda que transmuta a experiência caótica do personagem. É por esse movimento intenso que se mergulha na aventura de descoberta do corpo do protagonista e das corporeidades dos demais personagens com quem interage: os corpos da mãe, de Ana, dos irmãos, dos animais e das plantas. Tendo constituído um retrato da cisão familiar, é necessário observar de modo particular, ainda que inicialmente, o que compõe e expressa o corpo do narrador-protagonista, justamente por ser a força motriz do discurso do corpo no romance.

O corpo de André é o primeiro a se apresentar e a se sobressair como dissidente em relação ao corpo maior da família, indiciando sua sensibilidade desde as primeiras linhas da narrativa:

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. 7).

O trecho introdutório de *Lavoura Arcaica* apresenta, metaforicamente, o corpo de André por meio da autoerotização: confunde os sentidos, a visão e o tato, rarefaz os limites entre o interior e o exterior, cruza o sagrado e o profano, bem como ressalta o objeto de culto desse ritual íntimo, o corpo. Um corpo nu, individual, experimentando a sensação conflituosa do gozo e da angústia. Esse corpo indicia representações que serão revisitadas ao longo do romance e que estão assentadas sobre ele: o erotismo, a transgressão e o sofrimento.

Considerando o contexto em que André é circunscrito, a experiência da masturbação em uma casa de pensão e, portanto, fora dos limites da cerca familiar e da reprimenda paterna, revela-se como uma afirmação de um corpo desejanter, que encontra prazer no próprio cultivo e transpõe limites comportamentais. Conforme Georges Bataille (1987), o indivíduo é um ser descontínuo, precível e individual. Do sofrimento dessa constatação, o erotismo se funda na busca do sentimento de continuidade, de pertencimento e de fusão a um objeto em que se encontre satisfação. Nesse sentido, é possível compreender que há uma fonte de desejo em André, como um ser descontínuo, que experimenta a privação da sensação de unidade com o corpo familiar, primariamente afetiva, minada pela constante regulação exercida pelo pai. Como instrumento de revolta, o erotismo, permeado pela linguagem e pelo corpo do personagem, torna-se objeto de subversão dos limites impostos.

Para Bataille (1987), o erotismo é desestabilizador das formas regulares de organização social em que a humanidade se funda: o trabalho, a sexualidade controlada e a consciência da finitude. Ao seu modo, o discurso do pai também é pregador do trabalho, da razão e da constrição, formulando o interdito no corpo familiar com base na tradição alcorânica e cristã. O erotismo é dispêndio improdutivo; é gasto energético não subserviente às práticas laborais, assim como: “[...] o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital)” (Bataille, 2013b, p. 21). Portanto, ao não servir ao trabalho,

pilar presente nas pregações paternas, o exercício da atividade erótica representa a transgressão do cerco castrador.

Além disso, a nudez também participa da erótica dos corpos, pois permite o acesso e a exposição de partes secretas e interditas pelo vestuário. Retomando a cena inicial de *Lavoura Arcaica*, o protagonista encontra-se nu e é interrompido por Pedro, que o adverte: “abotoe a camisa, André” (Nassar, 1989, p. 10), como uma reprimenda que ecoa a voz do pai. No conjunto, o corpo de André, ao experimentar a masturbação, fratura com agravamento a ordem a que é submetido, pois é um corpo que se inunda de desejo individual, improdutivo, e se reafirma como individualidade autossatisfatória. Dessa maneira, é possível propor que André descobre, no próprio corpo, no limite da pele, a arma que derruba e blinda os interditos que habitam sua vida interior e exterior. Esse desnudamento de interdições a que aspira o narrador-personagem é também ecoado pela filosofia do protagonista de *Um Copo de Cólera*: “o corpo antes da roupa” (Nassar, 2013, p. 38).

Contudo, o descobrimento das potências do corpo e a liberação do desejo também podem ser concebidos como fonte de padecimento. Ao tratar sobre o erotismo, Bataille (1987) também se refere ao sofrimento e à angústia como causas ou consequências da atividade erótica. Inicialmente, é o sofrimento de suportar – consciente ou inconscientemente – a individualidade solitária e a existência descontínua, que atesta a vida e a morte repetidamente. Dessa forma de angústia primordial, o erotismo, enquanto rompimento de interditos, é um instante de liberação das normas, regramentos e contingências. Contudo, é momento provisório, cuja consequência é o retorno à vida regulada.

No erotismo amoroso e corporal, a perseguição pela continuidade com o objeto de afeto ou de desejo é angustiante, na medida em que há a espera do ser descontínuo pelo encontro e a posterior desintegração do elo. Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Barthes (1981) inclui no universo de sensações do enunciador apaixonado a agonia e a experimentação da ausência, tanto na postura autorreflexiva do personagem quanto nos intertextos com os quais a obra dialoga, exemplificando a fonte de sofrimento causada pelo erotismo e pelo desejo de continuidade com o outro amado: “O sujeito apaixonado, no sabor de uma ou outra contingência, se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de angústia” (Barthes, 1981, p. 22). A pulsão erótica, como transgressora de interditos, é também fonte de uma “experiência do pecado”, de culpa e, portanto, de sofrimento.

Diante disso, a experiência erótica de André pode ser compreendida como o princípio do desejo, da subversão e do sofrimento. Ao retomar o trecho introdutório, não é

possível desvencilhar a consumação do gozo com o padecimento. A masturbação se dá entre “intervalos de angústia” e finda no alcance da “rosa branca do desespero”. Na primeira edição de *Lavoura Arcaica*, o termo “intervalos” era *intermitência* (Nassar, 1975, p. 5), atribuindo a ideia de descontinuidade tanto do prazer quanto do padecimento. Além disso, tal palavra é usada no vocabulário médico, caracterizando um período de alívio de um estado doentio, aguçando a presença do corpo em um jogo entre dor e prazer. Contudo, a intermitência como momento de alívio é transtornada pelo fato de o orgasmo, como clímax sexual, passar a elucidar um movimento agônico da obtenção do gozo. Portanto, o desejo avivado pelo corpo, procurando a satisfação e alívio, também se revela um autoflagelo, e a autoerotização se alinha a um desejo suicida, a provação da vida até na morte, como reflete Bataille (1987) sobre o jogo erótico.

Dessa maneira, a dimensão pela qual transita a corporeidade do personagem pode ser situada na tensão entre prazer e sofrimento. Nesse contexto, o descobrimento do corpo como fonte de liberdade, desejo e transgressão também amaldiçoa André com a volição de unir-se ao corpo familiar e liberá-lo das contingências da lei paterna. Quando o narrador-personagem confessa ter mergulhado as mãos na roupa suja da família, ele encontra, nos excrementos dos corpos, as fissuras da palavra paterna – isto é, revela as fragilidades do discurso da tradição, mesmo no cenário mais ordenado ou dos corpos mais adestrados. Por outro lado, sua revolta é alimentada pela consciência de que cada peça de roupa é a prova da descontinuidade dos corpos individuais e da angústia silenciosa de seus pares, ainda que a continuidade do corpo familiar seja dependente das algemas do discurso paterno:

[...] alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas no banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recitado das peças íntimas ali largadas, mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvos pra resguardar a pureza dos lençóis, bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas, era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja; ninguém afundou mais as mãos ali, Pedro, ninguém sentiu mais as manchas de solidão, muitas delas abortadas com a graxa da imaginação, era preciso surpreender nosso ossuário quando a casa ressonava, deixar a cama,

incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio, ninguém ouviu melhor cada um em casa, Pedro [...] (Nassar, 1989, p. 42-43).

Novamente, o limite do corpo opera como instância transgressora que contingencia o discurso ilustrado. O corpo é um espaço de reafirmação das suas próprias vontades e as variáveis fisio e biológicas transcendem a tentativa de controle. Assim, se o corpo é admissível como dispositivo de conhecimento e resistência a formas de dominação, é também por meio da incursão pelo corpo que o discurso de André se constitui.

O narrador-personagem também desvela o próprio discurso paterno, que é, conforme Rodrigues (2006), contraditoriamente apaixonado, repleto de *hybris* e de uma crença obstinada, que ofusca e distorce a percepção do mundo. O filicídio corresponde a essa própria contravenção da palavra, que macula eternamente a família. De modo análogo, a escatologia do corpo da família inclui o corpo do pai, que também apresenta um apelo primordial, um corpo arcaico, de sujidades anteriores às próprias prescrições e comedimentos.

O jorro verbal de André, especialmente nos momentos de revolta e blasfêmia, é também desenvolvido em uma linguagem muito bem-acabada, que parece destoar de um discurso completamente esquizofrênico. Para Rodrigues (2006), o personagem apropria-se da oratória do discurso do patriarca e o inverte, retirando-lhe a casca e deixando entrever os seus vícios. Assim, com acabamento rigoroso e discurso libidinal, o filho supera o discurso do pai. Desse modo, André vale-se do artifício do narrador de *Um Copo de Cólera*: “só usa a razão quem nela incorpora suas paixões” (Nassar, 2013, p. 72). Portanto, não propõe uma desordem aleatória, mas uma nova (des)ordem, mobilizada por meio de uma razão da paixão:

[...] uma ordem que inteiramente se oponha à ordem defendida pelo pai, pelo avô, pelo irmão mais velho, expressa num discurso muito mais preciso, muito mais cortante, muito mais rigorosamente construído que do pai (Rodrigues, 2006, p. 102).

Partindo da perspectiva de que o espaço individual, de refúgio e de expressão de André é, também, o seu próprio corpo – assim como é a dimensão de conhecimento e experiência de liberdade e subjetividade –, o corpo pode ser compreendido enquanto limite possível dessa nova (des)ordem. Mas, como propõe Vieira (2007), ele não é a transgressão de toda ordem, mas sim a reafirmação de uma outra ordem, íntima, única, intensa e em sentido difuso ao discurso que sela a família, bem como às provações dos limites que ela impõe.

O discurso de André diferencia-se da palavra patriarcal, ao passo que esta compõe um verbo esvaziado de sentido, obsoleto, morto, ecoado como um “aroto tosco” (Nassar, 1989, p. 89), e compreendido como homicida da subjetividade ou do laço familiar afetivo. Em oposição, há a emersão da própria palavra, permeada de corpo, com sangue, carne, organismos, secreções, enfim, com uma complexidade de vida experimentada por um corpo em suas virtudes, vícios e dores. O que André sabe sobre o mundo tem íntima relação com o que percebe na pele, reage fortemente aos olhos, ouvidos e na ponta da língua. É do âmago de seu corpo que esse discurso é composto e, por ele, também é permanentemente reescrito, abarcando a passagem de experiência, descoberta e desvelamento. A palavra desse narrador-protagonista é um pedaço dele mesmo, como uma massa de carne esculpida e constantemente retocada; um discurso do corpo e de corpo.

Desse modo, este estudo adere à perspectiva de Ana Fátima Santos (2021) ao afirmar que o corpo da personagem é unidade e abertura, conteúdo e forma, existência e sentido, pois é, ao mesmo tempo, um corpo individual e um corpo intimamente ligado ao mundo, ao devir e à implacabilidade do destino e dos desejos. Resta, porém, compreender de que modo o corpo, como uma unidade de sentido para a experiência do personagem, consegue, via texto literário, tornar-se um meio próprio de comunicação, de forma que a aproximação entre palavra e corpo, leitura e gesto, estejam niveladas – isto é, enquanto se lê a palavra, também se testemunha um corpo. A fim de trabalhar o corpo como um elemento composicional do discurso literário, uma possibilidade investigativa é estabelecer um paralelo com outras formas artísticas que exploram a corporeidade como elemento significante. Desse modo, pela sua permeabilidade com outros campos de conhecimento e por protagonizar o discurso do corpo, os estudos da performance tornam-se suporte analítico para o esforço empreendido nesta pesquisa, e para o qual se dedicam as próximas discussões.

2.2 O CORPO DA LINGUAGEM

Entre janeiro e junho de 2022, Tércia Montenegro (2022a, 2022b) publicou uma série de ensaios para o *Jornal Rascunho*, contemplando as obras *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*. Suas considerações homenageiam a estética nassariana e surgem como reafirmação do que a crítica, ao longo do tempo, angariou para a obra do autor, atestando sua permanência na tradição literária com títulos instigantes para estudiosos e leitores. O fio condutor de suas discussões é o caráter híbrido entre o épico e o dramático na obra de Nassar, que confere uma teatralidade para suas narrativas. Entre os seus dispositivos de representação,

está o barroquismo – ou neobarroquismo – assinalado pelos conflitos e pela linguagem hipertrofiada dos narradores.

Como mencionado anteriormente, os estudos críticos e acadêmicos tendem a tratar da obra nassariana como isolada no panorama de textos do mesmo período no Brasil. Talvez, a obra de Raduan Nassar aparente-se desconectada de uma tendência mais ampla, mas, tratando-se da literatura latino-americana na década de 1970, ela apresenta vínculos com o Neobarroco do século XX. O caráter barroco de seus textos é perceptível em alguns estudos, como o de Jonatas Aparecido Guimarães (2021), que recupera características do Barroco Histórico e do Neobarroco, como as dualidades, os conflitos, a linguagem vertiginosa, a fragmentação narrativa e o deslocamento do sujeito. Entretanto, é preciso ponderar que situar a obra nassariana historicamente e esteticamente não tem como objetivo abandonar as especificidades do romance ou apenas identificar suas conformidades com um “estilo de época”. O interesse maior é pensar no caráter formal e temático dessa linguagem, perpassada obrigatoriamente por ela, que contribui para a reflexão da presença do corpo e do seu tratamento no romance. Para isso, é necessário apresentar um paralelo do Barroco e do Neobarroco e explicar qual a relação do corpo, em especial, com o último.

O Barroco Histórico surge de uma movimentação histórico-social ocorrida na Europa ao final do século XVI e ao longo do século XVII, período em que a sociedade passa de um modelo medieval para absolutista; a hegemonia do catolicismo é ameaçada pela Reforma Protestante e a igreja reage com sua Contrarreforma; o teocentrismo medieval encontra oposição no antropocentrismo renascentista. Portanto, o Barroco desenvolve-se em um contexto de crise identitária e de valores da humanidade. No interior desses dilemas, as artes passam a refletir a nova realidade cultural em suas diferentes formas, apresentando-se com uma estética que abraça contradições, como a luz e a sombra, o sagrado e o profano. No caso da literatura, ocorre a artificialização e o rebuscamento da linguagem. No Brasil, o desenvolvimento da estética importada da Europa ocorre entre os séculos XVII e XVIII, e surge como manifestação catequética, com os sermões de Padre Antonio Vieira, ou como forma lírica, sendo Gregório de Matos um dos seus grandes representantes.

A nova forma do Barroco, o Neobarroco, não significa a aplicação direta dos operadores da estética seiscentista em um contexto moderno e pós-moderno. São, na verdade, novas formas de trabalhar com o barroco, que propõem uma revisitação histórica, uma disrupção e uma reelaboração da linguagem. Para o escritor e crítico do neobarroco Severo Sarduy (1979), essas novas formas são permeadas por um movimento de abandono de um *logos*, um raciocínio remanescente no Barroco Histórico europeu, ou o primeiro barroco latino-

americano, ancorados na ideia de uma figura de autoridade: o teocentrismo, com a imagem de Deus onipotente, e a monarquia, a figura do rei:

[...] o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o *logos* não organizou nada mais que uma cortina que esconde a carência. O olhar já não é somente infinito como pudemos ver, enquanto objeto parcial se converteu em objeto perdido. O trajeto real ou verbal - já não salta apenas sobre incontáveis divisões, sabemos que pretende um fim que constantemente lhe escapa, ou melhor, que este trajeto está dividido por essa mesma ausência em volta da qual se desloca. Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está 'docemente' fechado sobre si mesmo. Arte da dessacralização e da discussão (Sarduy, 1979, p. 79).

A dessacralização é também o impulso de André em seu relato. É o enfrentamento da lógica paterna de controle dos corpos e manifestação das suas vontades e pulsões. Nesse âmbito, os desejos do corpo, confessados em seu relato, compõem uma outra cosmovisão religiosa, que é profana, uma sacralização dos corpos. Como chave de leitura, em um momento da narrativa em que André tenta convencer Ana da validade de seu relacionamento incestuoso, o narrador diz: “se as flores vicejam nos charcos, dispensemos nós também o assentimento dos que não alcançam a *geometria barroca do destino*” (Nassar, 1989, p. 133). Portanto, André tenta argumentar que ambos não devem se ocupar da opinião daqueles que não compreendem a complexidade da vida, pois ela é capaz de se desenvolver em lugares inóspitos. Mas essa geometria barroca também pode ser tomada como o próprio movimento da narrativa, que dilui fronteiras dualistas de sentido, de sua estrutura híbrida e fragmentada e de sua linguagem vertiginosa. Logo, pode-se dizer que há também a geometria barroca dos corpos.

A relação entre o barroco, o corpo e a linguagem encontram um elo no conceito de erotismo. No texto “Por uma Ética do Desperdício”, Sarduy (1979) não apenas reflete sobre o barroco e o neobarroco em seus termos sócio-históricos, mas também busca identificar os operadores formais que podem auxiliar no desvelamento das relações entre a linguagem e o corpo em *Lavoura Arcaica*. Utilizando a imagem da boneca russa como aquela que se multiplica em diferentes aspectos, o crítico descreve a linguagem barroca como promotora da artificialização extrema, e indica mecanismos explorados em nível do signo, como a metáfora, a metonímia, a hipérbole, a constelação intertextual – em especial, a paródia –, enfim, a profusão e o excesso de linguagem, aproximando-o de um exercício erótico:

A abertura, cisão entre nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é, a metáfora. Distância exagerada - todo o barroco não é mais do que do que uma hipérbole - da qual veremos que, não por acaso o ‘desperdício’ é erótico (Sarduy, 1979, p. 62).

A linguagem em *Lavoura Arcaica* é densa, voluptuosa e vertiginosa; uma linguagem do dispêndio, que dá vazão à explosão do desejo, às contradições e ao sofrimento que André experimenta como corpo. Assim, o teor neobarroco dessa linguagem conecta de maneira indissociável a palavra e o corpo. Se o novo barroco representa uma arte da dessacralização e da perturbação, a ludicidade da linguagem acompanha essa mesma operação transgressora com o erotismo:

No erotismo a artificialidade, o cultural, se manifesta no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a veiculação de uma mensagem - a dos elementos reprodutores neste caso - mas seu desperdício em função do prazer. Assim como a retórica barroca, o erotismo se apresenta como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem - somático - como a perversão que implica toda metáfora, toda figura (Sarduy, 1979, p. 78).

Por esse viés, é possível traçar paralelos entre a linguagem de André no romance, o erotismo que a permeia e o corpo. Um dos operadores de leitura do barroco proposto por Sarduy (1979) é a proliferação: mecanismo que apaga o significante de um significado e o substitui por uma cadeia de significantes que orbitam o primário, correspondendo a uma operação metonímica por excelência. Há, também, a substituição, na qual um significante é trocado por outro semanticamente distante, mas que, no contexto erótico, é capaz de traduzir aquele inicial.

Em *Lavoura Arcaica*, o corpo é um significante proliferado e substituído. Pode-se dizer que a narrativa realiza uma panóplia do corpo – fazendo uma analogia adotada por Sarduy (1979) para explorar a linguagem barroca –, isto é, uma linguagem que se estrutura por um conjunto diverso de objetos da mesma natureza. O corpo, ao ser desmembrado por suas partes, reforça sua presença e permanência como núcleo temático, mas também como linguagem que projeta esse corpo por meio de recursos como a metáfora, a metonímia, a hipérbole e a sinestesia.

A fim de exemplificar o uso espiralar e erótico da linguagem, tem-se a subtração e a proliferação de signos que fazem referência ao órgão sexual masculino. Em mais de um episódio do relato do narrador-personagem, o falo é substituído pelos termos “caule”, “flor” e “feto renascido”; e, deste, o sêmen corresponde a “sementes” e “pétalas brancas”.

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. 7).

[...] e enquanto me subiam os gemidos subterrâneos através das tábuas, eu fui dizendo, como quem ora, ainda incendeio essa madeira, esses tijolos, essa argamassa, logo fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!), vertendo todo meu sangue nesta senda atávica, descansando em palha o meu feto renascido, embalando-o na palma, espalhando as pétalas prematuras de uma rosa branca (Nassar, 1989, p. 91-92).

[...] fui largando minha baba com fervor, eu que vinha correndo as mãos na minha pele exasperada, devassando meu corpo adolescente, fazendo surgir da flora meiga do púbis, num ímpeto cheio de caprichos e de engenhos, o meu falo soberbo, resoluto, e, um pouco abaixo, entre a costura das virilhas, penso, me enchendo a palma, o saco tosco do meu escroto que protegia a fonte primordial de todos os meus tormentos (Nassar, 1989, p. 136).

Os trechos não só apresentam operações metafóricas e metonímicas de um núcleo semântico envolvendo o ato sexual e a masturbação, que se distanciam do sentido original e direto, mas também estendem esses termos a outro campo de sentido: o da lavoura e do mundo natural. Assim, cria-se um segundo nível de conexão e interação entre o corpo erótico com a “lavra dos corpos”, que é, também, essa lavra discursiva (Rodrigues, 2006). Para além disso, observa-se a conjugação de signos que remetem ao universo tátil, como “róseo, azul ou violáceo”, “áspero”, “sangue” e “baba”, que acirram a presença dos elementos corpóreos e seus fluidos no discurso. Portanto, a sinestesia também se faz presente.

A sequência de trechos também sinaliza para operações de linguagem no romance. Uma delas é o espiral narrativo, em que os elementos são apresentados e reapresentados em partes distintas da narrativa. Essa reiteração contribui para a formulação de uma espécie de código no interior da própria linguagem, que progressivamente amplia suas substituições e proliferações sígnicas no corpo textual. Sarduy (1979) aborda outro elemento característico do neobarroco: a intertextualidade. Em *Lavoura Arcaica*, como mencionado anteriormente, esse vínculo textual é categorizado como palimpsesto e como paródia (Sedlmayer, 1997). Tratando-se do corpo e da linguagem, ainda é possível indicar, como artifício composicional, a sobreposição e a recomposição de corpos que se aderem. Por

exemplo, no corpo de André, conjugam-se corpos vegetais, minerais e animais, bem como o corpo familiar, o corpo da casa e corpos do imaginário.

Quanto às experiências que os trechos sinalizam, há uma direção contrastante entre gozo e cólera. Nos dois primeiros, o paralelo prazer/sexo/flor implica o cultivo de uma experiência individual prazerosa, situada em espaços como o quarto de pensão e a casa velha da família. Já no segundo trecho especificamente, o autoerotismo simboliza a concretização de uma subversão, ou melhor, a profanação do discurso e do corpo, em relação direta ao espaço sacro da capela familiar. Nessa direção, tanto o uso de figuras de linguagem quanto a distorção e a amplificação da experiência sexual e seus signos – que ora significam redenção, ora implicam uma violência e perturbação – permitem incluir essa linguagem como uma alegoria neobarroca. É como discute Guimarães (2021, p. 151) sobre a articulação entre o corpo e a casa:

[...] a obra integra a característica da alegoria barroca de exibir a fragmentação do mundo em vez de simplesmente nomeá-la, através de uma textualidade excessiva em que se acumulam ruínas. Nas dobras infinitas entre o corpo e a casa, a plasticidade textual é elaborada pela ótica da vertigem ao demonstrar a mutabilidade dos corpos individual e social. Analogamente à exposição do caráter fragmentário da instituição familiar, pode-se afirmar que a linguagem sensorial da narrativa exibe também o corpo como ruína. Então, esse corpo, que não se separa do mundo, é construído como um labirinto destituído de lugar pleno de afirmação. Tal jogo coloca em cena a corporalidade desse estar no mundo, a qual impregna mesmo o domínio coercitivo da família.

Portanto, como também se defende neste estudo, a linguagem e o corpo de André representam a experiência de ser e estar no mundo como um corpo. A linguagem neobarroca é fundamental para o mecanismo de desdobramento do corpo desejante e vale-se de seus dispositivos para amplificar e potencializar sua presença. O superabundamento da linguagem é transgressor e lúdico, como um dispêndio em função do prazer, em uma terminologia batailliana – e, por isso, também é erótico. No romance nassariano, o erotismo é do corpo e da linguagem.

Além disso, a presença do barroco ou neobarroco no romance nassariano pode ser intrinsecamente vinculada à noção de corpo dionisíaco. O termo "barroco", etimologicamente originado da descrição da "rocha amorfa" e irregular, encontra um fecundo paralelo na experiência de anamorfose corporal proposta no romance. Se o dionisíaco, conforme a concepção de Nietzsche (1992), refere-se a uma pulsão de abundância, desmedida e conexões, abarcando os movimentos intempestivos e caóticos inerentes à vida, o barroco, com suas novas formas de apresentação, sua linguagem artificializada e vertiginosa, e suas complexas conjugações de contrastes, ecoa essa desordem primordial (Menezes, 2008). Dessa maneira, o

caráter neobarroco do texto não apenas reflete, mas também intensifica a percepção do desdobramento do corpo no romance, como um elemento indissociável da palavra e da própria estrutura textual, onde as fronteiras se esvaem e as formas se metamorfoseiam em um fluxo contínuo de significações.

2.3 A LINGUAGEM DO CORPO: PERFORMANCE E DISCURSO CORPÓREO

A íntima relação entre o corpo e a linguagem em *Lavoura Arcaica* inspiram uma possibilidade de reconhecer, no corpo dos personagens, também uma fonte de linguagem. Se há uma forma de expressão que favorece, amplifica e rarefaz os limites entre si e o corpo, repensa-se na possibilidade de uma camada de linguagem que permita ao corpo falar no romance.

Nesse sentido, as proposições de Paul Zumthor (2018) oferecem um caminho para pensar o corpo no nível da leitura e da fruição do texto literário. O estudioso preocupa-se em compreender como a voz e a oralização da poesia refletem na experiência com o texto poético. Na obra *Performance, Recepção e Leitura*, o especialista expande suas discussões ao incluir o corpo como participante indelével para o prazer do texto literário, além de indicar a performance como um mecanismo do ato da leitura.

A performance é compreendida como o momento concreto da recepção do texto. É o instante irrepetível, com tempo e espaço delimitados para o encontro do texto literário com o interlocutor e, nele, manifesta seu impacto sensorial. A forma do texto escrito é permanente, todavia, o contexto em que ele se desenvolve implica reações diversificadas e reatualiza os sentidos possíveis, principalmente ao encontrar a figura do leitor submetida ao devir. Mesmo a leitura individual e silenciosa do texto simula a presença de uma voz, ou seja, a origem de um corpo que a precede. O lugar do corpo nesse sistema é privilegiado, para Zumthor (2018), pois o modo como o discurso poético se comunica é também “um corpo a corpo com o mundo”:

[...] pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isto que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si

mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo. O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo (se assim se pode dizer!). Daí o prazer poético, que provém, em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro (Zumthor, 2018, p.71-72).

Com isso, o texto literário cria uma ponte entre corpos no mundo. De um lado, o criador; de outro, o leitor; e, entre ambos, um texto, como um corpo de linguagem, a ser apreciado. A respeito disso, cabe retomar as reflexões de Merleau-Ponty (1999) sobre o cogito tácito, o pensamento e a linguagem. Segundo o autor, a linguagem estrutura-se por meio de signos e suas imagens mentais são veículos de expressão do pensamento e da consciência. Porém, as relações de sentido possibilitadas pela linguagem dependem da consciência de ser corpo e das relações tácitas que se relacionam a ela, ou seja, os significados e as imagens das palavras demandam uma percepção das relações entre a consciência de si e a consciência dos outros corpos no mundo. Por exemplo, as noções do que é perto/longe, quente/frio ou alto/baixo necessitam de uma apreensão da distribuição dos corpos no mundo e das sensações.

Como explorado por Zumthor (2018), a escrita, como um uso da palavra, também depende de um conhecimento pelo corpo situado entre corpos. Em *Lavoura Arcaica*, a linguagem acirra a experiência de ser um “cogito tácito”, um corpo que experiencia o mundo e modifica suas formas de conhecimento conforme suas interações com ele, mas também o trabalha no próprio nível da linguagem: a linguagem é um corpo e o corpo, com seus estímulos sensoriais, participa dessa linguagem.

O resgate das discussões de Zumthor (2018) serve de inspiração para perceber mais uma possibilidade de interação entre corpo e literatura, mas, neste caso, seria a presença do corpo no texto literário enquanto elemento composicional. Sob essa perspectiva, trabalha-se com a hipótese de que o envolvimento do corpo em *Lavoura Arcaica* é de natureza estrutural, passando a integrar os dispositivos de expressão do texto, de modo que a leitura textual seja também a leitura dos corpos.

A fim de compreender como o funcionamento do discurso do corpo é organizado no texto literário, recorre-se aos estudos performáticos, pela sua preocupação dos usos do corpo como um signo. Sendo assim, a performance, como integrante do instante de leitura, também pode estender-se como um modelo estrutural que conforma e contribui para os efeitos de uma narração, permeada de gestos, sentidos, comportamentos e órgãos. Ao conjugar

corpo, texto e performance, traça-se um campo experimental, como aquele definido por Aguiar e Câmara (2017), espaço em que a escritura e o corpo não estão dissociados entre forma e tema, dentro ou fora, mas como elementos organizadores do que se diz e como se diz no texto.

A percepção de vínculos entre performance e literatura, tratando-se do objeto de análise elencado, pode ser apontado pela performatividade e pelos meios de comunicação performática. O conceito de performance traduz a ideia de um acontecimento situado no espaço-tempo, em que as variáveis do contexto influenciam diretamente naquilo que se anseia mediar (Schechner, 2013). Portanto, a performance, em seu entendimento amplo, corresponde a ações que têm uma organização definida, mas sua execução é sempre singular e irrepetível. Por exemplo, um espetáculo em cartaz ao longo de uma semana pode apresentar diversificações significativas conforme o público, os atores, o espaço etc. Apesar de contar com um roteiro e ensaios, o momento da concretização das cenas é único e irrecuperável.

Para os estudos performáticos, a análise de uma performance, tanto no âmbito cotidiano quanto artístico, ocorre pelo estabelecimento de relações entre os objetos e os signos em interação, seja um ensaio teatral, uma coreografia ou um discurso público. Essas são atividades que estão explicitamente vinculadas às ações e à presença do corpo, porém, um romance e uma pintura, por exemplo, podem ser investigados como performance a partir da sua performatividade, isto é, da capacidade de serem trabalhados como performance (Schechner, 2013). Como propõe Zumthor (2018), a leitura literária apresenta a performance como concretização do ato da leitura, portanto, nesse processo de recuperar uma presença de uma voz e de um corpo, como uma realização singular para o leitor, ela pode ser interpretada como atividade performativa.

A aproximação entre o corpo no texto literário e o corpo em performance tem como referência discussões baseadas principalmente nas práticas artísticas, ou seja, em que há preocupação e provocação estética. Tratando-se especificamente do campo artístico, a arte da performance encontra filiação em movimentos como os *happenings* e a *body art*, que utilizam o corpo como linguagem. Conforme Glusberg (2013), a performance busca subverter rituais e programas comportamentais, cotidianos ou naturalizados em expressões desautomatizadas, que estimulam a sensibilidade dos interlocutores. Para isso, o corpo do performer é o instrumento privilegiado de comunicação, porque a atividade corporal humana é circundada por convenções que a tornam realizações semióticas.

Nesse cenário, o corpo humano é uma matéria artística, plástica e dúctil, que corresponde à “expressão biológica” de uma ação da cultura, e por meio do qual são realizados intercâmbios comunicacionais. Dessa maneira, a manipulação de signos que se interconectam

ao corpo ou são desprendidos dele modificam as formas de concebê-lo. Assim, o corpo e seus significados transformam-se conforme os gestos, as expressões faciais, as vestimentas, as maquiagens, as pinturas, os comportamentos, entre outros elementos. Os próprios membros corpóreos têm suas representações e funcionalidades alteradas, podendo, inclusive, se desprender da unidade biológica.

Glusberg (2013) ainda afirma que a performance utiliza não exatamente do corpo, mas do discurso do corpo. Nesse curso, ela recupera o estatuto semiótico dos gestos, os comportamentos e a percepção dos sentidos, portanto, o corpo é um signo e é discursivo. É relevante considerar que o estudioso adota uma terminologia semiótica para investigar os modos e os meios expressivos da performance. Diante disso, é necessário recuperar, ainda que brevemente, alguns conceitos que servem como base para compreender as nuances do corpo enquanto signo. Se o corpo é semiótico por excelência, para a performance, ele constitui um objeto de manipulação e, conseqüentemente, seu funcionamento ora recupera constantes culturais, identitárias e biofisiológicas, ora subverte programas gestuais e comportamentais, provocando estranhamento. Esse corpo, como signo, é o próprio corpo do artista em cena, e os sentidos sugeridos pelo discurso corpóreo só encontram solução no interlocutor. Essa é a proposição performática: estimular uma reação no expectador por meio de uma mensagem não delimitada.

Conforme as reflexões de Glusberg (2013), a função e as categorias semióticas têm uma feição imprecisa na performance. Se recuperarmos a forma triádica basilar, seguindo a semiótica americana (Peirce, 2005), tem-se que um signo é constituído por suas relações com um objeto – o que o signo manifesta – e seu interpretante – aquilo que é mediado pelo signo (Santaella, 1995). Portanto, em uma situação comunicativa, um objeto precisa ser mediado. Todavia, na performance:

[...] o performer é seu próprio signo; ele não é signo de alguma outra coisa, mesmo que o possa ser num plano secundário. Não é fácil detectar a função semiótica pura na performance, no sentido de que o artista vai representar algo para alguém, de uma forma ou de outra (Glusberg, 2013, p. 73).

No decurso da performance, os sentidos que o corpo sinaliza delineiam uma espécie de sintaxe, por meio da qual os sentidos gravitam. Para Glusberg (2013), a performance transmite seus significados de modo anafórico, isto é, a mensagem é constituída durante o processo de interação entre performer e interlocutor, por meio de recursos que se repetem ao longo das sequências performáticas. A forma é privilegiada em detrimento da univocidade dos

sentidos. Embora os objetos da arte estejam abertos a múltiplas interpretações, a radicalidade da performance reside na provocação de incitar seu interlocutor, psíquica e emocionalmente, pela carência do significado. Essa aparente ausência de sentido é, por si só, perturbadora. Diante disso, tanto o performer, que mobiliza o próprio corpo, quanto o receptor, que testemunha novas conformações anatômicas e comportamentais, são desautomatizados e abalados de seus modos de conceber a corporeidade:

Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa (Glusberg, 2013, p. 57).

A aproximação entre a literatura e os dispositivos da linguagem performática, cuja matéria é o corpo, demanda ponderações e esclarecimentos devido a distinções essenciais. Na performance, a materialidade corporal desenvolve-se em um estado de imanência e presença; na literatura, a linguagem simula um corpo que se expressa. No romance, portanto, o corpo performático é possibilitado pela performatividade da linguagem. Assim, a dinâmica corporal em *Lavoura Arcaica* é compreendida pela performatividade propiciada pelos recursos composicionais da palavra, que cria uma ilusão de linguagem em um sistema discursivo corpóreo, intensificando a presença do corpo.

Diante disso, a dispersão sensorial, o gestual pormenorizado e os fragmentos do corpo aguçam sua presença e rarefazem os limites entre o sujeito e o objeto de discurso, isto é, o narrador e o corpo. Do mesmo modo, a performance desenvolve-se não por meio do corpo de um artista, mas pelos personagens e seus corpos feitos de palavras. Mas, como demonstrado até o momento, em *Lavoura Arcaica*, a palavra está acompanhada pelo erotismo, pelos conflitos, pelas imagens e pelas sensações corpóreas. Assim, o corpo é matéria de sentido e mais um elemento de manipulação na narração.

É importante esclarecer que a possibilidade dessa aproximação entre o discurso do corpo com o romance de Nassar não reside em comprovar ou explicitar a intenção autoral de utilizar recursos performáticos no texto literário, mas em propor que a presença contínua e a evocação do corpo em *Lavoura Arcaica* o tornam um sistema expressivo, em que se lê e se vê o corpo como experiência integral do conteúdo e da forma.

A leitura do relato de *Lavoura Arcaica*, em muitos instantes, transforma o momento de concretização do texto – via palavra –, na ilusão de ser a concretização dos corpos em cena. Isso significa que, enquanto a enunciação ocorre, o formato de apresentação dos fatos

provoca a sensação de presentificação. Portanto, a percepção de uma linguagem performativa no romance ocorre pela operação de mecanismos que reconstituem a dinâmica do corpo no espaço e no tempo. A fim de compreender como isso se dá no romance, recupera-se o relato de André após atingir o ápice sexual:

[...] minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o voo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia (Nassar, 1989, p. 8).

A sensação de letargia experienciada por André é organizada de modo que o tempo da experiência se expanda. A atenção é dedicada às ações e à durabilidade da cena, que se dão pela estrutura metonímica que percorre o corpo (as pontas dos dedos, o peito, a cabeça, os cabelos e os olhos). Ao mesmo tempo que fragmenta a imagem corpórea, também cria uma pormenorização gestual, que reproduz a onda de entorpecimento. A linguagem verbal mantém-se com o papel de conferir sentidos e ser substância do processamento dos gestos, qualificados como vagarosos, entorpecidos e quase imóveis. A narração detida na experiência do corpo transporta o registro para o presente. Diante disso, o corpo é uma camada de ampliação dos modos de expressão do texto e opera de modo similar à dinâmica performativa que utiliza o corpo como meio de comunicação.

No discurso de André, seguindo uma analogia matemática, o corpo está para a linguagem como a linguagem está para o corpo. Nesse sentido, quando trata-se do caráter neobarroco, o discurso do corpo no romance funciona como elemento de artificialização dos corpos, pois as captações minuciosas dos gestos, contrações e movimentos significam um cálculo discursivo de André como narrador. Ou seja, ao invés de expor as ações e os diálogos, há uma intencionalidade em focalizar os corpos e dar tratamento semântico a eles.

A apresentação de André do próprio corpo tem uma intencionalidade similar ao do artista na performance. Como discutido na seção anterior, o corpo do personagem e seu discurso são instrumentos de superação de uma realidade normativa, que rarefaz a dicotomia sujeito/objeto ou discurso verbal/discurso corpo-gestual. Nesse cenário, as figurações do corpo quebram com expectativas gestuais e comportamentais, que sinalizam para a vontade própria do corpo e as sensações que o perpassam. Isso implica uma proliferação de camadas de

linguagem, em que a consciência de ser corpo, a manifestação dessa consciência, a experiência via linguagem e a possibilidade de o próprio corpo configurar um signo narrativo se entrelaçam. De forma a elucidar como o discurso literário e o discurso do corpo se associam em *Lavoura Arcaica*, apropria-se da epilepsia e da representação de um corpo convulso, presentes em diferentes momentos da narrativa:

[...] ‘não faz mal a gente beber’ eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa ‘eu sou um *epilético*’ fui *explodindo, convulsionado* mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num *acesso* louco eu fui gritando ‘você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação [...]’ (Nassar, 1989, p. 39, *grifo nosso*).

[...] 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, e dizer tudo isso num *acesso verbal, espasmódico*, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério [...] (Nassar, 1989, p. 188, *grifo nosso*).

[...] eu, o *epilético*, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha *fala convulsa* a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana [...] (Nassar, 1989, p. 110, *grifo nosso*).

[...] essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo *convulso* e antecedente [...] (Nassar, 1989, p. 188, *grifo nosso*).

Um primeiro elemento a se considerar é a autodeclaração de André como um doente e a perseguição de uma composição corpórea que reproduz essa condição. Há uma expectativa comportamental e gestual de um corpo saudável e consciente. Todavia, o personagem dá vazão a um outro padrão, o corpo inquieto, febril e pungentemente doentio, que não implica uma oposição diretamente positivo-negativa, mas uma verdade do corpo. Não apenas o corpo convulso sugere o desvio e a metamorfose, mas também há diferentes versões de um corpo. Há uma corporeidade possuída que “traz o demônio no corpo” (Nassar, 1989, p. 41), outro em que a carne se transfigura em planta, “[...] minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (Nassar, 1989, p. 30), ou ainda, um corpo mitológico como de um centauro, “eu disse erguendo minhas patas sagitárias” (Nassar, 1989, p. 134). Portanto, ocorre uma seleção dessas

formas transfiguradas em seu discurso como expressão de sua subversão pelo corpo assim como a corporeidade é tomada como matéria de sentido em constante transmutação.

Na sequência, a linguagem verbal cumpre o duplo papel de apresentar esse corpo e criar a atmosfera que permita a evasão das suas sensações. Nas citações, o discurso mimetiza a intensidade, o ritmo e a efervescência da própria crise epilética, então, a palavra passa a representar os estímulos do corpo convulso. A narração de André em primeira pessoa valoriza a construção cênica do próprio corpo, indiciando-o metonimicamente e proporcionando um foco narrativo que mescla o contar e o mostrar. No primeiro excerto, a representação da crise é acompanhada por verbos como *explodindo*, *convulsionando*, *soluçava* e *descarnando*, em que os tempos verbais gerúndio e pretérito imperfeito permitem a presentificação da narração. Diante do exposto, pode-se dizer que a linguagem utiliza seus recursos para simular a cena de um corpo convulso, sugerindo a evocação de suas nuances e exigências. Para além disso, as palavras *acesso*, *epilético* e *convulso* não apontam apenas para o significado, mas também para a reação simultânea dos trejeitos e sensações que integram o corpo como um elemento do discurso, mas também como seu próprio referente.

Portanto, é possível assumir a convulsão como o estado corpóreo em si, mas também como signo de um discurso sobre o qual é possível conjecturar sentidos. Delmaschio (2004) diz que a epilepsia em *Um Copo de Cólera* é metáfora para uma crise discursiva desencadeada por um estado de vigília entre o consciente e o inconsciente. Dessa forma, o episódio convulsivo permite um lapso de verbalização incontida, pelo qual o narrador pode atravessar suas fixações e angústias livremente. Diante disso, a crise é uma ambivalência irresoluta, pois é remédio e martírio para o narrador, ou seja, é *phármakon* (Derrida, 2015).

Do mesmo modo, em *Lavoura Arcaica*, a epilepsia torna-se ambivalente como dispositivo de liberação da palavra dissidente de André e, por outro lado, um sacrifício do personagem. No primeiro excerto, sua ocorrência nesses termos é percebida pela revelação dos motivos da sua fuga da casa da família a Pedro, o filho que reflete a lei paterna. Decorre dos indícios do corpo, de sua visualização e de seu delineamento a possibilidade de se adotar o corpo epilético não apenas como metáfora verbal, mas também como reconstrução do corpo convulso em si. Trata-se de uma incursão indissolúvel entre o corpo e palavra.

Também em momento confessional do narrador-protagonista, o segundo e o terceiro excerto sugerem a epilepsia por meio de um “acesso verbal e espasmódico” e de uma “fala convulsa”, permitindo a interpretação desse atravessamento do corpo pela palavra, de modo que seu discurso precisa simular ou reaver um estado primariamente físico. Tanto o é que o princípio da crise verbal apresenta uma *pródromo* ou *aura*, ou seja, sintomas que antecipam

e permitem prever a crise epilético-discursiva (Delmaschio, 2004), que se acirra pela embriaguez:

[...] ‘mas ninguém em casa mudou tanto como Ana’ ele disse ‘foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto’ ele disse e eu vi que meu quarto de repente ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que eu de medo fechava sempre os olhos, por isso é que me levantei, reagindo contra a vertigem que eu pressentia e, a pretexto de encher de novo nossos copos, fui num passo torto até a mesa trazendo dali outra garrafa [...] (Nassar, 1989, p. 37-38).

O corpo de André movimenta a narrativa e flui pela linguagem, que é repleta de corpo. Essa presença do corpo da linguagem se dá tanto pelos recursos da palavra, como a metáfora e a metonímia, mas também pela maneira como a linguagem literária procura simular um discurso corporal, em que a leitura da palavra gera o efeito de visualizar um corpo em cena. Do mesmo modo, no terceiro excerto, há a incitação do estado epilético (“me pondo convulso”), mas, agora, originada pela dança de Ana em sua festa de retorno. Pode-se tratar como uma metáfora no discurso narrado, mas também é possível compreender que esse é o estado corpóreo a que se põe o personagem. Do primeiro ao terceiro excerto, há uma constante situacional da presença do corpo convulso, fazendo a aparição desse sinal indiciar uma outra direção interpretativa. Nos trechos citados, respectivamente dos capítulos sete, dezenove e vinte e nove, André tem seu corpo despertado para a crise ao ser anunciado o nome de Ana ou ao presenciar o corpo da irmã.

O nome, a memória e a imagem da irmã tornam-se uma espécie de feitiço ou sinal, como um chamamento que obriga o corpo a reagir à revelia de sua vontade. É um corpo incontido, que experiencia uma ambivalência: a agonia e o orgasmo. Como dito, a crise epilético discursiva libera a fala de André, mas também libera seu corpo de qualquer controle e sugere um contorno que conflituosamente rememora o erótico. Por outro lado, é também sofrimento, na medida em que há um peso em ser o anúncio da tragédia e, portanto, a descontinuidade do corpo familiar.

O exercício de analisar o corpo epilético em comparação aos seus acontecimentos anteriores ou posteriores no decurso narrativo, permite dizer que a reiteração desse estado físico, como elemento cênico e como signo verbal reconstruído pela linguagem,

sustenta um discurso no qual não é possível desvincular corpo e linguagem, assim como ocorre o funcionamento do discurso do corpo na performance. Portanto, a crise epilético-discursiva participa de um discurso do corpo que cria uma espécie de sintaxe. Do mesmo modo, ao longo da narrativa, o corpo protagoniza cenas que indicam rituais vinculados à emoção, ao estado psicológico ou à ânsia de expressão que, por repetição, tornam-se sinais e permitem propor sentidos. Por esse viés, a corporeidade de André e de outros personagens é concebida como um sistema discursivo baseado nos movimentos, gestos, figurações e partes corpóreas, que têm uma recorrência e organização sintática e semântica.

Nesse sentido, cabe conciliar um ponto de encontro formal entre literatura e performance no que diz respeito à *Lavoura Arcaica* e, em específico, com os procedimentos da linguagem neobarroca (Sarduy, 1979). Ambas as artes utilizam recursos operacionais, como a desautomatização da linguagem, o uso de repetições e propagações de signos para compor uma sintaxe própria, e buscam ou dependem de efeitos de presença e presentificação corpórea. Dessa maneira, é possível dizer que o corpo ganha vida no texto por meio de uma estrutura que concilia outras linguagens e que transborda mecanismos comuns. Decorre disso, possivelmente, a singularidade do texto nassariano.

Visto isso, a investigação da linguagem performativa na literatura, com foco no corpo como matéria desdobrada na palavra, nas imagens e no conteúdo do romance nassariano, permite inferir que o corpo transcende a função meramente referencial, constituindo-se como signo e meio de construção de sentidos. A análise sugere que a narrativa das corporeidades, por meio do discurso corpóreo específico do romance, condiciona a percepção através da mediação de reiteraões gestuais e comportamentais, sensações e atenção às partes do corpo. Agora, para compreender a articulação do corpo em performance no romance, direciona-se o olhar à função e às características do narrador em sua captação, percepção e manipulação da própria performance corporal e da de outros personagens, intensificando, assim, a presença do corpo na obra.

3 AS METAMORFOSES DO CORPO

Esta seção dedica-se a discutir o corpo de André e os corpos que ele testemunha enquanto elementos composicionais da narrativa. Além disso, busca-se estabelecer relações de sentido para o tratamento dado às corporeidades. Como proposto ao longo da investigação, a relação entre corpo e linguagem está entrelaçada em um movimento disruptivo, que se vale de recursos linguísticos e, na perspectiva deste trabalho, de recursos que remetem à performance também. A estrutura narrativa, quando utiliza o corpo como matéria de manipulação, a qual é repartida e reorganizada, cria uma profusão do corpo ao longo da narrativa. Assim, a anamorfose, a distorção, a repartição, a deformação e a reconfiguração do corpo como um signo são assuntos de investigação.

Com o intuito de compreender essa dinâmica de um discursar do corpo e sua proliferação e substituição (Sarduy, 1979), mapeiam-se as reformulações corpóreas de André, partindo da ideia maior de corpo dionisíaco e arcaico, e de seus desdobramentos como um corpo patológico, demoníaco, em equilíbrio com o mundo natural, dentre outras conformações. Essas distinções servem para fins analíticos e, sempre que possível, serão trabalhadas em relação umas às outras, pois a rasura e a reconfiguração do corpo do protagonista são constantes. Além disso, procura-se demonstrar de que modo a estrutura da narração em *Lavoura Arcaica* permite que os gestos, os comportamentos e as partes dos corpos sejam elevados a constituintes formais da comunicação do texto.

O condutor desse trajeto é André, que opõe o próprio corpo à dureza, à limpeza e à constância do corpo edificado do “galho” paterno, não apenas pela sua postura transgressora de narrar e de se portar, mas também por representar o próprio corpo como um texto, junto aos seus gestos e sensações, que também se tornam sujeito/objeto do discurso. É a esse corpo-texto que preenche a narração de *Lavoura Arcaica* que se lança o olhar nesta análise, com o intuito de formular as diferentes nuances do corpo no romance e as relações entre a narração, o corpo e a performance.

Sendo o romance uma releitura da parábola do filho pródigo e tratando o corpo do narrador-protagonista como um elemento de composição narrativa, também é possível tratá-lo como um corpo pródigo, isto é, um corpo que excede seus limites entre si e o mundo, expandindo-se inclusive como linguagem. São muitos os desejos desse corpo: o desejo pela carne, o desejo pelo reencontro com o corpo familiar, o desejo de transgressão e de liberação das leis paternas. Mas todas essas ânsias são ocultas até que André as confesse e se rebele silenciosamente, criando sua própria catedral e sua própria lavoura:

[...] 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 frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história (Nassar, 1989, p. 87).

Em busca de autonomia e transgressão, o jovem personagem funda um espaço de culto firmado pela própria carne. A liturgia não é tradicional, pois não impõe a prescrição da palavra, mas é o corpo que dita os rituais e, diante de suas urgências, recria sua própria anatomia e sua própria linguagem. Ao confrontar ou rejeitar as normas estabelecidas pela figura paterna, o corpo reivindica a liberdade de explorar novas configurações e experiências, guiado por desejos e volições intrínsecas. Nesse sentido, o corpo pródigo de André anseia por narrar sua própria história e registrar as nuances dos corpos que observa ou com os quais interage.

O corpo, dessa forma, torna-se uma unidade de expressão e de sentido que, pelas reiteraões comportamentais, pela sutura do corpo do narrador-protagonista com outros corpos do imaginário, e pela necessidade de captar os ínfimos gestos dos corpos ao redor, tece um discurso corporal também possibilitado por uma narração que persegue as corporeidades. Como figura mediadora e organizadora do relato, o foco dado ao corpo introduz uma nova camada de manipulação da estrutura textual e dos modos de percepção dos acontecimentos, em que os corpos se transformam em matéria dúctil de linguagem, conformando um discurso do corpo como na arte da performance. Dessa maneira, à figura do narrador-protagonista adiciona-se a nuance de ser um narrador-performático. Para explorar essa figura e analisar o discursar dos corpos e suas diversas conformações, complementa-se à base teórico-crítica apresentada anteriormente os pressupostos e as discussões de Genette (1979), Brandão (2014), Moraes (2012), Machado (2016), Foucault (2013), Bourdieu (2002), entre outros.

3.1 UM CORPO EM BUSCA DE OUTROS CORPOS

O enredo em *Lavoura Arcaica* estrutura-se em duas partes principais: “A partida”, que revela os motivos da fuga de André do lar familiar, e “O retorno”, que narra o seu regresso à fazenda e a festa de acolhida. Contudo, a narrativa emprega uma organização anacrônica, marcada pela discrepância entre a ordem discursiva de apresentação dos acontecimentos e a ordem cronológica dos fatos (Genette, 1979). Caracterizado como um romance *in medias res*, *Lavoura Arcaica* inicia o relato em um momento avançado da trama, quando André já encontra-se na pensão após a fuga, para, então, retroceder aos eventos que o

impeliram a abandonar a família e, finalmente, apresentar o trágico desfecho com o filicídio. Além dessa fragmentação maior, o relato também é desagregado pelo uso de analepses e prolepses, que são, respectivamente, recuos e adiantamento temporais. Tais recursos auxiliam na percepção de um texto espiralado e fragmentário, que remete à complexa incursão pelas memórias, à desestruturação que passará toda a família e à própria perda da unidade de si. Pode-se dizer que há uma vertigem temporal como um dos elementos configuradores da “geometria barroca do destino” (Nassar, 1989, p. 138), isto é, do conflituoso arranjo dos acontecimentos e do trágico fim da família.

A desordem temporal e discursiva, nesse sentido, também atuam como artifícios da linguagem. Ocorre um desdobramento do próprio texto como um signo que, conforme dispositivo mencionado por Sarduy (1979), tem a proliferação e a substituição dos acontecimentos como efeito de descentramento e deslocamento do tempo, da tragédia e do próprio personagem que empreende a tarefa de narrar. Essa característica da narrativa pode ser notada pela circularidade dos fatos e pelos paralelismos entre situações narrativas e/ou repetições. São exemplos disso as reiteradas cenas de masturbação e convulsão, exploradas na seção anterior, as duas festas de André, narradas com similaridade, e as alusões aos sermões paternos.

Essas repetições de partes do enredo, além de fragmentarem o texto, o discurso e a percepção de temporalidade, também criam camadas de sentido às recorrências – como a masturbação que, como demonstrado, concilia a satisfação aos chamados do corpo, mas também é sinônimo de dor. A reiteração textual desses comportamentos, gestos e signos rememoram o exercício performático de criar uma sintaxe própria, em que o sentido é velado, como explica Glusberg (2013) sobre a arte da performance. Para além disso, a decodificação dessas estruturas esparsas, que são rerepresentadas, resultam na ampliação dessa própria linguagem corporal. Não são apenas as conexões entre as palavras que, ao serem desveladas, ampliam seus sentidos, mas o próprio corpo tem seu caráter discursivo em dispersão pela narrativa. É um transbordamento do corpo por todos os sistemas de sentido. O relato do narrador, portanto, cria um nível de artificialização dos próprios eventos, como se calculasse esses retratos espirais no enredo.

A manipulação da cronologia, do discurso e da linguagem poética servem de base para refletir a manipulação da comunicação e a mediação dos corpos no romance, transformando a captura das ínfimas curvas, contrações e ritmos dos corpos em matérias de trabalho teatral ou cênico. O narrador prioriza signos relacionados ao próprio corpo e aos corpos dos outros personagens, induzindo, assim, um discurso do corpo. Essa característica do

narrador, como entidade seletora e organizadora do narrar, permite que seja denominado de narrador-performático: uma outra camada de dramatização e artificialização do discurso que aproxima palavra e corpo, leitura e visualização dos corpos, por meio de uma ilusão da linguagem. Essa ilusão não apenas é poética e representa um corpo próprio no romance, mas configura-se também como estrutura composicional dos modos de narrar. A denominação narrador-performático, portanto, é utilizada neste estudo para designar o modo específico desse narrador organizar a projeção dos corpos em seu relato.

Todavia, é importante ponderar que a categoria narrador-performático não desconsidera as categorias e terminologias tradicionais, visto que ele representa um dispositivo que ora se destaca, ora é sutil – ou mesmo ausente. *Lavoura* apresenta um narrador autodiegético (Genette, 1979), tendo como consequência o mergulho na subjetividade e, por outro lado, a limitação do acesso à interioridade dos demais personagens. Portanto, André é o protagonista e, ao mesmo tempo, o narrador do seu infortúnio. Essa própria configuração de narrador é provocativa e conflituosa, pois sua funcionalidade é duplicada entre o personagem que vive a experiência e a voz responsável por narrá-la posteriormente. Da fusão desses operadores narrativos, personagem e narrador como figura que conta a tragédia familiar, resulta uma narração que aparenta reaver o tempo, reconstruí-lo em seu discurso e tornar presente as sensações remotas.

Para a caracterização do narrador-performático aqui proposto, os conceitos de sumário narrativo e cena (Genette, 1979) são relevantes. O sumário consiste no resumo dos acontecimentos pela voz narrativa, que necessariamente os relata, exercendo maior interferência. A cena, por sua vez, dramatiza os fatos sem a mediação do narrador, privilegiando o "mostrar" em detrimento do "contar". No relato autodiegético em questão, embora sumário e cena coexistam, destaca-se a capacidade da narração de criar um efeito de dramatização próximo aos corpos, mesmo quando não se vale do discurso direto.

Há um gesto dramático presente nos modos de relatar do narrador, atento aos ínfimos gestos, aos movimentos precisos, às posturas e às sinuosidades dos corpos, o que reforça a percepção de que ocorre um diálogo entre o seu corpo e os demais corpos. Esse caráter dramático é compreendido como um movimento em que o narrador reforça a cena como um elemento de sentido, no qual se faz presente o narrador-performático.

A exemplo disso, destaca-se a reconstituição dos sermões paternos, descrita nos excertos a seguir:

Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas: ‘O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; [...]’ (Nassar, 1989, p. 51).

Na citação, ocorre o uso do discurso direto, marcado entre aspas. O tempo verbal é organizado de tal modo que o passado e o presente não se dissociam na constituição da cena, reforçando a tensão temporal e transformando o evento em uma experiência presente. Até a introdução da fala paterna (no presente do indicativo), há apenas três verbos: *ponderada*, *distraíndo* e *marcando* – o primeiro conjugado no particípio passado e os dois últimos no gerúndio. As orações elípticas parecem omitir a marcação temporal nas locuções, que poderiam ser reescritas como “cada palavra sua *era* ponderada” ou “*estava* nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas”. Com isso, é como se a fala de André perdesse protagonismo para seus olhos, que se comportam como uma câmera e privilegiam a imagem dos corpos daquela mesa, os “rostos coalhados” dos irmãos, e o ritmo vagaroso da oratória paterna, que se alinha ao relógio. No exemplo, nota-se a feição do narrador-performático e sua propriedade de acirrar o caráter dramático do texto.

Os diálogos, marcados pelo discurso direto das personagens, constituem outro operador narrativo que se articula ao narrador-performático para aguçar os corpos. Isso ocorre, por exemplo, quando Pedro tenta convencer André a retornar à casa da família. No trecho a seguir, verifica-se o teor cênico entremeadas com as sensações despertadas em André:

[...] eu disse ‘não te esperava’ foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava com o que eu fosse lá dizer, mesmo assim eu repeti ‘não te esperava’ foi isso o que eu disse mais uma vez e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia ‘nós te amamos muito, nós te amamos muito’ e era tudo o que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez; ainda confuso, aturdido, mostrei-lhe a cadeira do canto, mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse ‘abotoe a camisa, André’ (Nassar, 1989, p. 9-10).

Ainda que o sumário esteja presente e haja verbos *dicendi* (repeti, dizia e disse), a construção de seu conteúdo sobressalta a progressão das ações, como em um jogo cênico. Há, no relato, uma atenção aos trejeitos e ritmos das ações: o desajeito de André, o abraço, o gesto de tirar o lenço do bolso. Essa composição aparenta-se a direções cênicas que definem os corpos dos personagens no espaço e no tempo com uma exatidão que beira a artificialidade. É também nesse gesto que se pode caracterizar o narrador-performático como

aquele que é um diretor de cena. A subjetividade do narrador, que também é o protagonista, ainda se indicia pela confissão de suas impressões e sentimentos – no caso, o peso da família no abraço recebido pelo irmão.

A presentificação do discurso e sua teatralização são reforçadas pelo uso do modo dramático (Friedman, 2002), no qual as cenas são organizadas pelos discursos diretos das personagens, tornando-se o meio principal de captar as tensões. É o caso do confronto entre André e Iohána após o seu retorno à fazenda:

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
- A prodigalidade também existia em nossa casa.
- Como, meu filho?
- A prodigalidade sempre existiu em nossa mesa.
- Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa (Nassar, 1989, p. 156-157).

Esse momento marca o embate direto entre os discursos de André e de seu pai, no qual se testemunha o conflito entre formas antagônicas de pensar. De um lado, tem-se a palavra que reafirma a ordem e o cumprimento dos preceitos da tradição; de outro, tem-se a palavra que enxerga as falhas e os excessos escondidos da autoridade. A figura do narrador como personagem, que indicia um relato de eventos passados e concluídos, cede espaço para há uma configuração do narrador que privilegia o “mostrar” ao invés do “contar”.

É possível conjecturar que há uma intenção de evitar a tradução desses momentos, para recompô-los como um quadro ou um recorte cênico. O recurso da cena contribui para esse efeito de verdade e dramatização, por preservar a percepção presentificada do personagem. Como demonstrado, em *Lavoura Arcaica*, há momentos em que o contar dá lugar ao mostrar, e os efeitos dessa organização provocam a ilusão do desaparecimento da voz mediadora – ou seja, o deslocamento de André de sua função de narrador-protagonista para se tornar também narrador-performático, que se ocupa da construção dessas cenas, calculando os pormenores e a intensidade gestual dos corpos no espaço.

Nesse sentido, a cena do assassinato de Ana serve como um termômetro para perceber os efeitos da dramatização na narrativa sob a organização do narrador-performático, que promove a distorção da disposição do texto na página. Ela é o ponto derradeiro em que a relação incestuosa dos irmãos é revelada ao pai, que, em resposta, apunhala a filha com o alfanje, maculando permanentemente a família:

Pai!
 e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero

Pai!
 e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo
 gemido desamparado

Pai!

eram balidos estrangulados

Pai! Pai!

onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?

Pai!

e de Pedro, prosternado na terra

Pai!

e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão

Pai! Pai!

onde a união da família?

Pai!

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

Iohána! Iohána! Iohána! (Nassar, 1989, p. 191-192).

No trecho, a disposição dos discursos diretos na página espelha a própria organização espacial dos corpos. Previamente ao assassinato, a cena da roda – com Ana ao centro e os familiares dispostos circularmente ou externamente a ela – ilustra essa dinâmica. A repetição da interjeição dirigida ao patriarca, em vez da tradicional indicação por travessão, é deslocada para um espaço específico da página, assemelhando-se a um balão de quadrinho e sugerindo uma imagem virtual da reação familiar sendo encenada. Essa disposição fragmentada insinua, ademais, o desmembramento e a desestruturação familiar, simulando um movimento vertical de queda, em paralelo à queda física de muitos dos corpos da família. Tal configuração presentifica a assimilação do episódio, intensificando as emoções experimentadas e a violência do ato. Configura-se, portanto, um gesto performático, à medida que a manipulação do discurso literário atua como uma *mise-en-scène* da trajetória dos corpos e dos gestos diante do ocorrido.

No mesmo excerto, o narrador trabalha sobre a captação na construção cênica em detrimento da sumarização dos acontecimentos; portanto, mais uma vez, a voz narrativa concentra-se no flagrante das ações, tornando os corpos veículos de expressão da hediondez. Os corpos comunicam, para André e para o leitor, a intensidade da dor: Lula rola no chão, a mãe agarra os cabelos e as coxas, Pedro estende seu corpo ao chão. A tradução do padecimento e do desmembramento familiar aparenta-se impassível de sumarização pelas palavras e é visualmente reformulada pela função do narrador-performático, compondo os corpos que sofrem. Desse modo, a manifestação da dor resgatada da memória configura uma experiência catártica e pungentemente corpórea, que se presentifica ilusoriamente durante a leitura. Na

cena, as palavras não operam como metáforas referenciais, mas como um jogo performativo que direciona os gestos corporais, dos quais emanam os sentidos possíveis. A linguagem, assim, deflagra uma vertigem, uma imersão em outra linguagem.

Do percurso proposto, pode-se afirmar que a focalização em *Lavoura Arcaica*, como dispositivo narratológico, tem sua função acrescida de angular a mediação dos fatos, mas também projetar a performance dos corpos proporcionada pelo narrador-performático. O reconhecimento de que há um privilégio da cena e da presentificação dos acontecimentos, e uma característica de narrar própria no romance, torna-se necessário para melhor compreender os efeitos da performance do corpo. Essa configuração de narrador e de narrar será ainda mais explorada na discussão a seguir, mas, agora, em conjunção com as metamorfoses corpóreas de André e a apreensão dos corpos da família.

3.2 ANAMORFOSE: O CORPO DIONISÍACO E OUTROS CORPOS

Ao tratar do barroco e do neobarroco, Sarduy (1979) reforça como a linguagem poética e metalinguística das estéticas utilizam de artifícios lúdicos, os quais têm o objetivo de expandir, desdobrar, condensar, proliferar, enfim, de fazer da linguagem uma potência de excessos. Diante dessa perspectiva, traçado o paralelo entre *Lavoura Arcaica*, o corpo e o erotismo da linguagem barroca e neobarroca, é chegado o momento de tomar o corpo como essa matéria de trabalho da linguagem, colocada em difusão e metamorfose no texto. Nesse contexto, o conceito de anamorfose é útil para explicar a percepção que se tem do trabalho com o corpo no romance. A anamorfose é um efeito de perspectiva em que uma imagem sofre uma deformação, mas pode ser reconstituída ao ser visualizada por determinado ângulo ou com o auxílio de algum objeto refletor.

Nesse sentido, compreende-se que a forma de tratar as corporeidades pelo narrador – como um personagem e como o focalizador das performances – empreende o mesmo exercício de desfiguração e recomposição dos corpos, em que o ângulo de projeção é o de André e, portanto, a distorção corpórea representa, como discutido anteriormente, a tentativa de superar a projeção dos corpos como unos, limpos e comedidos, conforme propõe a palavra paterna. Essa analogia à anamorfose busca significar a representação do trabalho do corpo como matéria de sentido, com o discursar dos corpos que se metamorfoseiam, espiralam-se e expandem-se em múltiplas feições. Nessa profusão de corpos, seus sentidos, partes, órgãos, fluidos, recomposições e hibridizações resultam em uma tela caótica, ou ainda anamórfica, de forma que o corpo perca seu caráter íntegro. Pois esse é o jogo, uma vertigem corpórea.

Analisar um corpo que deforma a si e a outros implica perceber a criação de novas formas de conceber e projetar os corpos no mundo. Nesse sentido, são pertinentes as reflexões de Michel Foucault (2013) sobre o corpo utópico e as heterotopias. O filósofo inicia o desenvolvimento de seu pensamento alegando que o corpo é um *topos* impossível de escapar. Esse corpo inexorável possui formas e limitações que nem sempre são desejadas. Assim, empreendem-se esforços contra esse corpo para transtornar sua percepção. Entre essas tentativas, tem-se a composição de um corpo sem corpo, um corpo invisível, um corpo incorporeal, como é a corporeidade de um mundo mágico; a possibilidade de um corpo apagado, como o das múmias, em uma tentativa de eternização; e o apagamento do corpo como massa orgânica, contrastando com a pureza e a leveza da alma.

Porém, Foucault (2013) observa que o corpo também pode tornar-se uma utopia, como um não-lugar em si mesmo, pois abriga espaços ocultos e inacessíveis:

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilha-lo. Este meu crânio, atrás do meu crânio, que posso tocar com meus dedos, mas nunca ver (Foucault, 2013, p. 10).

É desse corpo que surgem as utopias, sendo ele uma utopia fundamental. Nesse sentido, o filósofo aborda o corpo como ator utópico, em que a maquiagem, a tatuagem, a vestimenta e as máscaras correspondem a modos de transformação corpórea e criação de novas projeções dele, sem que, contudo, o corpo perca sua materialidade fundamental, testemunhada pelo espelho ou pelo corpo do outro. Desse lugar, onde projeções se criam, o corpo, como utopia, corresponde a um espaço complexo e permeável, atravessado por múltiplos lugares. Em tal perspectiva, ao se abordar o corpo de André como um corpo aberto ao mundo, ele se reconfigura por meio de sua linguagem como um corpo dissidente, caracterizando-se, assim, uma utopia corpórea, na qual o protagonista reelabora o próprio corpo e seu discurso como instrumentos de transgressão. Portanto, a percepção dos corpos e suas captações enquanto criações – ou seja, projeções – transforma o corpo em uma utopia de linguagem, pois é um não-lugar. É possível dizer, ainda, que o corpo será a projeção do corpo apolíneo, o corpo das leis paternas, em que se prescreve o regramento e a limpeza dos corpos.

A utopia de André fundamenta-se na exacerbação da afirmação “sou um corpo”, ansiando por uma liberação total. Em sua “lavoura dos corpos” (Rodrigues, 2006), ele

reconfigura possibilidades corpóreas não puramente referenciais, transgredindo uma realidade normativa: o corpo como espaço de controle. São corporeidades convertidas, repartidas, reformadas e hibridizadas com corpos não humanos. Sob esse ângulo, Foucault (2013) também revela a possibilidade de existirem *contraespaços*, lugares que se opõem a outros, denominados heterotopias. Diferentemente das utopias, que são não-lugares, as heterotopias são espaços diversos que subvertem, opõem-se e desviam espaços considerados homogêneos. São lugares como as prisões, as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas e os cemitérios, em que se justapõem outros espaços reais considerados discordantes. Se considerarmos o corpo como um espaço material, como meio e espaço de oposição e dissidência, ainda que ele possa inspirar e figurar um não-lugar, ele configura-se como uma heterotopia. Por esse viés, a manipulação do corpo e dos corpos proposta por André não representa apenas um não-lugar, como uma projeção de linguagem, mas, no contexto diegético do romance, é esse lugar repleto de camadas distintas e um meio de contestação.

Os corpos em *Lavoura Arcaica* são manifestações utópicas e heterotópicas. A noção de corpo utópico pode ser observada pela perspectiva do corpo apolíneo paterno e dos familiares pertencentes ao seu galho, que projeta um corpo completamente límpido, íntegro e racional, associado a uma alma pura, que revela como o corpo é e, nesse sentido, a expectativa de extrair seu caráter passional e orgânico. É um não-lugar do corpo, mas que concentra a expectativa que se tem dele. O corpo dionisíaco também se manifesta como uma utopia do corpo, quando converte a corporeidade de André em uma figura simbiótica, em um animal mitológico, em divindades gregas há uma artificialização da linguagem e do corpo-signo tendo como base o imaginário que resultam no não-lugar do corpo. Simultaneamente, ele também é heterotópico quando exalta atividades eróticas e persegue performances gestuais dos corpos, fazendo-se presente em um corpo como espaço de superação de interditos, ou melhor, como superação de um corpo regulado e normativo. O corpo de André e o de Ana, ao se revelarem dionisíacos e desafiadores dos limites das leis do pai, também são heterotopias corpóreas, por se configurarem espaços divergentes e estranhos. Ademais, o corpo de Ana torna-se um corpo extinto ao revelar sua dissidência como manifestação da superação da submissão, um corpo aniquilado.

A imersão nessas corporeidades tem como ponto de partida o corpo de André e seu forte vínculo com a figura de Dionísio. As caracterizações do protagonista, ampliáveis em múltiplas direções a partir da origem etimológico-mitológica do deus do vinho, conferem-lhe uma plasticidade contínua ao longo do texto. Todavia, a divisão esquemática representa

uma estratégia de análise que tende a incluir as diversas nuances dos corpos no romance, visto que se interpenetram e se ramificam no texto.

A embriaguez e o erotismo são características mais diretas e evidentes da relação de André com o deus órfico. Sendo Dionísio o deus do vinho e dos cultos orgiásticos, essa figuração é recorrente em *Lavoura Arcaica*. A embriaguez, por exemplo, colabora vagarosamente para que André confesse a Pedro seu amor proibido pela irmã: “e já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos” (Nassar, 1989, p. 14). Além disso, a ebriedade motiva crises convulsivas, desperta sensações e desinibe o corpo do personagem que, paulatinamente, também declara sua revolta aos mandamentos da casa. Nesse encontro, o ritual com o vinho funciona como um motor trágico, pois resulta na revelação feita a Pedro, que, posteriormente, torna-se delator do incesto.

O vinho associa-se a um imaginário ritual e trágico, frequentemente vinculado ao sangue, como em sua função eucarística enquanto cálice de Cristo. Na cultura mitológica, o sumo das videiras é o sangue de Dionísio, a bebida da imortalidade e da iniciação, por provocar a embriaguez como uma virtude que permite o acesso a outros planos de experiência (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 956-958). A bebida, assim como o sangue, congrega forças antagônicas e é sinônimo de vida e de morte. Assim, o corpo ébrio de vinho em *Lavoura Arcaica* funciona como um dispositivo catártico: por um lado, leva o protagonista a expurgar sua cólera e seu delírio; por outro, corresponde a um dos momentos fatídicos de concretização do infortúnio.

Fazendo um breve apontamento, é importante mencionar que o discurso de André despeja pílulas de acontecimentos que sinalizam a tragicidade ao longo do romance – como a embriaguez da confissão –, funcionando como prenúncios da fatalidade do destino da família. Sempre que possível, esses instantes são recuperados como apoio à progressão investigativa do discurso dos corpos.

Outra categorização constante e geral de apresentação da vontade que flui do personagem é a do corpo erótico. Porém, ao recuperar diferentes instantes desse mesmo corpo desejoso, bem como os detalhes que o compõem, suas figurações se diversificam. A partir da representação da masturbação, por exemplo, que é recorrente no texto, emergem representações dialéticas como o padecimento e o prazer. Similarmente com o trecho inicial do romance, explorado nas seções anteriores, a masturbação reaparece em um instante solitário do personagem na antiga casa da família:

[...] e enquanto me subiam os gemidos subterrâneos através das tábuas, eu fui dizendo, como quem ora, ainda incendeio essa madeira, esses tijolos, essa argamassa, logo fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!), vertendo todo meu sangue nesta senda atávica, descansando em palha o meu feto renascido, embalando-o na palma, espalhando as pétalas prematuras de uma rosa branca (Nassar, 1989, p. 91-92).

Assim como no primeiro capítulo, a metáfora da “rosa branca” persiste no núcleo semântico como representação da ereção e como a fundação de uma espécie de ortodoxia do corpo que, em vez de palavras antigas, cultua o corpo presente. O sêmen, nessa situação, funciona como semente que prolifera a crença dessa cerimônia particular, operando como um signo dessa sintaxe corpórea e como produto de um rito. Nesse sentido, é importante reafirmar a íntima relação entre a linguagem poética e o corpo, marcada por recursos como a sinestesia, a metáfora e a metonímia, que evocam os sentidos e seus membros corpóreos, como discutido em momento anterior. O trecho também apresenta a conjugação entre o corpo de André e o corpo da casa velha. A casa é uma extensão do corpo do personagem, que busca naquele lugar abandonado, repleto de cantos escusos e de sombras, um lugar silencioso onde possa escutar seus desejos reprimidos. Portanto, o autoerotismo é a reafirmação do desejo desse corpo e a resistência de uma crença distinta da patriarcal.

A retórica do narrador-performático alinha o espaço (subterrâneo, tijolos, argamassa, celeiro), o corpo (gemidos, testículo, sangue, feto) e o natural (terra, semente, pétalas, rosa). Assim como a rosa branca é esperma, os gemidos surgem do subterrâneo, ou seja, do interior de André e das profundezas da casa. A moradia transmuta-se em um celeiro dos testículos, podendo ser interpretada como guardiã dos prazeres do personagem. A interpenetração do corpo com o exterior remonta à experiência do corpo arcaico e dionisíaco, que se estabelece na comunhão com outros corpos, não necessariamente humanos.

A construção do discurso por meio de técnicas da poesia, como a metáfora, a metonímia e a sinestesia, funciona como um filtro para mediar a masturbação. A imagem decorrente da linguagem assinala a presença do corpo. Ao desestruturar a integralidade anatômica, esse corpo é recodificado como aberto ao mundo. No trecho, a gestualidade é menos aparente, porém, há a manutenção da experiência centralizada no corpo. Tendo isso em vista, a retórica bem elaborada do narrador persiste em apresentar o corpo e suas interpenetrações. Portanto, a função do narrador-performer pode ser compreendida não apenas na captação das coreografias e ações, mas também na aglutinação do discurso poético com o discurso do corpo.

Todavia, o corpo erótico revela uma outra face. O desejo pela continuidade dos corpos (Bataille, 1987), que estimula André a desejar o corpo de Ana, também é fonte de padecimento. No exato momento em que o narrador seduz e conquista a irmã, como fazia com as pombas da infância, há um misto de sofrimento e prazer implicado em seu corpo erétil:

[...] fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte; ali mesmo, junto da porta, tirei sapatos e meias, e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obscuro, surgiu, virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares, que crista mais sanguínea, que paixão desassombrada, que espasmos pressupostos! (Nassar, 1989, p. 101).

O incesto cumpre o destino de desestruturar permanentemente a família, fazendo do corpo de Ana um sacrifício ao corpo de André. A satisfação dessa vontade assinala o “destino forte”: a morte de Ana e a morte da família. O corpo do jovem vai se desnudando, e os sentidos afloram. A ereção é configurada como um corpo híbrido, entre um ser humano e um equino. Quando diz que há esporas em seus calcanhares – instrumento para estimular o movimento dos cavalos – revela-se um corpo instintivo, que busca a autossatisfação. Não é uma comparação, mas uma aproximação do estado físico; é o corpo potente de um cavalo, que revela as imposições do próprio corpo e sua dominação. Nesse movimento, os traços desse corpo são novamente deformados e indiciam a servidão do corpo ao confundir seus signos com uma crista sanguínea e um espasmo – é padecimento.

No trecho, há um exemplo de prolepse. Ao mencionar o “destino forte” e a dor associada às consequências de suas ações, há uma antecipação sugestiva dos efeitos daquele encontro. Porém, não são revelados os acontecimentos ou opiniões de André, mas sim suas sensações físicas conflituosas, que se tornam presentes. A tensão dialética do corpo erótico também se apresenta no encontro do corpo de André com o corpo natural. De um lado, a natureza acolhedora e serena é reproduzida na corporeidade em equilíbrio com seu desejo, como a satisfação da continuidade dos corpos, ou, ainda, como dispositivo de alívio de suas vontades. De outro, o aspecto cruel e escatológico do mundo natural é replicado no corpo do personagem como manifestação da sua transgressão.

A relação de André com a natureza é um aprendizado iniciado na infância, que o acompanha ao longo de seu amadurecimento:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na

postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho (Nassar, 1989, p. 11).

A penetração dos pés na terra é um gesto recorrente de André diante da presença da irmã e marcado nas duas festas: a primeira, no capítulo cinco; a segunda, no capítulo vinte e nove.

[...] e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (Nassar, 1989, p. 30).

[...] e os meus olhares não se continham, eu desamarrei os sapatos, tirei as meias e com os pés brancos e limpos fui afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (Nassar, 1989, p. 189).

Os excertos marcam também a circularidade do texto e da narração. O primeiro trecho, construído no pretérito imperfeito, evoca uma ação passada com continuidade ou progressão temporal, ou ainda a reiteração de eventos passados. Novamente, percebe-se a construção parelha do discurso, que conta e mostra, por meio do tempo verbal e da descrição das ações, a promoção do efeito cênico e a detenção das sensações ou percepções do narrador. Já a segunda citação ocorre no pretérito perfeito, indicando que a ação está concluída. A opção pelo tempo verbal pode ser relacionada ao fato de que aquela seria a última festa antes da desintegração da família. No trecho, permanece o privilégio da construção cênica, sob os modos de captação do corpo do narrador-performático. Sobre isso, é importante pontuar que o uso do gerúndio na locução verbal contribui para o efeito de progressão das ações.

Os pés descalços, ao afundarem na terra, são outros signos constituintes dessa sintaxe. Os pés que cavam o chão úmido da terra sugerem a canalização de uma urgência, como um roer de unhas, em que as perturbações fazem o corpo buscar alento. Esse gesto é recorrente quando o corpo do personagem é desperto pelo testemunho do corpo de Ana; mas, diferentemente do que se verifica com a epilepsia, que inflama seus discursos, há o amansamento de seus desejos, como um reencontro.

Por outro lado, esse corpo simbiótico amplifica a intenção transgressora de macular as leis da família e produzir uma nova corporeidade. Essa nova composição do corpo arcaico assume contornos que distorcem completamente o antropomorfismo. O material orgânico vincula-se agora à putrefação, à sujidade e à escatologia – combustível para a lavra do corpo arcaico e da palavra contraventora:

[...] não era de feno, era numa cama bem curtida de composto, era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos; este pó primevo, a gema nuclear, engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: ‘que tormento, mas que tormento, mas que tormento!’ (Nassar, 1989, p. 50).

O chão de terra, as gramas e o feno em que o corpo de André se protegia e se deleitava na infância e na juventude se reorganizam em sua versão cruel e parasitária:

[...] ‘ah, meu irmão, não me deitei nesse chão de tangerinas incendiadas, nesse reino de drosófilas, não me entreguei feito menino na orgia de amoras assassinas? não era acaso uma paz precária essa paz que sobrevinha, ter meu corpo estirado num colchão de erva daninha? não era acaso um sono provisório esse outro sono, ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas? não era acaso um sono provisório esse segundo sono, ter minha cabeça coroada de borboletas, larvas gordas me saindo pelo umbigo, minha testa fria coberta de insetos, minha boca inerte beijando escaravelhos? quanta sonolência, quanto torpor, quanto pesadelo nessa adolescência! [...]’ (Nassar, 1989, p. 70).

Dessa interação, surge a corporeidade híbrida entre o universo orgânico e a anatomia humana, que lhe confere um estado de efervescência superficial. Sinesteticamente, o narrador-performer recompõe as sensações de formigamento e picadas na pele, um cheiro ácido e as texturas úmidas dos organismos. Além disso, o corpo é metonimicamente atravessado, repartido e reconstruído como corpo e ecossistema. A partir da construção da cena, da imagem e da dinâmica desse corpo, percebe-se uma sensação conflituosa entre a declaração de uma partilha prazerosa com o mundo, a liberdade de expressar seu verbo e seus instintos, mas, como consequência, ter seu corpo corroído e apodrecido. É como uma pintura deformada pela violência da própria natureza. O desejo desse corpo vai se transformando em um corpo alheio ao da família, cada vez menos limpo e íntegro. É um corpo despedaçado, disforme e descontínuo.

Nesse curso, ainda é possível configurá-lo como um corpo monstruoso. Conforme Tucherman (1999), os monstros, como uma categoria corporal, provocam reflexões sobre a alteridade dos corpos, isto é, sobre as relações com o corpo do outro. Portanto, aquilo que se considera anômalo depende da imagem que os grupos e sociedades fixam de corpo humano. De forma geral, o corpo é definido pela integralidade, unidade e padronização de suas partes, sem faltas e sem excessos. Seja no imaginário, como os seres mitológicos e fantásticos, seja no tratamento explicitamente discriminatório a anões, gigantes, hermafroditas e portadores

de deficiência, por exemplo, o que se produz é uma desestabilização da “normalidade” e da “logicidade” corpórea. É por esse caminho que há em *Lavoura Arcaica*, uma busca por um corpo teratológico, como uma organização distinta da harmonia apolínea, como reafirmação de um corpo diverso, muito mais complexo e dinâmico.

A distorção da corporeidade durante o momento confessional possibilita essa figuração monstruosa, permitindo ao corpo ser atravessado por uma natureza cruel e metamorfosear-se em algo enfermiço e grotesco:

‘Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome’ explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, ‘era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos’ gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante, indiferente ao guardião escondido entre meus dentes, espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio, ‘era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo’ (Nassar, 1989, p. 107-108).

No excerto, a indistinção entre corpo, palavra e discurso revela-se pelo tratamento da confissão de André a Pedro como um abscesso. O ato de confessar é traduzido por meio de uma experiência física dolorosa, sentida na boca, na língua e entre os dentes, da qual se extrai a secreção dorida das revelações. O discurso retoma sua figuração como corpo simbiótico, monstruoso e possuído, que concilia texturas, cheiros e imagens, as quais performam um corpo em putrefação. Nesse sentido, é possível refletir que o segredo do personagem é, ao mesmo tempo, a mais alta realização de seus desejos e sua maior fonte de padecimento, em decorrência do autoconsumo corpóreo.

O corpo de André também é assinalado pela epilepsia, como já explorado em momento anterior. Mas, junto a esse corpo patológico, há um agravamento da maledicência que o personagem busca expressar e se diferenciar do corpo apolíneo previsto pelo pai. Um desses instantes é o acesso de André desencadeado pelo encontro com Pedro. Ao autodeclarar-se epilético, André também se autoafirma como um corpo endemoniado:

‘você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro

de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ (Nassar, 1989, p. 39-40).

Enquanto André relata ao primogênito as consequências de seu retorno ao núcleo familiar – todavia, sem abordar o incesto –, também cria uma cena paralela. Em vez de uma confissão organizada, o narrador apresenta uma revelação dissidente, promovendo uma *mise-en-scène*, uma cena teatralizada, compondo as falas dos membros da família e pontuando as rubricas com os mínimos gestos e adornos. Nesse sentido, a função narrador-performático se faz presente como articuladora da artificialização da própria narração:

[...] e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos e diga sempre ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’ e vocês podem gritar num tempo só ‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’ e gritem quanto quiserem, fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não deem conta da trama canhota que me enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que ele tenha o nosso sangue’ grite, grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ e grite ainda ‘que desgraça se abateu sobre a nossa casa’ e pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor ‘que crime hediondo ele cometeu!’ ‘traz o demônio no corpo’ e diga ainda ‘ele enxovalhou a família, nos condenou às chamadas do vexame’ e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco ‘traz o demônio no corpo’, ‘traz o demônio no corpo’ e em clamor, e como quem blasfema, levantem os braços, ergam numa só voz aos céus ‘Ele nos abandonou, Ele nos abandonou’ (Nassar, 1989, p. 40-41).

A cena construída por André torna-se um momento de julgamento, expurgação e martírio. Na função de narrador-performático, o personagem pinta a si mesmo como um corpo possuído e convalescente, valendo-se da voz dos outros familiares como se fossem um coro. O rito corresponde à revelação do incesto e à sua condenação como pária. De certo modo, o personagem antecipa o curso de seu destino, assume a culpa e aceita sua punição, todavia, não considera que a vida de Ana seria o custo por exaltar suas paixões.

O caráter monstruoso e simbiótico também converge com as origens mitológicas de Dionísio, enquanto um deus metamorfo. Há mais de uma narrativa que explica o surgimento do deus, mas todas elas têm um elo comum: a fragmentação e a transmutação de seu corpo. Junito Brandão (2014) descreve a narrativa do primeiro Dionísio, também chamado de Zagreu, como fruto da relação entre Perséfone e Zeus, que inspirou o ciúme de Hera. Para proteger o filho da ira da esposa, Zeus o esconde na floresta do Monte Parnaso, porém, a deusa

da fertilidade envia os Titãs disfarçados para raptá-lo. Por fim, o recém-nascido é desmembrado, e sua carne é cozida e comida pelos Titãs. Mas, por ser um deus, ele é imortal e pode renascer.

Outra versão conta que Sêmele, princesa Tebana, alimenta-se do coração de Zagreu ou é fecundada por Zeus, engravidando do segundo Dionísio. Mais uma vez, o ciúme de Hera inspira uma tragédia: a princesa e todo o seu reino são carbonizados. O deus do Olimpo resgata o feto e o protege no interior de sua coxa. Quando maduro, Dionísio é entregue a parentes reais de Sêmele, que também passam a ser perseguidos por Hera. Temendo pela vida do filho, Zeus transforma o menino em bode e o envia aos cuidados dos sátiros e ninfas no Monte Nisa (Brandão, 2014).

Do resgate do mito, pode-se associar o corpo dionisíaco ao renascimento. Mas, sobretudo, trata-se de uma experiência de padecimento, pela deformação e desintegração de suas partes e, conseqüentemente, de uma dolorosa experiência de ser corpo. Nesse âmbito, além do erotismo e da embriaguez, há aproximações vinculadas ao sofrimento e à transmutação do corpo, que se desdobra em sensações como a angústia. Essa também é uma das representações do corpo dionisíaco de André, que se se desconfigura tanto para seu prazer quanto para sua agonia.

As categorias corpóreas e suas interpenetrações foram, até o momento, apresentadas de modo seccionado, a fim de facilitar e sistematizar sua investigação. Porém, a passagem de um estado corpóreo a outro ocorre de maneira fluida e espiralada ao longo da narrativa. As múltiplas configurações corpóreas do personagem criam uma espécie de codificação, por meio da qual ele manifesta suas agruras e deleites, bem como desenvolve sua autorrepresentação. Ao reiterar mínimas feições, gestos e comportamentos ao longo do curso narrativo, o corpo transforma-se em signo que estrutura as diversas caracterizações, como um corpo erótico, patológico, possuído, monstruoso e simbiótico, sobre os quais é possível inferir as intenções e o estado mental ou emocional do personagem. Com o intuito de demonstrar a passagem orgânica entre essas caracterizações, selecionam-se os acontecimentos do capítulo vinte do romance, que concentra a oscilação de diferentes corporalidades de André.

O episódio subsequente ao incesto entre André e Ana retrata a progressão de um corpo que, inicialmente anestesiado e ébrio de felicidade, em equilíbrio até com o mundo natural, desloca-se a um extremo de cólera, blasfêmia e convalescência. A união dos corpos dos irmãos representa a recuperação do elo perdido e, a partir dessa conexão, a dinâmica corpórea está em equilíbrio. É o corpo simbiótico da natureza acolhedora e maternal, similar ao corpo da infância:

[...] e eu presentia, na hora de acordar, as duas mãos enormes debaixo dos meus passos, a natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do seu sereno, me enrolando num lençol de relva, me tomando feito menino no seu regaço; cuidaria cheia de zelo dos meus medos, acendendo depressa a luz da aurora, desmanchando pela manhã a fumaça ainda remota, ventos profusos me enxugariam os pés nos seus cabelos, me deixando os cílios orvalhados de colírio; e um toque vago e tão vasto me correria ainda o corpo calmo, me fazendo cócegas benignas, eriçando com doçura minha penugem, polvilhando minha carne tenra com pó de talco, me passando um cordão vermelho no pescoço, pendurando aí, contra quebrantos, uma encantada figa de osso; num ledó sítio lá do bosque, debaixo das árvores de copas altas, o chão brincando com seu jogo de sombra e luz, teria águas de fontes e arrulhos de regatos a meu lado, folhas novas me adornando a fronte, o mato nos meus dentes me fazendo o hálito, mel e romãs à minha espera, pombas sem idade nos meus ombros e uma bola amarela boiando no seio imenso da atmosfera, provocando um afago doido nos meus lábios [...] (Nassar, 1989, p. 111-113).

O interior e o exterior, o corpo humano e o corpo da natureza, o animal e o vegetal são integralizados, nesse momento, como uma unidade primordial. As sensações de afago, comunhão e pertencimento sugerem a comunicação do corpo de André com o mundo, como um corpo dionisíaco e arcaico. É desse mesmo modo que o encontro dos corpos entre os irmãos é tratado por André. São corpos contíguos:

[...] e era, Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse, que eu pensei, na hora fosca que anoitecia, descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos; em vez disso, com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo, e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos, haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, e nos molhando como há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o rosto do outro, e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro (Nassar, 1989, p. 113-114).

O alinhamento entre corpo e natureza se mantém no desdobramento do incesto. O relato profetiza o futuro de prazeres que o narrador esperançava e projeta as sensações recém-obtidas como se fossem a realidade vindoura. O encontro de seus corpos gêmeos e das plantas do caule materno representa, então, corpos que se distorcem e se atravessam, buscando continuidade e descontinuidade em único movimento, recuperando as

noções de erotismo, tal qual propõe Bataille (1987). Esses corpos de terra são como argila, esculturas amorfas em que se misturam carne e secreções. É, pois, uma experiência assinalada por entraves, perigos e, por fim, por um momento irrepetível. A fusão entre os corpos de Ana e André representa um corpo disforme, que se torna também signo da transgressão irreversível da ordem. Da interação entre seus corpos, a dicotomia entre o eu e o outro, o feminino e o masculino, o dentro e o fora, é desregulada.

Todavia, André é surpreendido pela reação casta da irmã, que se afasta e se silencia profundamente após o incesto. A frustração de perder seu objeto de desejo inesperadamente promove no personagem uma drástica transmutação corpórea:

[...] eu tinha caído na propalada armadilha do destino: enfiou seu longo braço nos frutos do meu saco, pinçou nos finos dedos o fundo, e, súbito, num fechar d'olhos, virou meu doce mundo pelo avesso; houve medo e susto quando tateei a palha, abri os olhos, eram duas brasas, e meu corpo, eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida pra receber o demo: uma sanha de tinoso me tomou de assalto assim que dei pela falta dela (Nassar, 1989, p. 114).

É por meio do órgão genital que o narrador-performático busca expressar a dor que se seguiria. A fonte de prazer torna-se, agora, motivo do sofrimento agudo. Assim, o corpo de André é tomado por um desespero e por uma fúria, que abrem espaço para o “demoníaco” e para a heresia. O primeiro cálculo é “arranhar o rosto, cravar-me as próprias unhas, sangrar meu corpo, que desamparo!” (Nassar, 1989, p. 115), ou seja, buscar na automutilação um canal para manifestar e solucionar suas frustrações. Na sequência, André encontra Ana em meio às preces na capela e, com sua retórica, tenta convencê-la de que o amor que nutriam era, na realidade, natural.

A intensa cena da capela é exemplo da funcionalidade do narrador-performático em alinhamento ao narrador como protagonista, que faz da sua oratória um rito e uma performance. Ele aponta os signos da sua *mise-en-scène*: o interior da capela, a irmã beata, a luz e a escuridão entremeadas, bem como os gestos calculados até o limite de transformar-se em um ser bestial. Nesse arranjo cênico, o silêncio penitencial da irmã inflama a resposta de um corpo cada vez mais hediondo e agônico:

eu disse erguendo minhas patas sagitárias, tocando com meus cascos a estrutura do teto, sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivado prontamente pela volúpia do ímpio, eu tinha gordura nos meus olhos, uma fuligem negra se misturava ao azeite grosso, era uma pasta escura me cobrindo a vista, era a imaginação mais lúbrica me subindo num só jorro, e minhas mãos cheias de febre que desfaziam os botões violentos da camisa, descendo logo pela braguilha, reencontravam altivamente sua vocação primitiva, já eram as

mãos remotas do assassino, revertendo com segurança as regras de um jogo imundo, liberando-se para a doçura do crime (que orgias!), vasculhando os oratórios em busca da carne e do sangue, mergulhando a hóstia anêmica no cálice do meu vinho, riscando com as unhas, nos vasos, a brandura dos lírios, imprimindo o meu dígito na castidade deste pergaminho, perseguindo nos nichos a lascívia dos santos (que recato nesta virgem com faces de carmim! que bicadas no meu fígado!) (Nassar, 1989, p. 134-135).

O narrador-protagonista resgata sua figuração como ser híbrido entre homem e cavalo ao mencionar suas “patas sagitárias”. Com isso, adentra uma posição limítrofe entre o humano e o não-humano. A virilidade de seu corpo é unida a um erotismo ritual e subvertido em violência, sobretudo pelo indiciamento do corpo por meio de signos religiosos que se transmutam em signos blasfemos. A masturbação, nesse cenário, torna-se arma do crime: André exige o testemunho de Ana, e reitera a função antagônica de representar o prazer e o padecimento. O próprio corpo do personagem é tomado como um atentado a qualquer forma de regulação e controle, visto que se dirige cada vez mais à fronteira da antítese do corpo apolíneo e se reafirma como dissidente.

No trecho, o narrador faz menção à sensação de ter o fígado bicado, insinuando o castigo de Prometeu, o titã benfeitor da humanidade, que rouba a centelha dos deuses (a inteligência) e a distribui aos homens. Como castigo, o deus é acorrentado e tem seu fígado comido diariamente por uma águia (Brandão, 2014). A menção ao mito não é gratuita e alinha-se à experiência de sofrimento e de punição a que estava disposto. Na figura de Prometeu, encontra-se a mutilação do corpo e a representação da insubordinação a uma ordem ou a uma figura de poder. André tem um aprendizado por meio do corpo, uma forma de conhecimento e de volição que o tortura e o transforma em mártir.

Após inúmeros ataques e blasfêmias, acompanhados de um corpo erótico, possuído e convulso, o resultado é o temor e o afastamento de Ana. Curioso é que o discurso do narrador cria imagens de violência contra as santidades da família ““contenha este incêndio enquanto é tempo, já me sobe uma nova onda, já me queima uma nova chama, já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo!”” (Nassar, 1989, p. 139). A conclusão desse ritual violento e herético, que o aproxima da experiência do Prometeu acorrentado, será a própria tortura, findada em uma letargia e uma morte simbólica:

‘estou morrendo, Ana’, eu disse largado numa letargia rouca, encoberto pela névoa fria que caía do teto, ouvindo a elegia das casuarinas que gemiam com o vento, e ouvindo ao mesmo tempo um coro de vozes esquisito e um gemido puxado de uma trompa, e um martelar ritmado de bigorna, e um arrastar de

ferros, e surdas gargalhadas, ‘estou morrendo’ eu repeti, mas Ana já não estava mais na capela (Nassar, 1989, p. 140).

A alegação da morte e o estado letárgico a que se põe André marcam o fim de sua epilepsia verbal, de seu ritual satânico e de um gozo transtornado em padecimento. Seu corpo, antes em efervescência, perde as forças. André deixa escapar sua vítima e, com ela, a fonte da sua saciedade. Sua performance na capela implica uma contenção momentânea de seus desejos, culminando na concretização de um ato irreversível que marca o corpo familiar. Se possuir o corpo de Ana é o paraíso, sua experiência aproxima-se de Édipo furando os próprios olhos – mas, neste caso, sua penitência é a interdição de seu objeto de desejo.

Com a conclusão do capítulo vinte, a parte sequencial da obra aborda o retorno do filho arredio ao interior da família, marcado pela festa de retorno. Apesar de a cena inicial do romance ser a masturbação, o vazio deixado pelo silêncio de Ana prolonga a sensação de privação do corpo, que só se soluciona quando André a vê bailar no centro da roda, com as “quinilharias” das prostitutas:

[...] me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstruía nessa busca! que salmoura nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes!), eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava (que reviravoltas o tempo dava! que osso, que espinho virulento, que glória para o meu corpo!) (Nassar, 1989, p. 188-189).

Se, na capela, o corpo do personagem experimentava o autoflagelo, é na celebração de seu retorno – em um cenário dionisíaco de música, vinho e mesa farta – que a fragmentação anterior cede lugar à restauração da unidade corpórea e à regeneração de seu desejo. A partir da certeza da conciliação com o corpo de Ana, as partes desmembradas se recompõem, mas isso não significa um reencontro menos doloroso. O corpo do Dionísio despedaçado congrega prazer e sofrimento; é, pois, a ardência perpetuada pelo corpo, o êxtase de uma chaga e o retorno ao desejo descontínuo.

As diferentes versões do corpo de André elencadas reafirmam sua conformação como um corpo arcaico e dionisíaco, logo, disposto a se abrir às experiências conflituosas. A indistinção dos limites entre a superfície da pele e do mundo, do instinto e da inconsequência, da vontade de transgressão e de pertencimento, da palavra que faz uso e do corpo que o antecede, transforma André em uma massa orgânica, pronta para ser açoitada pelas próprias vontades. Ou ainda, em uma corporeidade que se situa no limite indistinto do que é ou

não humano. Mesmo quando seu deleite não provoca contravenção ou punição, como nos momentos em que se encontra com o mundo natural, aquele corpo se afirma como um outro.

Em função dos acontecimentos mediados pelo narrador-performático no relato, a reversibilidade corpórea de André reafirma a indissociabilidade entre corpo e palavra ao longo da narrativa. O protagonista experimenta a dilaceração e a remontagem de sua corporeidade, formando unidades atormentadas, caóticas e impermanentes. O desmembramento, a adição de outros corpos ou as chagas que o afligem movimentam a narrativa e sua função expressiva, na qual o órgão sexual masculino se apresenta frequentemente nas manifestações de prazer e de sofrimento. Por outro lado, a cabeça surge como uma parcela entorpecida, característica inferida por comportamentos que assinalam a supressão de suas capacidades de discernimento e controle, como a embriaguez, a epilepsia e a letargia.

Em *O Corpo Impossível*, Eliane Robert Moraes (2012) explora a imagem do corpo despedaçado, característica do imaginário consolidado entre o fim do século XIX e meados do século XX, presente nas obras de pensadores e artistas como Bataille e os surrealistas. O espírito moderno de fragmentação, dispersão e decomposição – influenciado pelo colapso da consciência e da idealização do ser humano em decorrência das experiências de guerras e entreguerras – também assinala a representação dos corpos na arte e no pensamento do período. Nesse contexto, o corpo é objeto de manipulação, e sua desagregação anatômica faz parte de um alinhamento ideal e estético:

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana se tornou igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também ‘em pedaços’ (Moraes, 2012, p. 57).

Um dos conceitos discutidos por Moraes (2012), considerado pertinente para abordar a ideia de um corpo com a cabeça disfuncional, é o do acéfalo batailliano. O filósofo francês Georges Bataille foi um seguidor do surrealismo e editou, entre 1936 e 1939, a revista *Acéphale*, em parceria com artistas da vanguarda. Dentre os ensaios publicados, está “A

conjuração sagrada” (1936), no qual descreve a ideia do acéfalo. A imagem do corpo sem cabeça extrai justamente sua unidade central, o cérebro, órgão do controle e representante maior da razão. Portanto, a figura remete ao desejo de rejeição de formas de hierarquia. Essa proposição é ontológica, no sentido de que o corpo é submetido desregradamente aos instantes de erotismo, dos excessos e dos prazeres. Mas é também uma proposição política, como explica Moraes (2012), pois, em uma organização social em que o uno detém controle total sobre o divergente – como é no fascismo –, a perda da cabeça significa a oposição, ou seja, a rejeição à dominação. A seguir, o conceito de acéfalo é detalhado nas palavras do próprio filósofo:

Para além daquilo que sou, encontro um ser que me faz rir porque é sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Também não é um Deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: seu ventre é o dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro (Bataille, 2013a, p. 3).

Esse corpo, subtraído da própria hierarquia fisiológica e da razão, é ambíguo, pois permite que o corpo aja livremente para acessar seus impulsos, inclusive os violentos e puramente instintivos. Portanto, o desligamento da cabeça em relação ao restante do corpo implica uma experiência direcionada ao desconhecido, que é tanto benéfica quanto nociva. Nesse contexto, a corporeidade de André, que resiste às normas e rarefaz a funcionalidade da cabeça, pode ser interpretada pelo ângulo do acéfalo batailliano, por exprimir a experiência conflituosa do personagem: entre o contentamento de liberar-se do controle paterno e o enfrentamento das consequências provocadas pela perda de limites, como seu apartamento familiar e a morte de sua amada.

Todavia, a figura de André é ainda mais complexa. Se, no acéfalo batailliano, a cabeça é totalmente arrancada como sinônimo da supressão total da razão, em *Lavoura Arcaica*, o órgão não é desprendido, mas encontra-se em estado turvo. O corpo epilético, o corpo lânguido, o corpo orgástico e o corpo ébrio são exemplos dessa configuração limítrofe, em que a racionalidade não é completamente abandonada, mas dá lugar a uma lógica inspirada pela força do corpo. Esse modelo, que conjuga razão e paixão – um outro signo barroco no romance –, é mais bem explicado pelo narrador de *Um Copo de Cólera*: “só usa a razão quem nela incorpora suas paixões” (Nassar, 2013, p. 56). É uma razão baseada em uma retórica que tem como intuito satisfazer as próprias vontades, como quando André tenta convencer Ana da sacralidade do amor incestuoso, valendo-se da palavra paterna: “[...] 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. 118). É, portanto, uma razão baseada pelas paixões do corpo, seus excessos e inconstâncias.

Ainda de acordo com Moraes (2012), a imagem do decapitado é a representação de um corpo limítrofe entre o humano e o não-humano. Como o próprio Bataille afirma, trata-se de um monstro a quem algo falta – a cabeça – e a quem, ao mesmo tempo algo sobra – a razão. Ele preserva qualidades anatômicas, mas suprime um órgão essencial. É, também, uma imagem desconcertante daquilo que é impreciso, indefinido, incompleto ou imperfeito. Essa figura paradoxal conjuga uma insubordinação positiva – a recusa em ser – e uma incapacidade negativa – a incerteza sobre o que é. É um corpo impossível, que estimula um enfrentamento do que não condiz com as expectativas e idealizações.

Deslocando esse pensamento e a imagem do acéfalo para a expressão da corporalidade do protagonista do romance, a complexidade da figura batailliana é repensada para o corpo de André: de um lado, seu corpo dionisíaco, com seus excessos; de outro, a pungência do sofrimento e sua dilaceração corpórea. Nessa perspectiva de um corpo oscilante entre a libertação passional e a contenção racional, a experiência de André pode ser lida como uma fronteira tênue, na qual a lógica cede espaço à intensidade somática, sem, contudo, ser completamente abandonada. A embriaguez, a languidez e as convulsões representam estados limítrofes da consciência, nos quais a capacidade de controle e de raciocínio se encontra embotada ou tumultuada, permitindo que as pulsões e os afetos corporais assumam um protagonismo momentâneo.

Assim, em vez de uma autodecapitação simbólica, observa-se um estado de suspensão da plena racionalidade – um território instável, em que o corpo, com suas demandas e sofrimentos, assume uma voz potente, influenciando as percepções e as ações do protagonista, sem, no entanto, extinguir por completo a sombra da razão. Essa dinâmica fronteira configura a complexa dialética entre corpo e mente que permeia a experiência de André, revelando a fragilidade das fronteiras entre o domínio da razão e a irrupção das paixões.

3.3 ENTRE ESTÁTUAS, UM OUTRO CORPO

Segundo o que já foi revelado sobre a cisão dos corpos familiares, os corpos que se sustentam no ramo paterno são apresentados, pelas lentes do narrador-performático, como corpos que tendem a uma rigidez, limpeza e candidez. Já aqueles provenientes do galho

materno são marcados por uma dinâmica e excesso contrastantes. Mas, essas corporalidades não são excludentes. Se, até o momento, a investigação se concentrou na percepção dos corpos como bem divididos entre o apolíneo e o dionisíaco, isso ocorreu apenas com o intuito analítico, a fim de identificar características e organizar a discussão empreendida.

Entretanto, deve-se considerar que há um contato entre as disparidades entre o apolíneo e o dionisíaco, entre luz e sombra, entre a limpeza e a sujidade desses corpos. O gesto de André ao mergulhar as mãos nos cestos de roupa suja é simbólico nesse sentido, pois ali estão os excessos, a escatologia e os fluídos, que estão sob o domínio do corpo e não das prescrições, o que inclui o corpo paterno. Do mesmo modo, os preceitos familiares também são maculados pela passionalidade do pai, que sacrifica o corpo da filha. Há, ainda, uma pureza contida no desejo, muitas vezes infantil, de André de retornar ao seio familiar. Assim, os corpos em *Lavoura Arcaica* não existem enquanto nulidade das oposições, mas se figuram no transbordamento dessas disparidades e em suas interações. Trata-se, portanto, do desvelamento dos corpos em uma direção neobarroca, marcada por suas complexas camadas e por ampliações de sentido. Diante disso, as feições corpóreas analisadas a seguir são classificadas pela sua predominância e recorrência como linguagem, o que não significa o isolamento dos movimentos de interação entre suas outras caracterizações.

Considerando o retrato da família tensionada entre as pulsões nietzschianas, como poderia o corpo limítrofe, o corpo dionisíaco ou o corpo arcaico sobreviver em um núcleo de corpos dominados pela rígida palavra paterna? Era abafando o desejo e a revolta que as palavras silenciadas se transbordavam na corporeidade aberta ao mundo de André: “Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda” (Nassar, 1989, p. 33). Sua oposição ao discurso da união, do trabalho e do amor, infiltrado em todo o copo familiar (Rodrigues, 2006), aliada à perseguição pela continuidade com os mesmos corpos, gera o dilema entre pertencer e repelir a família.

Com uma revolta muda, André precisa manchar a família e a inevitabilidade do corpo é a sua tragédia. Se a palavra anciã era o que infligia o corpo, castrando suas vontades e impedito sua integração com o mundo, é também por meio do corpo que, discretamente, a palavra é atacada:

‘tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua

palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços [...]’ (Nassar, 1989, p. 41).

Como experiência de André, a palavra repressora é experimentada pelo próprio corpo. A memória que se fixa é a dor de ter o corpo surrado, esfolado e marcado pela autoridade, revelando a violência com que ela era perpetuada entre os membros familiares. Com a determinação de sua revolta, André acentua seu corpo dissidente em relação ao da família. É como um “corpo outro”.

Percorrendo a aproximação de sua corporeidade com a figura de Dionísio, é interessante a menção que Roberto Machado (2006) faz da origem semigrega do deus, dado que suas aventuras são descentradas e originam-se em localidades diferentes, indicadas principalmente pela Ásia Menor, o que permite tratá-lo como uma divindade “estrangeira”. Além disso, sua mitologia contempla a destituição do seu lugar de direito, para desenvolver-se errante e conseguir adentrar, com muito esforço, o Olimpo. É nesse sentido que o deus do vinho se assemelha ao marginalizado e ao pária, assim como André no interior do corpo familiar.

O corpo de André é a antítese do copo apolíneo e, conseqüentemente, a abnegação do corpo familiar. Nesse sentido, o contato com o corpo do patriarca é aversivo para o personagem, que evita formas de conciliação. Mesmo quando trava um diálogo, o uso das palavras persegue intencionalmente a codificação de suas revelações:

— Você diz coisas estranhas, meu filho. Ninguém deve desesperar-se, muitas vezes é só uma questão de paciência, não há espera sem recompensa, quantas vezes eu não contei para vocês a história do faminto?

— Eu também tenho uma história, pai, é também a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar sua fome, e que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés; sobrevivendo à custa de tantas chagas, ele só podia odiar o mundo (Nassar, 1989, p. 157).

— Foi então por isso que você nos abandonou: porque não te dávamos um lugar na mesa da família?

— Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras. (Nassar, 1989, p. 159).

A complexidade desse diálogo, desenvolvido com uma focalização em modo dramático, está no conflito entre a postura patriarcal e a do jovem André. Mas, para além disso, o uso da palavra coloca em xeque sua capacidade comunicativa entre os personagens. O diálogo não é passível de resolução: não existe escuta, tampouco dialética. É uma espécie de monólogo

entre duas partes que dividem turnos de fala. André, ao enfrentar o pai, propositalmente não quer se fazer compreendido, pois há um convencimento de que “uma planta não enxerga a outra” (Nassar, 1989, p. 160). Cabe, ainda, mencionar a autofagia como representação de seu próprio padecimento como um corpo insaciável. Em função do seu desejo, o personagem ora arranca a própria cabeça, ora tem seu corpo desmembrado e metamorfoseado, assim como a autofagia é uma outra possibilidade de performar sua dor e seus limites.

Apesar de buscar transgredir os regimentos familiares, em alguns momentos, o personagem confessa suas intenções de reaver seu estatuto e retornar ao núcleo da família, mas não sem concessões, a fim de obter o amor de Ana:

‘Ana, me escute, já disse uma vez, mas torno a repetir: estou cansado, quero fazer parte e estar com todos, eu, o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente saiba, querida irmã, que não é por princípio que me rebelo, nem por vontade que carrego a carranca de sempre, e a raiva que faz os seus traços ásperos, e nem é por escolha que me escondo, ou que vivo sonhando pesadelos como dizem: quero resgatar, querida irmã, o barro turvo desta máscara, eliminando dos olhos a faísca de demência que os incendeia, removendo as olheiras torpes do meu rosto adolescente, limpando para sempre a marca que trago na testa, essa cicatriz sombria que não existe mas que todos pressentem; tudo vai mudar, querida irmã, vou amaciar as minhas faces, abandonar meu isolamento, minha mudez, o meu silêncio, vou estar bem com cada irmão, misturar minha vida à vida de todos eles’ (Nassar, 1989, p. 124-125).

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja, dos sedentos de igualdade e de justiça, dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuso do Maligno (Nassar, 1989, p. 137-138).

Se, previamente, propusera-se uma distinção entre corpos apolíneo e dionisíaco, é também possível que a performance dos corpos da família, em função do ponto de vista e do corpo dinâmico de André, assumam uma forma antagônica. Se o corpo de André é reversível, múltiplo e dúctil, o corpo da família – quando talhado pela palavra paterna – transforma o orgânico em estático. São corpos esculturas, feitos de pedras e cal: “a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (Nassar, 1989, p. 16).

Sobre a representação de um corpo como o de uma estátua, Aurélio Guerra Neto (2002) reflete sobre o sofrimento corporal a partir das ideias de Nietzsche e de figuras

como Dionísio e Buda. O pesquisador parte do questionamento da função da estátua como um objeto de arte representacional do corpo humano, mas principalmente do divino, ou seja, daquilo que é imutável e imortal. O corpo humano padece e é impermanente, mas os corpos dos deuses são perfeitos e estáveis como estátuas. Portanto, as esculturas podem ser abordadas como a antonímia do humano no que diz respeito ao devir, à organicidade e à mortalidade. Um homem sangra, mas o deus, apesar de ter sangue, não morre. Justamente por esse aspecto integral do divino, a figura dilacerada de Dionísio é capaz de conjugar a experiência do sofrimento, mas também da multiplicidade.

Como lapso do sentido da impermanência dessas mesmas estátuas que significam o uno, um dos exemplos citados por Guerra Neto (2002) é o Colosso de Rodes. A escultura de mais de trinta metros era uma das sete maravilhas da antiguidade e representava o deus Hélio, equivalente à Apolo no período Helênico. O monumento foi acometido por um terremoto e, mais tarde, completamente destruído pelos árabes. Os corpos dos monumentos e das estátuas, cedo ou tarde, são afligidos pelo tempo ou pela revolta do que simbolizam. Erguem-se bustos e derrubam-se outros. É contra o corpo esculpido do pai, um colosso antigo da família que a oficina do corpo de André busca corroer.

Nesse sentido, assim como a família é regida pela ordem paterna, o testemunho do personagem também percebe os corpos como estáticos. É como verifica-se na inércia e na gravidade assinaladas no corpo do pai, pela perspectiva e detalhamento do narrador-performático:

E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica da sua postura: o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo, o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito; e aproximando depois o bico de luz que deitava um lastro de cobre mais intenso em sua testa, e abrindo com os dedos maciços a velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados, o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade: ‘Era uma vez um faminto’ (Nassar, 1989, p. 60-61).

No trecho, o discurso do narrador-performático, atento aos trejeitos e ao itinerário do corpo, atribui ao ritual dos sermões a seriedade e o peso corpóreo do condutor. As partes do corpo vão se pareando com signos que intensificam a gravidade sobre a figura paterna, como um colosso ou um busto divino. Guiando o olhar para o corpo do pai, o trajeto segue o peito de madeira e límpido, o pescoço sólido, a cabeça grave, as mãos firmes e os dedos maciços. É um corpo esculpido e pesado, como a estátua de Zeus em Olímpia – outra das

maravilhas do mundo antigo. Não apenas o corpo, mas também o produto de sua presença, é explorado pelo narrador, que se atenta às curvas da caligrafia “grande, angulosa e dura”, como é a palavra e como é o corpo do pai.

O avô, uma presença fantasmagórica no corpo familiar, é uma entidade que perpetua os traços basilares do corpo do pai, transpostos aos herdeiros, mas que é marcada pela deterioração:

era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia, era ele sempre apertado num colete, a corrente do relógio de bolso desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro; era esse velho asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe que na modorra das tardes antigas guardava seu sono desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômoda (Nassar, 1989, p. 43-44).

O corpo do avô é severo, vestido de preto e com ornarias, sistematizando uma experiência do que é seco – aspecto também desproporcional à corporeidade úmida de André, repleta de fluidos e de trocas. Esse corpo seco é, em certa medida, o que já foi corpo, aquilo que já existiu. É uma carcaça que assinala a ação do tempo sobre o corpo do avô, como o envelhecimento de uma estátua corroída pelo sol e pela chuva. É ainda uma estátua, mas que já não esconde sua falta de vida: “[...] ‘era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada naquele talo de osso brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro’” (Nassar, 1989, p. 44-45).

A ausência dos olhos do avô é significativa tanto pela imagem quanto pelo sentido que o órgão detém no romance. Nos sermões do pai, encontra-se a paráfrase de Mateus 6:22-24, que diz “Os olhos são a lâmpada do corpo. Se os seus olhos forem bons, todo o seu corpo será cheio de luz; mas, se os seus olhos forem maus, todo o seu corpo estará em trevas” (Sagrada Bíblia, 2011). Na versão do pai, recontada por André: “a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (Nassar, 1989, p. 13). Nessa trama, quem possui olhos limpos são corpos bons, enquanto quem detém olhos sujos são corpos maus. Então, o que não tem olhos, não é um corpo?

É exatamente nesse aspecto que a ausência dos olhos dessa figura sugere, parcialmente, a reconstrução desse corpo por um princípio de monstrosidade (Tucherman, 1999), devido à ausência do globo ocular. Cada vez menos antropomorfo, impõe-se um corpo limítrofe

entre ser e não ser. Essa figuração do avô pode significar que o corpo ancião é um passado decadente e cadavérico, um corpo definitivamente inerte, que não serve senão como indicador do devir, pois não há luz ou sombra, suor ou sangue, apenas vazio. É a palavra que se quer abandonar, mas que, ainda assim, rodeia as cercas da casa.

Essa corporeidade estática apresenta-se também em corpos do galho materno e indicia a tensão e o dilema entre a tradição e a liberdade. Por exemplo, a representação do corpo penitente de Ana, após a concretização do incesto, tem uma configuração semelhante à fixidez do corpo do pai, como indicativo da submissão aos dogmas paternos, marcada por imagens de rigidez. Assemelha-se a um corpo esculpido em madeira – “Ana não se mexia, continuava de joelhos, tinha o corpo de madeira, nem sei se respirava” (Nassar, 1989, p. 124) – ou a uma estátua fria de gesso – “[...], mas Ana continuava impassível, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade, ela era, debaixo da luz quente das velas, uma fria imagem de gesso” (Nassar, 1989, p. 136). Essa busca por reaver a limpeza e a integridade corporal de Ana manifesta-se como uma tentativa de conformidade com as expectativas morais, em contraposição à fluidez e à transgressão propostas por André. A rigidez imagética de Ana, desprovida de vitalidade e movimento, sugere uma tentativa de silenciamento do corpo pulsional.

O olhar lançado para o corpo da família sustenta a distinção da corporeidade dinâmica do protagonista em comparação aos corpos que aderem aos dogmas patriarcais, os quais são apreendidos como estáticos, colossais e em ruínas pelo narrador-performático. Há, ainda, corpos com os quais André não tem relação de oposição, mas sim um itinerário de pertencimento, desejo, frustração, sofrimento e tragédia. São esses corpos, capturados pelo narrador-performático, que serão discutidos a seguir.

3.4 O SILÊNCIO PRESSUPOSTO E O CORPO SACRIFICADO

Dentre os personagens e corpos em contato com André, o corpo de Ana constitui um objeto de interesse focalizado pelo narrador-performático. A construção dessa personagem é envolta em algumas inquietações, motivadas principalmente pelo silenciamento. Sobre isso, a participação das figuras femininas no romance não acontece verbalmente. Ainda que a mãe e as irmãs tenham falas mediadas, reproduzidas ou presumidas no relato, a extensão e ocupação de suas vozes não é similar a dos personagens masculinos. Porém, Ana é a única personagem que, efetivamente, não tem falas direta ou indiretamente citadas.

O silenciamento ou a parca participação das personagens femininas podem ser relacionados ao sistema patriarcal representado no romance. As relações de poder historicamente destituíram as mulheres de posições de decisão, liderança e independência, cristalizadas pela sociedade, pela religião, pela cultura e pelas instituições. Conforme Pierre Bourdieu (2002), a assimetria das posições masculina e feminina se estrutura no corpo social por meio das representações embutidas nos *habitus* de homens e mulheres – isto é, por meio de um conjunto de práticas internalizadas e aprendidas inconscientemente ao longo da vivência social, que justificam, arbitrariamente, a imposição do masculino sobre o feminino.

No interior desse sistema, há a naturalização de relações simbólicas e opostas, como alto/baixo, privado/público, superior/inferior, cheio/vazio, que desequilibra as figurações de homem e mulher e seus respectivos lugares nas sociedades. Esse processo, praticamente invisível, vale-se das diferenças biológicas – dos órgãos genitais, por exemplo – como razão para a determinação da divisão do trabalho. Como um processo simbólico, as noções de masculino e feminino têm reverberações na ocupação de espaços, posições, comportamentos e expectativas, como o controle dos ambientes: o espaço público e da assembleia para os homens e o da casa para as mulheres.

Em *Lavoura Arcaica*, não ocorre qualquer menção direta a preceitos que orientam a conduta das mulheres, mas as representações da divisão do trabalho – que atribui o cuidado doméstico e os cuidados da higiene, da alimentação e do conforto dos familiares às personagens femininas – fornecem um panorama representacional de um espaço que, socio-historicamente, foi delegado às mulheres. É, por exemplo, a feitura do pão pela mãe: “Pedro, traga ele de volta e não diga nada pro teu irmão e nem pras tuas irmãs que você vai, mas traga ele de volta, e enquanto eu dizia deixe disso, mãe, deixe disso, ela ainda pôde dizer eu vou agora amassar o pão doce que ele gostava tanto” (Nassar, 1989, p. 36), ou ainda o cuidado que André recebe das irmãs:

[...] eu deixei que me conduzissem pela sala enquanto iam me soprando ternamente alguns gracejos, e assim que entramos pelo corredor elas me empurraram pela porta do banheiro, me sentando logo no caixote, e, enquanto Rosa, atrás de mim, dobrada sobre meu dorso, atravessava os braços por cima dos meus ombros pra me abrir a camisa, Zuleika e Huda, de joelhos, dobradas sobre meus pés, se ocupavam de tirar meus sapatos e minhas meias, e eu ali, entregue aos cuidados de tantas mãos, fui dando conta do zelo que me cercava, já estava temperada a água quente ali da lata, o canecão ao lado, a toalha de banho dependurada, um sabão de essência raro em nossa casa, o surrado par de chinelos, sem contar o pijama, limpo e passado [...] (Nassar, 1989, p. 151).

Portanto, trata-se de uma organização tradicional que divide as tarefas, dando aos homens o livre acesso ao exterior e às mulheres o confinamento no espaço doméstico. Além disso, sobre o corpo das mulheres também pesa o recato, a limpeza e o comedimento do corpo apolíneo pregado pelo pai. O silenciamento, nesse contexto, pode ser um modo de repercutir um nível de opressão do sistema familiar em relação ao nível de subordinação das mulheres. Desse modo, uma hipótese de investigação para esse silenciamento é a representação textual de uma violência simbólica consolidada pela dominação da figura paterna na hierarquia familiar.

A violência simbólica representa, em Bourdieu (2002), uma ferramenta de dominação não violenta, que leva o agente dominado a tornar-se cúmplice, pois o ponto de vista do dominador é compreendido como natural por meio do *habitus*. Nesse sentido, ao longo do romance, há alguns exemplos do exercício do poder do pai sobre os corpos, como a manutenção de sua limpeza e os sermões que antecedem as refeições, como um ritual e uma educação do núcleo familiar. Nesse sentido, a presença dos discursos diretos e indiretos do pai, de Pedro e até do irmão mais novo, Lula, e a ausência das demais vozes femininas – com exceção da matriarca – sugerem o abafamento de suas vontades, considerações, ou mesmo de seu direito e possibilidade de expressão.

Nesse sentido, ainda que se tenha acesso a algumas poucas falas da mãe, elas ocorrem, também, pela mediação do narrador, André, ou por outra personagem, como Pedro. Portanto, mesmo que ela represente uma autoridade, o fato de pertencer ao gênero feminino ainda lhe impede de ser escutada diretamente. Outro elemento relevante na percepção desse silenciamento é a forma como a comunicação materna com os filhos é exercida, com afetividade e individualidade, diferentemente do discurso paterno. Tanto a mediação do discurso da mãe quanto sua comunicação íntima são exemplificadas nos trechos a seguir: “[...] e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes ‘acorda, coração’ e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo [...]” (Nassar, 1989, p. 25) e; “[...] eu disse e ela me abraçou e enquanto me abraçava ela só dizia traga ele de volta, Pedro, traga ele de volta e não diga nada pro teu irmão e nem pras tuas irmãs que você vai, mas traga ele de volta” (Nassar, 1989, p. 36).

Apesar da representação do controle familiar pelo pai e das posições díspares ocupadas por homens e mulheres na família, há um ponto de desequilíbrio na dominação, representado pela mãe e por Ana, integrantes do “ramo enfermiço” da família, ou seja, dos corpos de tendência dionisíaca, como o de André. Conforme dito anteriormente, a matriarca não é completamente silenciada; todavia, seu discurso é perpetuado por recurso da conexão entre os corpos: é o gesto do abraço, das cócegas, da fala ao pé do ouvido, enfim, é um gestual

que se estabelece pelo encontro dos corpos. É também com o corpo que a mãe dialoga com André, por exemplo, no momento em que o filho parte:

[...] na verdade eu não tinha nada pra dizer a ela; e ela queria dizer alguma coisa, e eu pensei a mãe tem alguma coisa pra dizer que vou talvez escutar, alguma coisa pra dizer que deve quem sabe ser guardada com cuidado, mas tudo o que pude ouvir, sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto, senti seu fruto secando com meu hálito quente, mas eu não podia fazer nada, eu podia quem sabe dizer alguma coisa, meus olhos estavam escuros, mesmo assim não era impossível eu dizer, por exemplo, eu e a senhora começamos a demolir a casa [...] (Nassar, 1989, p. 65-66).

Os signos do corpo materno – o ventre e o útero – são representados como objetos dilacerados e desintegrados, equiparando-se a dor do parto ao sentimento da matriarca ao testemunhar a partida do filho. O parto, momento definitivo de separação entre mãe e filho, é uma experiência dolorosa para ambos: penoso para a mãe e partida de um lugar protegido para o filho. A fuga de André é, portanto, um novo parto ou padecimento para os dois personagens. Para expressar essa experiência, o narrador-performático utiliza a anatomia e a experiência do corpo materno para representar a desintegração dos laços familiares e a interrupção do diálogo entre seus corpos.

O contato entre os corpos, como o código do afeto materno, também revela as razões pelas quais André considera a mãe o princípio do ramo adoecido, pois é uma comunicação que rompe com a ordeira performance da palavra paterna. A interação com o corpo da mãe representa o diálogo do afeto e da conjugação dos corpos que André busca recuperar como desejo de continuidade, enquanto a “lavoura ilustrada” (Rodrigues, 2006) paterna representa a palavra engessada, castradora dos desejos e promotora da cisão dos corpos.

Se a voz da matriarca pode ser rastreada na narrativa, Ana é a personagem que permanece absolutamente silenciada no romance, em contraposição à centralidade que possui para o desenvolvimento do conflito narrativo. Ao longo deste estudo, buscou-se reafirmar como o discurso do corpo desmesurado de André rarefaz o binarismo mente/corpo ou sujeito/objeto de expressão, em uma tentativa de subverter o discurso patriarcal. Contudo, essa subversão se concretiza em virtude da função de narrador e protagonista que é conferida à André, permitindo-lhe dar vazão ao próprio corpo. Em contraste, o corpo de Ana é mediado pelo olhar e pelo desejo de André, configurando-se como objeto de sua percepção, que ora é mais subjetiva, ora é assimilada pelo narrador-performático. Diante dessa assimetria na

representação, as interações e os fluxos entre esses dois corpos demandam contemplação aprofundada no presente percurso analítico.

Nesse cenário, o coprotagonismo de Ana pode se esmaecer pela mudez da personagem e pela função de objeto de desejo. Como um corpo destacado na narrativa e como propulsor dos acontecimentos, é importante revisitá-lo sob outro ângulo, em que o silêncio da personagem é compreendido apenas como verbal, pois o seu corpo discursa. A respeito dessa eloquência corpórea, recupera-se, como uma chave de leitura, a consideração do próprio Nassar (2008, p. 103) em entrevista concedida à Edla Van Steen: “Ana personagem de *Lavoura arcaica*, não abre a boca. Ficou com medo do que ela teria a dizer? De fato, ela não abre a boca, se bem que os lábios formigam... De qualquer forma, mesmo sem abrir a boca, Ana chegaria quase à loquacidade”. Se a personagem não abre a boca, por outro lado, são os lábios que estremecem, os braços e pernas que se movem, e os olhos que encaram.

Em paralelo ao raciocínio desenvolvido sobre a corporalidade disforme e descontínua de André, a complexidade corpórea de Ana segue caminhos próximos, pois suas caracterizações também se alteram ao longo do romance. O caminho contempla o corpo de camponesa, o corpo penitente e estático, demonstrado no tópico anterior, o corpo erótico e transgressor e, ao final, o corpo sacrificado. Com o intuito de explorar a corporalidade de Ana no romance, recupera-se sua aparição no texto, respeitando-se a organização do relato não-cronológico. Esse sistema é importante, pois há acontecimentos aparentemente desconexos no romance, que findam por atravessar a corporalidade da personagem. Entre eles, destaca-se a passagem sobre a cabra de estimação de André, chamada Sudanesa ou Schuda.

O capítulo sobre o animal funciona como uma digressão que assinala a operação da memória, em que o narrador-protagonista faz uma confissão dos cuidados que tinha pelo animal. Nesse instante, a função do narrador-performático está presente, percorrendo as partes do corpo e os gestos que antropomorfizam Schuda:

[...] a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos húmidas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela; mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino, um contorno de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes escuras mais pudendas, toda sensível quando o pente corria o pelo gostoso e abaulado do corpo; era uma cabra faceira, era uma cabra de brincos, tinha um rabo pequeno que era um pedaço de mola revestido de boa cerda, tão reflexivo ao toque leve, tão

sensitivo ao carinho sutil e mais suave de um dedo; se esculpturava o corpo inteiro quando uma haste verde — atravessada na boca paciente — era mastigada não com os dentes mas com o tempo; e era então uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada (Nassar, 1989, p.18-19).

O relato une o narrador-performático, que se atenta ao corpo do animal, ao protagonista, com seu caráter confessional. No discurso, há uma progressão das características do corpo da cabra, concentrando ideias contraditórias. De um lado, é uma “cabra de menino”, portanto, não é uma personagem lasciva. Mas, por outro ângulo, o narrador-protagonista afirma que a havia percebido com “olhos enfermiços”. Assim, os trejeitos e os signos aderidos ao corpo do animal tornam-se erotizados. O que pode explicar essa tensão é um possível choque entre a consciência do menino André, que não reconhecia no afeto a marca da libido, e a consciência do adulto, que compreende o asseio com o corpo do animal como um adiamento de suas práticas lascivas. É também, de certo modo, a lavoura do corpo arcaico, que rarefaz os limites dos corpos humanos e não humanos.

As partes do corpo privilegiadas pelo narrador criam um paralelismo entre corpos e adornos, traduzíveis como um corpo de uma mulher madura: patas de salto, tetas gordas, cabra faceira e de brincos, corpo esculpturado e cílios longos e negros. De fato, não era uma cabra qualquer, era uma “cortesã” mimada pelo seu amante. Esa vivacidade do corpo do animal, reformulado como um corpo de mulher, transmuta-se, de repente, em uma cabra de pedra marcada pela tristeza, como se, por meio de seus olhos, o narrador vislumbrasse um infortúnio. A cabra é um animal simbólico em diferentes ritos e crenças, representando, de um lado, um sacrifício, e, de outro, uma iniciadora da atividade divinatória (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 156-157).

Desse modo, o relato aparentemente desconexo do núcleo narrativo pode ser interpretado como uma antecipação do sacrifício de Ana. O quarto capítulo prefigura a paixão por Ana e, de certa forma, prenuncia a tragédia, insinuando-se como uma gota de sangue no texto, uma pista do crime revelado posteriormente, funcionando como alegoria da própria maldição familiar. O corpo pétreo da cabra equipara-se ao corpo de gesso de Ana, ambos prenúncios de seu destino fatal. Assim, a transferência de atributos do corpo animal ao da personagem reitera sua tragicidade, tanto como fonte de prazer e afeto quanto de sofrimento e sacrifício resultante do desejo de André. Ana configura-se, então, como um cordeiro sacrificado pela dinâmica familiar, em função dos desejos do irmão.

Os brincos e os cílios negros, sempre calculados como uma extensão dos traços corpóreos que reaparecem em outros instantes. Ana possui cabelos negros e utiliza brincos. O adorno torna-se simbólico, pois é convocado em cena em que André, com uma organização discursiva do narrador-performático, organiza a imagem do rito das Bacantes, a celebração de Dionísio, usando as irmãs e maculando suas identidades apolíneas. Assim, os brincos tornam-se objetos sinalizadores da corporeidade subversiva:

‘carregue essas miudezas todas pra casa e conte entre olhares de assombro como foi se erguendo a história do filho e a história do irmão; encomende depois uma noite bem quente ou simplesmente uma lua bem prene; espalhe aromas pelo pátio, invente nardos afrodisíacos; convoque então nossas irmãs, faça vesti-las com musselinas cavas, faça calçá-las com sandálias de tiras; pincele de carmesim as faces plácidas e de verde a sombra dos olhos e de um carvão mais denso suas pestanas; adorne a alba dos seus braços e os pescoços despojados e seus dedos tão piedosos, ponha um pouco dessas pedrarias fáceis naquelas *peças de marfim*; faça ainda que brincos muito sutis mordisquem o lóbulo das orelhas e que suportes bem concebidos açulem os mamilos; e não esqueça os gestos, elabore posturas langorosas, escancarando a fresta dos seios, expondo pedaços de coxas, imaginando um fetiche funesto para os tornozelos; revolucione a mecânica do organismo, provoque naqueles lábios então vermelhos, debochados, o escorrimento grosso de humores pestilentos; carregue esses presentes com você e lá chegando anuncie em voz solene ‘são do irmão amado para as irmãs’ e diga, é importante: ‘cuidado, muito cuidado em retirá-los deste saco, em paga aos sermões do pai, o filho tresmalhado também manda, entre os presentes, um pesado riso de escárnio’ (Nassar, 1989, p. 72-73, *grifo nosso*).

Importante, nesse excerto em conexão com o de Sudanesa, é a apresentação do gestual pelo narrador-performático, que, novamente, projeta os corpos como em uma cena teatral. Ao corpo de marfim, preenchido pelo estaticismo do discurso apolíneo e pelo comedimento, o narrador congrega sinais eróticos, como o vestido transparente e de alças, a maquiagem forte, os decotes, transformando-os em corpos dinâmicos e pulsantes. Nesse contexto, reaparecem os brincos que assumem a função de marcar a vaidade e a lascívia, assim como ocorre com Sudanesa e como ocorre na segunda dança de Ana.

Os caminhos do corpo de Ana, previstos no corpo de Sudanesa, estão dispersos pela narrativa e são, em um primeiro momento, descritos na dança em uma das festas da família. O narrador-performático concentra-se na coreografia do corpo, e seus olhos sedentos buscam no corpo da irmã a fonte de satisfação de seus desejos:

[...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia

a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (Nassar, 1989, p. 28-29).

Os cabelos negros e o corpo sinuoso revelam e retomam as características da cabra Schuda. Aqui, Ana também é representada como integrante de um rito bacante aos olhos do narrador, que, metonimicamente, desenha seu corpo dançante. O narrador-performático detalha a sinuosidade dos gestos e das partes do corpo. Os pés descalços, que rememoram os pés de André – que se integram ao mundo natural – são rerepresentados no corpo da irmã. É um detalhe que reafirma a conexão desse corpo com a natureza. Os braços e as mãos que se movimentam como uma serpente e os cabelos soltos interagem na representação das ondulações. Por fim, é dada atenção à língua, órgão do paladar, e à saliva, fluido corpóreo, que se misturam ao gesto de morder a uva, líquido que rememora ao vinho e ao deus Dionísio. É a captação de um gesto sensorial e visual que aponta para o erotismo do corpo. Por fim, nessa dança, o corpo da personagem é eufórico, e nota-se o frenesi que destoa do valor primordial da palavra paterna: a paciência. O momento da festa é um momento de erotismo e de excesso permitidos no corpo familiar, e é nesse intervalo que Ana, por meio da dança, encontra um espaço para se expressar. Contudo, o caráter subversivo da dança é mais perceptível como interpretação do narrador, que a tem como objeto de desejo, do que suas próprias intenções.

Em contrapartida, a segunda dança de Ana ocorre na “páscoa” de André, ou seja, na sua festa de retorno. Apesar de criar um paralelo com a primeira dança, alguns elementos do discurso se diferem e transmutam os sentidos que a corporeidade da personagem sinaliza:

[...] e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos

dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz (Nassar, 1989, p. 186 – 187).

O corpo-signo de Ana, como o corpo de campônia e repleto de vida, adquire contornos sutis, mas que sinalizam uma distinção importante em relação à primeira dança. Ao corpo da personagem, aderem-se as quinquilharias da caixa de André, ou seja, os souvenirs dos encontros com as prostitutas. A maquiagem marcada pelo batom vermelho e pela pinta reforça certa teatralidade, mas em conformidade a um indicador de luxúria. A flor que prende os cabelos é destacada pela cor e pela referência ao fluido sanguíneo, apresentada como uma metáfora e como eclipse, pela omissão do termo “flor”. O derramamento do vinho, agora marcadamente, sinaliza que o ritual das bacantes não está apenas aos olhos de André, mas é uma adesão de Ana, que permite liberar a si própria no momento erótico da festa. A *mise-en-scène* e os novos signos acoplados ao corpo de Ana reforçam a pungência desse corpo que se expressa nos excessos.

Há um caos e uma violência nessa dança, que colocam os corpos em surpresa e que escancaram os olhos e as bocas. Nessa dança, a pestilência do corpo da personagem não é filtrada pela perspectiva do narrador, e sim pela função do narrador-performático, que busca recompor esse corpo transgressor. Ao mesmo tempo, é o rompimento do silêncio de Ana que se comunica pela incontinência do seu corpo, e o faz durante a festa, como manifestação do erotismo – que é, também, um evento público. Se as licenciosidades de André ocorrem nos espaços subterrâneos e na surdina dos quartos, as de Ana são reveladas a todo corpo familiar. Assim, o corpo dançante da personagem é mais do que um discurso: é um grito de um corpo falante, que reflete um momento de superação de limites. Quando se veste com as coisas mundanas, ainda que a narrativa não explique como chega até elas, Ana se despe dos interditos da palavra paterna e apresenta uma antítese do corpo apolíneo, sendo, por isso, punida pelas mãos do pai. O ato final da personagem é, simultaneamente, o passo de uma liberdade

experenciada pelo corpo, mas também um último suspiro, em que o excesso de vida será também seu oposto.

No estudo de Estevão de Azevedo (2019), o nome de Ana é interpretado como um palíndromo, palavra que pode ser lida em ambas as direções – da esquerda para direita e vice-versa – e mantém a sua ordem. Para o pesquisador, a personagem figura como uma serpente, que é também a representação da roda ao seu redor, um oroboros. Nesse sentido, o nome reversível de Ana, e o signos que se alinham a ela, indiciam o poder da personagem de transtornar a ordem. O corpo de Ana é fonte de desejo proibido, é transgressão à luz do dia e em interação com vários corpos e, por fim, é corpo assassinado, que desestrutura permanentemente todo o corpo familiar.

Em outra direção, Perrone-Moisés (1996) recupera a tradução de “Ana” a partir do árabe, termo que significa “eu”. Portanto, a percepção de que os personagens André e Ana são corpos pertencentes ao mesmo galho dionisíaco, e que buscam, entre si, a continuidade dos corpos, é possível considerá-los corpos siameses, gêmeos ou andróginos: facetas que se complementam de um mesmo corpo que anseia por liberdade e afeto. É esse corpo, também destituído de uma anatomia realista, que é retorcido e esculpido, e que representa a conjunção desses corpos. Em analogia, são corpos barrocos, pois se assemelham a uma rocha amorfa, a carnes amorfas:

[...] haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, [...], e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o rosto do outro, e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro (Nassar, 1989, p. 113-114).

Os sinais da circularidade narrativa e de sua tragédia, bem como os signos a ela confluentes, são despejados ao longo do texto. Esse corpo que se encaminha ao transbordamento, ao sacrifício e à punição, já é sugerido pelas aproximações com Sudanesa, mas também é presente pela comparação com as pombas que André caçava na infância. Ao resgatar esses eventos da memória, a narrativa aparenta criar uma preparação dos personagens para o destino que os assinala, compondo, assim, o espiralar temporal e da forma da narrativa circular e em expansão. Na aparente brincadeira infantil, reaparecem o animal domesticado e os cuidados similares aos dedicados à Sudanesa:

[...] assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços [...] (Nassar, 1989, p. 95).

Nesse sentido, a conjunção carnal entre André e Ana parece representar uma espécie de dança ou ritual, um procedimento de encantamento, em que as ações desenvolvidas por ambos fornecem uma percepção presentificada da memória. A comunicação ocorre também como um filme mudo, no qual a expressão dos corpos torna-se o significante. A coreografia dos irmãos rememora a caça às pombas da infância de André, representando uma tensão, tanto pela transgressão que irão consumir, quanto pelo impasse gerado entre o desejo e a interdição. A concretização do incesto, ao ser aproximada como gesto paralelo à caça das pombas, adianta o signo do corpo sacrificado de Ana, também previsto na figura da cabra, configurada como uma ave letárgica e mórbida: “[...] estava escrito: ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto” (Nassar, 1989, p. 101). A consumação do encontro sexual, como propõe Bataille (1987), constitui a morte momentânea dos corpos para que se configurem como um corpo uno. Todavia, a percepção aqui é a de que o gesto sexual é, antecipadamente e conseqüentemente, a premonição de um homicídio:

e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida, agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma aquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão (Nassar, 1989, p. 101-102).

O signo da flecha, como um objeto fálico que envenena e lesa, traduz a ideia de que a consumação sexual é, aqui, um rito corporal que deixa na irmã a marca indelével do castigo, como a pomba caçada e alvejada. Cabe ainda refletir que a incursão pela corporeidade animal, como um paralelo ao corpo da personagem, é um exemplo do caráter neobarroco da obra no tratamento das ideias. A figura do animal sacrificado, a pomba caçada e a Ana desdobram-se especularmente como signos distintos que convergem para um mesmo sentido. Desse modo, funcionam como indícios da tragédia, cuja proliferação e substituição amplificam as formas de apresentação do curso do destino a que a família se encaminha, e no qual o

narrador-protagonista parece representar-se como o algoz. É a narrativa no interior da narrativa. A palavra-signo que guarda um corpo-signo. Enfim, são as camadas dos corpos e do texto que se entrelaçam e se desdobram.

A partir da atenção dada à corporeidade de Ana compreende-se que a comunicação estabelecida entre os irmãos percorre desde os gestos mais ínfimos até os mais transbordantes, que se ancoram em seus corpos. Dessa maneira, o aparente silenciamento verbal da personagem é substituído pela captação de sua corporeidade por André, que narra sua performance. O discursar do corpo torna-se sinônimo de enfrentamento da violência simbólica (Bourdieu, 2002), que se representa com veemência nas personagens femininas da família. Portanto, mesmo como ato final, Ana também supera as amarras patriarcais que abafam sua possibilidade de manifestação – mas não pela voz, e sim pelo vigor corporal. Assim como o corpo dinâmico de André, a corporeidade de Ana varia de sua penitência a um corpo desejante que, em último momento, é ceifado e punido pela busca da continuidade dos corpos e pela ânsia de liberdade.

Por fim, a presença sutil do irmão mais novo, Lula, último representante do galho materno, esconde em sua corporeidade mais uma circularidade narrativa, estrutural e de manipulação do corpo no romance. O irmão é a “menina dos olhos” de André, aquele em quem o desejo de superar as cercas da família se mantém presente: “o caçula, cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim” (Nassar, 1989, p. 22). Se Ana tem em seu nome a recuperação de uma circularidade e a funcionalidade de um duplo de André, o nome Lula também pode guardar signos ocultos. Ele relembra a transliteração de “lulua”, palavra que significa “pérola” em árabe (Sabbagh, 1988, p. 186). A pérola é resultante de um processo imunobiológico e inflamatório – portanto, dorido – no interior do corpo de moluscos, que culmina na bela gema. Com isso, a palavra concilia beleza e sofrimento, sendo, assim, mais um elemento neobarroco que se desdobra nas multidimensões de sentidos do texto.

A figura do irmão mais novo compõe um corpo transgressor velado e ainda em maturação, mas que também será testemunha da falência familiar. No corpo de Lula, fazem-se presentes alguns signos dos corpos de Ana e de André:

[...] a pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente ‘dorme, menino’; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs

do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! (Nassar, 1989, p. 179).

Os cílios alongados, a pele lisa e alva e as pernas de um potro – ou seja, de um filhote – assemelham-se à corporeidade física da irmã. Os olhos ambivalentes de manipulação e enfrentamento sinalizam, pela perspectiva do narrador, os olhos de Ana, mas, como corpos gêmeos, seriam também os seus próprios olhos. O gesto de André rememora o caráter incestuoso de sua conexão com a irmã, representando, novamente, a busca pela continuidade dos corpos da família. A função do narrador-performático explicita-se no detalhamento dos gestos inquietos de Lula: as pernas que se movimentam, o rosto febril e, por fim, os olhos primitivos – como os de Ana – que, na percepção do narrador, falam mais do que qualquer discurso do irmão. Trata-se, também, de um corpo que rememora o erotismo do corpo de André. Nesse sentido, o corpo do irmão caçula é incorporado a essa massa de corpos dissidentes que, ao buscarem uns aos outros, tentam reaver a união familiar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo após cinquenta anos de sua publicação, *Lavoura Arcaica* continua atraindo, questionando e perturbando seus leitores e a crítica. A dissidência de seu autor, Raduan Nassar, figura de opiniões contundentes sobre o mundo, que não se rende às pressões do mercado, é compatível com o status de uma obra prima singular para a literatura brasileira. Diante disso, é possível que a recusa aos holofotes pelo autor também se nutra de um compromisso com a literatura, que preconiza a centralidade do texto em detrimento do espetáculo.

O sucesso angariado pela obra impôs um desafio à crítica, que se deparou com uma estrutura narrativa não convencional e, por essa razão, ainda não tinha ferramentas teóricas capazes de contemplar a linguagem transbordante de limites entre gêneros textuais, entre a própria tradição literária (o intertexto) e, como se propõe neste estudo, com técnicas que se pareiam com outras formas artísticas. Nesse sentido, o tratamento dado ao corpo como meio de dizer e como dizer, no texto nassariano, representa uma tentativa de buscar operadores que proponham novas leituras do romance.

O resultado do percurso atravessado pelos corpos de *Lavoura Arcaica* permitiu atestar o corpo como espaço de disputas e expressão, fonte de conhecimento e experiência do mundo, sobre o qual incidem prazeres, frustrações e dores. O corpo revela-se também uma substância de linguagem, que reforça a potência de sua própria existência. Nessa perspectiva, essa matéria complexa torna-se ainda mais vertiginosa e expansiva no romance. São diversas as suas funções, direções, dilemas e sentidos: desde o erotismo (como sofrimento e prazer) até o desejo de reencontro e pertencimento familiar, passando pela exaltação das vontades individuais, sendo meio de penitência, de culpa ou de transgressão de interditos. Em última instância, o corpo, na narrativa nassariana, reflete o ápice da vida e a tragédia da morte.

Como figuração dessa potência, o corpo, com sua plasticidade e multiplicidade, divide-se em extremos no romance, apresentando-se fragmentário e espiral tanto em sua estrutura textual quanto em sua conformação narrativa. Trata-se, assim, de uma pintura caótica de muitos corpos, de um corpo distorcido como massa orgânica, que se transmuta do erótico ao possuído; do simbiótico com a natureza ao doente; do íntegro ao desmembrado; do embebido no calor materno ao estrangeiro à família; do hedônico ao flagelado; ora estático, ora dançante. Esse corpo dinâmico configura-se em alteridade a um outro corpo que busca superar: o corpo apolíneo, das leis, dos interditos, da tradição, por fim,

um corpo que tenta castrar suas vontades. O corpo dionisíaco, figurado nos corpos de André e de Ana, não será apenas um contraponto: será ele próprio a falência do domínio paterno.

O corpo também se faz presente como linguagem. O desvelamento das imbricações entre corpo e palavra é frutífero para compreender a vitalidade e a pulsação da obra de Nassar. Nesse sentido, a apropriação de dispositivos da performance – como forma de arte e comunicação, que é primordialmente corporal – demonstra-se um caminho para investigar obras tratadas como híbridas, complexas, fragmentárias, enfim, que não se apresentam como moldes, nem se alinham às expectativas. O mergulho pelo texto também revela que as capacidades da linguagem nunca devem ser subestimadas, visto o efeito ilusório de presença dos corpos proporcionados pelo romance, convertendo a própria linguagem em um órgão essencial desse texto feito de carne, que é *Lavoura Arcaica*.

Portanto, há operadores formais que se indiciam na narrativa e conformam a presença do corpo enquanto resultado da aproximação entre estudos performáticos e literatura. Entre os elementos composicionais destacados estão: 1) a proliferação e a substituição sígnicas da linguagem neobarroca, que amplificam e prolongam a presença dos corpos no texto; 2) o espiralar narrativo desdobrado na organização temporal, discursiva e composicional dos corpos; 3) o palimpsesto do texto é o palimpsesto do corpo, que se reconfigura e se sobrepõe como aglutinação de uma variedade dos corpos do mundo. Diante disso, o palimpsesto, um texto-corpo que se reescreve com outros textos-corpos, é outro elemento composicional; e 4) O narrador-performático, que estrutura uma narração presentificada e atenta à corporalidade, é mais um recurso frequente e transforma o relato em cena, além de recuperar a pungência dos corpos.

É ainda pertinente pontuar que este trabalho corresponde a uma leitura possível sobre as corporeidades do romance, a partir da perspectiva do corpo e da performance. Espera-se que ele contribua não apenas para a fortuna crítica de Nassar, mas também possibilite a pesquisa de outras obras e corpos diversos da literatura brasileira. Do mesmo modo, o olhar lançado para *Lavoura Arcaica*, conjugando literatura, performance e corpo na narrativa, também pode ser repensado para averiguar elementos estruturais e temáticas recorrentes em outros textos do próprio escritor.

Por fim, com o mesmo parêntese pessoal com que se abre esta investigação, ela se encerra com as considerações de uma apaixonada leitora: ainda que se busquem respostas para a provocação temática e formal de *Lavoura Arcaica*, diante da implacabilidade da palavra e do corpo presentes na narrativa, qualquer leitura analítica parecerá diminuta diante da força de um texto que transborda da página e atinge, impiedosamente, o corpo do leitor.

REFERÊNCIAS

- ABATI, Hugo Marcelo. Fuzeti. *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. 1999. 188f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1999.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- AZEVEDO, Estevão. *O corpo erótico das palavras: um estudo sobre a obra de Raduan Nassar*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. A conjuração sagrada. In: BATAILLE, Georges. et al. *Acéphale*. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013a, p. 1-4.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. In: BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de a noção de dispêndio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b. p. 19-28.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51 ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2 ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile; MARTINS, Maria Luiza Navarro. Corpos falantes e vozes caladas: a performance do corpo no conto "Hoje de madrugada", de Raduan Nassar. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Universidade Federal de Santa Maria*, v. 31, n. 63, p. 190-202, jul./dez. 2021.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- CASTELLO, José. Raduan Nassar: atrás da máscara. In: CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 174-188.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 27. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

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

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Selma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. v.III. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GADELHA, Sylvio (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Delume/Dumará, 2002, p. 13-35.

GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Porto Alegre: LP&M, 2015, 2015.

GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.

GIDE, André. *A volta do filho pródigo*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Saraiva, 2015.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUERRA NETO, Aurélio. Corpo e sofrimento: Buda, Dionísio, Nietzsche. In: LINS, Daniel; GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. Geometrias barrocas no romance Lavoura arcaica, de Raduan Nassar. *Confluenze - Rivista di Studi Iberoamericani*, v. 13, n. 2, p. 250–297, 2021.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

MARTINS, Maria Luiza Navarro; BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. Pelos caminhos da loucura e da nudez: a performance do corpo transgressor no conto “Aí pelas três da tarde”, de Raduan Nassar. *Desenredo*. v. 19, n. 1, p. 84-100, abr. 2023.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. O Barroco como cosmovisão matricial do êthos cultural brasileiro. *Revista de Ciências Sociais*, v. 39, p. 49-77, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 5. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MONTENEGRO, Tércia. Barroquismos de Raduan. *Rascunho*, Curitiba, 266 ed., jun. 2022, p. 22. Disponível em: https://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2022/05/Rascunho_266.pdf. Acesso em: 19 ago. 2022.

MONTENEGRO, Tércia. Um discurso teatralizante. *Rascunho*, Curitiba, 262 ed., fev. 2022, p. 17. Disponível em: <https://rascunho.com.br/edicoes-impresas/edicao-262-fevereiro-de-2022/>. Acesso em: 19 ago. 2022.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NASSAR, Raduan. A paixão pela literatura. Entrevista à Augusto Massi e Mário Sabino Filho. *Folha de São Paulo*. Folhetim. São Paulo, 16. dez. 1984, p. 9-10.

NASSAR, Raduan. Aí pelas três da tarde. In: NASSAR, Raduan. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c, p. 71-73.

NASSAR, Raduan. Entrevista à Elvis Cesar Bonassa. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 30 maio 1995, p. 9.

NASSAR, Raduan. Entrevista à Pedro Bial no programa Espaço Aberto Literatura. [S.l.]. 1996c. 1 vídeo. (22 min 34s). Publicado pelo Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9583334/?s=0s>. Acesso em: 9 set. 2023.

NASSAR, Raduan. Entrevista. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, n. 2, p. 23-39, set. 1996b.

NASSAR, Raduan. Hoje de madrugada. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, n. 2, p. 55-59, set. 1996a.

NASSAR, Raduan. Hoje de madrugada. In: NASSAR, Raduan. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b, p. 53-58.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: José Olympio, 1975.

NASSAR, Raduan. Mãozinhas de seda. In: NASSAR, Raduan. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997d, p. 77-85.

NASSAR, Raduan. Raduan Nassar. In: STEEN, Edla van. *Viver e escrever*. v. 2, 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 92-105.

NASSAR, Raduan. *Sabedoria e arte de viver*. Entrevista à Marilene Felinto. *Quatro cinco um*. São Paulo. 7 jan. 2021. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/literatura-brasileira/sabedoria-e-arte-de-viver>. Acesso em: 09 set. 2023.

NASSAR, Raduan. Sou o Jararaca. Entrevista à Mario Sabino. *Veja*, São Paulo, 30 jul. 1997a, p. 9, 12-13.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Augusto. Os companheiros. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, n. 2, p. 17-19, set. 1996.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, n. 2, p. 61- 77, set. 1996.

RADUAN NASSAR critica governo ao ganhar prêmio; ministro da Cultura rebate. *G1*, São Paulo, 17 fev. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/ministro-da-cultura-discute-com-publico-na-entrega-do-premio-camoes-a-raduan-nassar.ghtml>. Acesso em 23 ago. 2023.

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

SABBAGH, Alphonse Nagib. *Dicionário árabe-português*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico/Editora UFRJ, 1988.

SAGRADA BÍBLIA. Tradução: Nova Versão Internacional. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011. Mateus, 6:22-24.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTOS, Ana. Fátima dos. *Lavra e linguagem em Lavoura arcaica*. 2021. 143f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

SANTOS, Elijames Moraes dos. *Corpo, linguagem e transgressão em Lavoura arcaica*. 2021. 264f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3.ed. Nova Iorque: Routledge, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl. Erik. Breve mapeamento das últimas gerações. In: SCHØLLHAMMER, Karl. Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 21-51.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura arcaica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SILVA, Wanessa Gonçalves. *Tradução e mediação: o corpo em Lavoura arcaica de Raduan Nassar e de Luiz Fernando Carvalho*. 2017. 272 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *As obrigações da ordem e os chamados do desejo: a transgressão na obra de Raduan Nassar*. 2007. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Norte do Paraná, Londrina, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.