

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Lilian Silva Salles

Laços míticos de família: paródia, rito e lirismo em *Lavoura arcaica*

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2009

LILIAN SILVA SALLES

Laços míticos de família: paródia, rito e lirismo em *Lavoura arcaica*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do Prof. Dr. Biagio D'Angelo.

São Paulo

2009

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

A Deus, que me deu força e coragem

Àqueles que me revelaram a poesia simples e, segurando minha mão, acompanharam-me e abençoaram-me e abriram todos os caminhos, e acalentaram todos os sonhos, e me apontaram todos os princípios, e me ensinaram a plantar e a amar flores, e construir e reformar: e me deram o prumo, e o nível, e o esquadro e a régua, e me ensinaram a caminhar diante de Deus e dos homens e me ensinaram a ser mãe e a ser filha: a ser mulher, que me deram um passado e me deram um nome e um significado, reverendíssimos Paulo Magalhães de Salles, meu pai, e Maria de Lourdes Silva Salles, minha mãe.

Agradeço a todos os professores com os quais convivi durante o curso de Mestrado, em especial, Prof. Dr. Biagio D'Angelo, meu orientador, e aos professores que contribuíram, direta ou indiretamente, para este trabalho, sobretudo aos que integraram a Banca do Exame de Qualificação: Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, Prof. Dr. Valmir de Souza, o meu respeito e a minha admiração.

À secretária do PEPG em Literatura e Crítica Literária, Ana Albertina, pelos valiosos conselhos, pela paciência e dedicação.

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo elucidar a reescritura mítico-paródica da *Parábola do filho pródigo* presente no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Nosso intuito é flagrar, nesse discurso narrativo de Nassar, a peculiaridade de sua escritura, na qual identificamos procedimentos poéticos como: o lirismo, o silêncio, o sagrado e o profano que apresentam no discurso dialógico do romance recorrência e alternância do orgânico, do visceral e do natural que otimizam a questão do mito no romance.

Para tanto, levantamos a seguinte questão: De que maneira o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, ao dialogar de forma paródica com a *Parábola do filho pródigo*, reconstrói, em prosa lírica, os laços míticos de família, gerando um rito de renovação cósmica? As principais hipóteses que nos orientaram foram: ao dialogar com a *Parábola do filho pródigo*, o romance *Lavoura arcaica* reconstrói os laços míticos de família por meio de um lirismo tenso entre o dialogismo e o silêncio. Ainda cogitamos que os laços míticos de família, presentes em *Lavoura arcaica*, promovem uma narrativa circular, na qual o rito de renovação cósmica assume a fusão do místico e do paródico pela presença do sagrado e do profano, trazendo o homem de volta ao orgânico, ao visceral e ao natural.

Para refletir sobre essa problemática, traçamos um percurso de estudo do mito tratando o conceito segundo os teóricos Mircea Eliade, Gilbert Durand e Joseph Campbell. Da mesma forma, a respeito da paródia e do dialogismo, temos como base teórica os estudos de Mikhail Bakhtin. Por uma peculiaridade desse romance nassariano, o sagrado e o profano foram estudados a partir dos estudos também de Mircea Eliade, já a questão do silêncio presente no romance está embasado nos estudos de Eni Orlandi. Revelamos as relações de poesia e lirismo, tendo como embasamento os ensaios críticos de T.S. Eliot.

Enfim, a pesquisa evidenciou-nos que os laços míticos de família foram os construtores das tensões discursivas e da reescritura paródico-mítica presentes no romance. Ao longo deste trabalho, observamos que o mito do eterno retorno no discurso da narrativa constrói *Lavoura arcaica* como metáfora da busca de uma unidade familiar perdida.

Palavras-chave: Raduan Nassar – mito – paródia – poesia – dialogismo – visceral/ orgânico – lirismo – literatura brasileira.

ABSTRACT

This study aims to elucidate the parody rewriting of the “Parable of the Prodigal Son” and its mythic allusions in Raduan Nassar’s novel *Lavoura Arcaica*. Our aim is to point out, in Nassar’s narrative discourse, the peculiarity of its structure in which we have identified poetic procedures as lyricism, silence, the sacred and the profane. These strategies recur in the novel, alternating the organic and the visceral with the problematization of the natural and the mythic.

Therefore, we raised the following question: how does *Lavoura Arcaica* engage itself in a dialogue parody with the “Parable of the Prodigal Son”, and reconstruct, in a poetical prose, the mythical family ties, generating the rite of cosmic renewal? For us *Lavoura Arcaica* reconstructs these mythical ties through a tense lyricism between the dialogism and the silence. The mythical family ties in *Lavoura Arcaica* promote a circular narrative in which the rite of comic renewal is organizing with the fusion of the mystic and of parodying the presence of the sacred and the profane that bring the subject back to the organic, visceral and natural.

Reflecting upon this issue, we studied the theory of myth dealing with the concept according to some scholars as Mircea Eliade, Gilbert Durand and Joseph Campbell. For the discussion of parody and dialogism, we have focused on Mikhail Bakhtin’ studies. We also discussed, the sacred and the profane as a peculiarity of Nassar’s novel, focusing on Mircea Eliade’s studies, and the question of silence, presented in the novel, basing on Eni Orland’s studies. On the relation between poetry and lyricism, we have chosen the critical essays of T.S. Eliot.

This study on Nassar’s novel showed us that the mythical family ties are the bases for the discursive tensions and the parody rewriting of myth. Along this project, we observed that in the narrative discourse the myth of the eternal return has constructed *Lavoura Arcaica* as a great allegory of the ruins of a family unit.

Key words: Raduan Nassar - myth – parody – poetry – dialogism - visceral/organic – lyricism - Brazilian literature.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Capítulo I	
<i>Lavoura arcaica</i> e a reescrita paródico-mítica do Filho Pródigo.....	14
1.1 – Laços míticos de família: uma metáfora do sagrado ao profano.....	29
1.2 – O jogo do visceral ao orgânico	57
Capítulo II	
Arquitetura dialógica: a voz autoral no discurso da personagem nassariana.....	63
2.1 – A construção de uma arquitetônica dialógica.....	63
2.2 – Vozes Cruzadas.....	78
Capítulo III	
O “lavourar” poético como questão de estética.....	94
3.1 – A terceira voz da poesia.....	111
3.2 – A construção do silêncio.....	117
Considerações finais.....	128
Referências Bibliográficas.....	133
Do autor.....	133
Sobre o autor.....	133
Geral.....	135
Anexo.....	140

Introdução

Este trabalho é um exercício de leitura que se propõe analisar o romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, focalizando o rito e a reconstrução mítica da *Parábola do filho pródigo*.

Os estudos literários sobre a obra do paulista Raduan Nassar ainda são muito escassos no meio acadêmico. Apesar disso, nosso autor tem sido reconhecido tanto no Brasil quanto na Europa e nos Estados Unidos. Esse reconhecimento se deve a alguns fatores: (re)edições, traduções, leitores, estudiosos e, particularmente, o que consideramos mais notável: a peculiaridade da obra do autor ao revelar seu estilo pessoal e próprio.

Inserido na literatura brasileira contemporânea, Raduan Nassar pertence a uma cepa de autores que tematizaram em suas obras a sondagem introspectiva, a experiência interior e o labirinto da memória como estes poucos: Clarice Lispector, Graciliano Ramos e Osman Lins.

Nassar pertence a essa linhagem cada vez mais rara de narradores-poetas. Essa força poética (ou uma 'atmosfera lírica' e silenciosa que envolve a ação romanesca) é uma das qualidades estéticas da narrativa do autor, e não menos importante. Além disso, em *Lavoura arcaica* reconhecemos a construção de um estilo que trafega entre o orgânico e o visceral, o natural e o envolvente.

Observamos que o autor tem como objetivo reconstruir a parábola judaico-cristã do Filho Pródigo numa versão contemporânea, que oscila entre o sagrado e o profano, a origem e o caos.

Nesse sentido, observamos que Nassar, talvez, seja o primeiro ficcionista brasileiro de origem árabe a evocar, de maneira densa e lírica, certos temas da cultura oriental, num ambiente brasileiro e 'tradicional', ou arcaico, compondo assim a metáfora dos laços míticos de família.

O trabalho deverá focalizar também a linguagem dialógica utilizada no discurso do romance, como elemento organizador das relações comunicativas entre o narrador e as personagens no âmbito familiar.

Lavoura arcaica é um romance cuja especificidade escritural oscila entre a prosa e a poesia. Essa hibridização de gêneros dentro da obra literária estabelece um método de composição diferenciado, pois o gênero híbrido não

constitui um fim em si mesmo. Ele só tem sentido quando estabelece uma combinação particular (variando de obra para obra) entre os diferentes gêneros literários.

Nesse sentido, situamos a tensão da narrativa entre elementos míticos e líricos responsáveis pela arquitetura composicional paródica da narrativa, e questionamos: De que maneira o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, ao dialogar de forma paródica com a *Parábola do filho pródigo*, reconstrói, em prosa lírica, os laços míticos de família, gerando um rito de renovação cósmica?

Como possibilidades de resposta ao problema levantado, propomos as seguintes hipóteses:

1) Ao dialogar com a *Parábola do Filho Pródigo*, o romance *Lavoura arcaica* reconstrói os laços míticos de família por meio de um lirismo tenso entre dialogismo e silêncio.

2) Os laços míticos de família, presentes em *Lavoura arcaica*, promovem uma narrativa circular, na qual o rito de renovação cósmica assume a fusão do místico e do paródico pela presença do sagrado e do profano, trazendo o homem de volta ao orgânico, ao visceral e ao natural.

O trabalho será dividido em três capítulos relacionados a subitens da seguinte maneira:

No capítulo I - *Lavoura arcaica* e a reescrita paródico-mítica do filho pródigo – elaboramos um estudo comparativo entre a *Parábola do filho pródigo* e o romance *Lavoura arcaica*, tendo como objetivo a reescritura paródico-mítica da narrativa, percebendo os pontos antagônicos entre o sagrado e o profano, além do visceral e do orgânico.

Também pretendemos realizar a leitura do rito de renovação cósmica, no intuito de promover um possível diálogo com o nosso texto. Em razão disso, o texto será organizado de forma a constituir-se numa análise interpretativo-teórica, isto é, em meio à abordagem interpretativa, pretendemos revelar como a paródia, o mito e o rito são trabalhados em *Lavoura arcaica*. O embasamento teórico deste capítulo deverá se fundar, principalmente, nos estudos de Mikhail Bakhtin (2005 e 1993) a respeito da paródia; já sobre o mito e o rito terá como base teórica Mircea Eliade (2000), Gilbert Durand (1983) e Joseph Campbell (1990)

O subitem 1.1 – Laços míticos de família: uma metáfora do sagrado ao profano – observamos que a própria força das metáforas bíblicas e alcorânicas se tornam um obstáculo que Nassar procura remover com suas combinações próprias e ousadas. Em *Lavoura arcaica* a metáfora trabalha juntamente com a paródia do filho pródigo, a fim de evidenciar aquilo que está ausente da escritura, mas implícito no texto: os laços míticos de família.

No romance o mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos, por exemplo, o modelo anterior de família, em relação ao modelo familiar atual. Em *Lavoura arcaica* o mito passa a ser desmitificado quando, de uma sociedade para outra, ele é atualizado, apresentando outros valores e significados.

Com efeito, o sagrado e ao profano constituem duas modalidades que o homem pode manifestar perante o mundo e a realidade ao seu redor, isto é, são duas situações existenciais adotadas pelas personagens ao longo de sua história. O pai opta pela via do sagrado representado pelos sermões bíblicos que prega e André segue a via do profano por cometer o incesto com a própria irmã.

Finalmente, a questão do mito como o “eterno retorno” às origens significa a renovação do mundo, a volta do homem à sua origem orgânica e visceral: ao ventre, a terra, ao pó, ao barro e ao útero.

No subitem 1.2 - O jogo do visceral e do orgânico – Raduan Nassar, ao elaborar uma narrativa que busca investigar a essência humana, abre para o leitor diferentes possibilidades de leitura. Para nós a presença do orgânico, do visceral e do natural equivale à presença do corpo mineral/ animal, das vísceras (entranhas) e da natureza. Esses elementos, em fusão, reforçam a metáfora dos laços míticos de família, cuja constituição se faz pela terra, pelo sangue, pelo corpo e pela família. A narrativa demonstra a linguagem visceral e orgânica do romance, a fim de que a escrita acione a busca corporal do texto por meio dos sentidos sensoriais: tato, olfato, paladar, visão, audição.

No capítulo II - Arquitetura dialógica: a voz autoral no discurso da personagem nassariana – realizamos um exercício de análise e interpretação do romance *Lavoura arcaica*, no qual o autor inscreve sua voz no discurso da personagem dialógica, tecendo com arte a construção do discurso polifônico. O ponto nodal consiste em mostrar essa personagem *como voz e ponto de vista*: trazer à tona a tessitura que erige a personagem André não como um ser apagado, mas

como uma voz consciente perante o discurso do autor, das outras personagens e do mundo.

Já no subitem 2.1 - A construção de uma arquitetura dialógica – procuramos revelar que a arquitetura dialógica é uma força estrutural que organiza as relações comunicativas. Logo, o autor dentro da dialogia perde o centro, ou seja, o autor não é mais aquele que tem o controle da narrativa.

Neste romance, percebemos que o tratamento composicional dado ao narrador-personagem André não é o de uma consciência automatizada, pois o autor prevê no projeto autoral a representação de um sujeito que sofre as turbulências de uma imagem interior em constante conflito consigo mesma.

No subitem 2.2 – Vozes cruzadas – é realizado um estudo das diferentes referências discursivas apresentadas no romance não só do discurso bíblico referente ao Novo Testamento, mas também do discurso árabe, que funcionam como força motriz da narrativa. Em conjunto, esses dois discursos configuram as vozes cruzadas na consciência de André. Estudar esses discursos é uma forma de revelar a construção paródica/ mítica no romance, como preocupações pontuais e pertinentes para a elaboração deste texto.

Nossa intenção, no capítulo III – O “lavourar” poético como questão de estética –, que esboça uma visão crítica, é analisar a questão da estética literária e sua diferente especulação de sentidos presentes em *Lavoura arcaica*. Observamos que esteticamente *Lavoura arcaica* não é uma obra tradicional, no sentido de ser um gênero puro. Trata-se de um romance que, sem deixar de ser prosa, é poético e trágico ao mesmo tempo. Apoiamo-nos em Luigi Pareyson (2001) para discutir sobre a estética, e entendemos que Ezra Pound (2001) e Décio Pignatari (2005) sejam os mais expressivos teóricos para a discussão sobre o poético, cada qual apresentando propostas diferenciadas, porém não diretamente opostas.

No subitem 3.1 – A terceira voz da poesia - observamos no romance *Lavoura arcaica* a presença da voz poética como elemento estético construído por meio da hibridização de gêneros poesia e prosa. Para isso, nos apóiamos no ensaio crítico “As três vozes da poesia”, de T. S. Eliot (1997). Raduan Nassar constrói a personagem André como ente ficcional dramático, difusor do lirismo e da poeticidade presente no romance.

No subitem 3.2 – A construção do silêncio – observamos que em *Lavoura arcaica* a construção do silêncio é mais um elemento moderno que marca o lirismo do romance, e também evidencia as questões sociais, históricas e políticas que o envolvem. Além de demonstrá-lo como conceito, passaremos a evidenciá-lo no discurso narrativo. A reflexão sobre o silêncio do narrador-personagem André aponta para uma descentralização do ente ficcional. Para uma melhor compreensão sobre o silêncio, faz-se necessário refletir sobre o conceito de silêncio, e para isso nos apoiamos nos estudos de Eni Orlandi (2007).

Observamos neste subitem que o romance *Lavoura arcaica* apresenta como resultado de busca as questões estéticas e culturais que intrigavam Nassar e muitos outros escritores de seu tempo.

Lavoura arcaica aparece como um romance de temática avessa à das obras publicadas na ocasião. Ao invés de refletir de imediato a problemática político-social, Nassar elabora uma prosa poética cujo tom primordial é um imenso lirismo, e cujo referente primeiro é a remissão à cultura sírio-libanesa e à Bíblia.

Dessa forma, buscaremos adentrar-nos nos meandros da escrita peculiar de Raduan Nassar, em especial, no seu romance *Lavoura arcaica*.

Capítulo I

***Lavoura arcaica* e a reescrita paródico-mítica do filho pródigo**

O mito é a parte escondida de toda a história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque falta ainda as palavras para chegar até lá. (Ítalo Calvino)

Os mitos adquiriram, recentemente, uma atualidade e uma importância para os estudos literários. Tendo as questões de linguagem como setor mais importante de seu desenvolvimento científico, o mito vai diretamente ao encontro a essas questões. É o que observamos no romance *Lavoura arcaica*¹ (1975), de Raduan Nassar. Ao elaborar uma reescritura paródico-mítica da *Parábola do Filho Pródigo*, Nassar não se propõe apenas a contar/recontar uma história familiar, e sim a tecer uma narrativa de encontros e desencontros, de fragmentos textuais recolhidos da Bíblia, das parábolas e da História. Antes, porém, de analisarmos o romance faz-se necessário uma breve abordagem sobre o mito.

O mito nasce do desejo de entender o mundo, para afugentar o medo e a insegurança. O ser humano, à mercê das forças naturais, que são assustadoras, passa a emprestar-lhes qualidades emocionais. As coisas não são matéria morta, nem são independentes do sujeito que as percebe. Ao contrário, estão sempre impregnadas de qualidades e são boas ou más, amigas ou inimigas, familiares ou sobrenaturais, fascinantes e atraentes ou ameaçadoras e repelentes.

Para Gilbert Durand, a espécie humana possui um inconsciente coletivo antropológico, decorrente da formação do corpo e da rede neurológica, o que permite sua categorização como pertencente ao gênero *homo sapiens*. Justamente com essa propriedade, o homem tem o seu inconsciente coletivo culturalizado, proporcionado pela língua natural e pela cultura em que está inserido. A partir desse segundo caráter humano, as manifestações de se compreender, de forma racionalizada, os fenômenos e acontecimentos de

¹ A partir daqui, as referências ao texto de *Lavoura arcaica* serão feitas com as iniciais L.A.

ordem humana e cósmica fazem com que os mitos se formem e se relacionem nas sociedades.

O mito entre as sociedades tribais é uma forma de o ser humano se situar no mundo e de explicar a origem de todas as coisas. É um modo de estabelecer algumas “verdades” que não só explicam parte dos fenômenos naturais ou mesmo a construção cultural, mas que dão, também, as diretrizes da ação humana.

Normalmente, associa-se, erroneamente, á conceitos de mito como: mentira, ilusão, ídolo e lenda. O mito não é uma mentira, pois é verdade para quem o vive. A narração de uma determinada mítica é uma primeira atribuição de sentido ao mundo, sobre o qual a afetividade e a imaginação exercem grande papel. O mito narra uma “história sagrada” e, como define Eliade (2000, p. 11):

[...] relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio [...] é sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.

Nas sociedades primitivas, os mitos se ligavam, intrinsecamente, aos rituais, pois o rito era uma repetição de determinada ação, que rememorava as ações dos ancestrais, heróis ou deuses míticos, como exemplos a serem seguidos. O processo de ritualização reforçava a idéia de obediência a determinados modos e regras, impostos pelos grupos sociais, diante do que para estes era considerado sagrado. Segundo Damatta (1997, p. 76-77):

[...] o ritual destacava certos aspectos da realidade [...] os rituais escondem e revelam, servem para iludir ou classificar [...] o rito, como o mito, consegue colocar em *close up* as coisas do mundo social.

Os rituais eram cerimônias que justificavam e concretizavam a existência dos mitos, pois, ao ritualizar, o indivíduo “vivia”, o que, até então, a ele parecia abstrato. Por isso, o mito não era uma fabulação, mas sim a configuração de uma realidade primeira, determinante dos destinos da humanidade.

Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos, por exemplo, o modelo anterior de uma família, em relação ao modelo familiar atual. De outro lado, ele é uma representação coletiva, transmitida a várias gerações e que relata uma explicação do mundo.

Desse modo, se o mito pode se exprimir pela linguagem, “ele é antes de tudo, uma palavra que circunscribe e fixa um acontecimento”. “O mito é sentido e vivido” (ELIADE, 2001, p. 20). Ele expressa o mundo e a realidade humana, mas na sua essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós por meio de várias gerações. E na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico ele: é ilógico e irracional.

Decifrar o mito é, pois, decifrar-se. E, como afirma Roland Barthes (2006, p. 199), o mito não pode, conseqüentemente, “ser um objeto, um conceito ou uma idéia: ele é um modo de significação, uma forma”. Assim, não se há de definir mito “pelo objeto de sua imagem, mas pelo modo como a profere”.

O mito é a linguagem dos princípios. Traduz a origem de uma instituição, de um hábito e a história de uma geração.

Entendemos que o mito não é o “discurso” de um grupo específico, mas sim a visão da coletividade. No entanto, a valorização de uma atualidade viva, sobretudo, na Antiguidade e Idade Média, deu-se pela paródia das narrativas e heróis míticos. Desse modo, tanto a paródia quanto o mito apresentam uma especificidade em comum: a renovação de determinado objeto.

O mito passa a ser desmitificado quando, de uma sociedade para outra, ele é atualizado, apresentando outros valores e significados. Nessa refacção mítica, determinada instituição pode ter uma função invertida com o passar do tempo em diferentes meios sociais. Gilbert Durand cita como exemplo o Exército, que pode ter uma função positiva em certas sociedades, em razão de seu relevante papel de defesa da pátria e, em outras, assume função negativa, visto como máquina de repressão e autoritarismo. De acordo com Durand (1983, p.11):

[É] através desses papéis marginalizados que, então, o mito numa sociedade se empobrece, e uma mitologia nova, contestaria, vai se formar.

Tal empobrecimento é gerado por uma espécie de desgaste mítico, com o qual se pretende chegar à “imagem racionalizada” da sociedade. É o que faz Raduan Nassar ao abordar em sua obra a família como uma instituição falida nas sociedades contemporâneas. O autor desmitifica a imagem da família ao elaborar uma paródia da *Parábola do filho pródigo*. Dá-lhe nova “roupagem”, transformando, (in)conscientemente, a instituição familiar em um mito marginal, como demonstra o excerto:

[...] deixando claro que deveriam ser estes o anverso e o reverso sublimes do bom caráter, cabendo, por ocasião de minha volta, o primeiro à família, e o reparo do meu erro cabendo a mim, o filho desgarrado [...] pensando nas provisões dessa pobre família nossa já desprovida da sua antiga força, e foi talvez, na minha escuridão, um estante de lucidez eu suspeitar que na carência do seu alimento espiritual se cozinhava num prosaico quarto de pensão, em fogo fátuo, a última reserva de sementes de um plantio (LAVOURA ARCAICA., p.22-23).²

O mito deve ser entendido como uma antirrealidade, ou seja, cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja a realidade total, o cosmo, seja um fragmento dela. Sendo assim, os eventos narrados sobre a instituição familiar pelo escritor Raduan Nassar devem ser entendidos como a incorporação de uma vivência antes da História e da Civilização, como se fossem parte de um inconsciente primitivo que está dentro de nós, mas que a evolução humana fez com que ficasse escondido. Em outros termos, Nassar queria mostrar o que não deveria acontecer na realidade familiar, o que era compreensível apenas no plano mítico.

Se retornarmos ao mito familiar presente na *Parábola do filho pródigo* observaremos a história de um rapaz que pediu ao seu pai a sua parte na herança, e partiu para uma terra distante. Lá passou a viver dissolutamente, desperdiçou os seus bens e padeceu necessidades. Arrependido, voltou para a

² NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Edição comemorativa 30 anos [1975- 2005]. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa edição e vêm acompanhadas somente de indicação de páginas.

casa do pai. Ainda longe, o pai o avistou e movido de íntima compaixão, correu ao seu encontro e lançou-se ao seu pescoço e o cobriu de beijos.

Caindo em si, o rapaz disse: “- Pai pequei contra o céu e perante ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos empregados”.

No entanto, o pai mandou trazer um bezerro cevado para matar e comer alegremente, porque o filho que estava morto, voltou à vida, tinha-se perdido e foi achado. E celebraram com festa. (LUCAS 15, 11-32, vide anexo, p. 140)

As parábolas bíblicas nos chamam a atenção para a questão da história da humanidade que está presente em sua narrativa. Raduan Nassar retorna a leitura da Bíblia porque ela é o grande livro no qual está inserida a história da humanidade metaforicamente. As famílias descritas nas narrativas bíblicas são modelos míticos indispensáveis na escritura nassariana, uma vez que *L.A.* é uma versão às avessas da *Parábola do filho pródigo*. O narrador-personagem André é um filho desgarrado. Pedro, seu irmão mais velho, recebeu da mãe a missão de trazê-lo de volta ao lar. Nas lembranças de André, conhecemos as causas de sua fuga: a severa lei paterna e o sufocamento da ternura materna. Ao contrário dos sermões do pai, André afirma a vida, o sexo e a liberdade. Oprimido, o corpo de André reclama seus direitos e exerce-os contra todas as leis, apaixonando-se por sua bela irmã, Ana. Cedendo aos apelos da mãe, André volta ao lar, quebrando definitivamente os alicerces da família.

O trabalho paródico em *L.A.* reforça de certa forma, a “falência do mito” familiar, pois no romance a família não é estruturada, não é mítica, uma vez que não mantém o paradigma familiar bíblico, como demonstra os excertos:

Vara e correção dão sabedoria; o menino, porém abandonado a si mesmo, é a vergonha de sua mãe (PROVÉRBIOS: 29, 15, p. 814).

[...] eu, o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente (p. 124-125).

O narrador-personagem André tem consciência das imposições de disciplina familiar, e de que ele próprio era, de fato, o elemento dissonante naquele universo aparentemente harmônico, sob regras rígidas. Vejam-se, ainda, as citações da *Bíblia* e de *L.A.*:

É melhor tropeçar no chão, do que com a língua; [...] É melhor quem oculta a sua ignorância do que aquele que oculta o próprio saber (ECLESIÁSTICO: 20, 13 e 31, p. 871-872).

[...] tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai [...] que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo [...] era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante (p. 41).

A seqüência de citações em paralelo da *Bíblia* e de *L.A.*, de certo modo, prescreve a desmistificação do mito familiar, pois rompe no aprendizado da família, entre as lições, o domínio da própria fala; conhecer a hierarquia de como, quando e a quem dirigir-se, de saber-se “ignorante” diante da autoridade das palavras da tradição, que guardam em si poder de leis. Na sua atualização do mito familiar, Nassar deforma a antiga narrativa do filho pródigo, atribuindo-lhe variações e intenções diferentes do que pretende denunciar acerca da sociedade contemporânea, aproximando a personagem da realidade do homem.

Desse modo, a necessidade do mito ocorre, pois muitas histórias míticas conservaram-se na mente das pessoas, dando perspectiva àquilo que aconteceu em suas vidas:

Essas informações provenientes de tempos antigos têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, construíram civilizações e formaram religiões através dos séculos, e têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos

mistérios, com os profundos limiares da nossa travessia pela vida (CAMPBELL, 1990, p. 110).

Aquilo que os seres humanos têm em comum revela-se no mito. Segundo Campbell (1990), os mitos são histórias da nossa vida, da nossa busca da verdade, da busca do sentido de estarmos vivos. Os mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana, para aquilo que somos capazes de conhecer e experimentar interiormente. O mito é o relato da experiência da vida. Ensina que podemos nos voltar para dentro de nós, para encontrarmos o eu e o outro que somos.

Se a atualização do mito familiar na obra nassariana está vinculada à reescrita paródico-mítica do romance, faz-se necessário também entendermos o conceito sobre paródia.

Ao longo do tempo, as expressões artísticas têm se preocupado com a transmissão de observações críticas em seus conteúdos. Essa preocupação acentuou-se, no período denominado romântico, no qual o espírito reflexivo e as críticas às instituições e à própria arte fizeram com que o mundo se tornasse moderno. Nesse contexto, surge a paródia como elemento típico da modernidade. Porém, há controvérsias quanto às origens e à conceituação do paródico como recurso inovador da linguagem cada vez mais presente nas obras literárias contemporâneas.

Etimologicamente, a palavra paródia vem do grego, que significa: *para*= contra/ ao longo de e *odos*= canto. A utilização da paródia como procedimento da linguagem literária não é totalmente nova. Desde os antigos gregos, a partir de Hegenon de Thaso, no século V a.C., esse método tem sido empregado na literatura. Conforme declara Sant'Anna (1999, p.11): “[...] ele [Hegenon] usou o estilo épico para representar os homens não como superiores, ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão”. Tal inversão se deu porque a epopéia era a representação dos grandes homens e seus feitos heróicos e, nessa ocasião, foram invertidos os papéis. Somente no século XVII, a paródia foi institucionalizada e, mais tarde, estudada por Tynianov, Bakhtin, Hutcheon, entre outros.

Nos textos contemporâneos, esse efeito lingüístico é adotado como elemento formador do pensamento crítico, revelando sua associação com a

inversão de valores e significados. A partir daí, surgem pontos de divergência entre os teóricos de literatura, pois, ao levar em conta a tradução de *paródia* como “para”= “contra”, têm-se a oposição entre textos que a paródia tem por objetivo resgatar, em que a intenção é o confronto e a zombaria em relação ao texto parodiado. Já na segunda concepção, na qual se traduz o mesmo termo por “ao longo de”, amplia-se essa perspectiva, o que sugere pontos de ligação entre os textos, numa espécie de “repetição com diferença”.

Com os formalistas, Júri Tynianov e Mikhail Bakhtin, o conceito tornou-se mais sofisticado. Tynianov (1971, p. 57) estudou a paródia lado a lado com o conceito de estilização:

[...] a estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: paródia de uma tragédia será uma comédia, a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quanto a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e do estilizado que aparece através deste.

Foram as manifestações carnavalescas da Idade Média que intensificaram o elemento paródico por meio do chamado riso carnavalesco, caracterizado por desfiles e representações, que eram versões cômicas e alegres de rituais eclesiásticos e da nobreza, cujo melhor exemplo era o rito de coroação e destronamento do rei do carnaval. Nas festas carnavalescas, era proposto o avesso da vida cotidiana e o riso propunha a profanação dos valores, já que o homem medieval estava preso a um mundo teocentrista e absolutista, sendo o carnaval, portanto, o extravasar de uma vida regrada pela Igreja e pelo poder monarca.

O parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo ‘mundo às avessas [...] O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se

parodiavam, uma às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isto parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus (BAKHTIN, 2005, p. 127)

A paródia como produto da carnavalização era a renovação, porque no ato de se parodiar algo, destruía-se uma realidade para a sua reconstrução. A paródia carnavalesca, como afirma Filho (1993, p.49): “[...] não é uma simples ‘negação pobre do parodiado’. Ela é ambivalente, joga com diferentes imagens que se parodiam [...] sob diferentes pontos de vista [...] o que é negado o é para superar-se: a morte de um significa o renovar-se na direção de outro”.

Nesse sentido, as obras tocadas pela cosmovisão carnavalesca evoluem e se adaptam aos momentos históricos, para captar e expressar a verdade das relações humanas, e que, dessacralizador e dialético, o procedimento carnavalizado será caracterizado por instalar o choque entre o oficial e o não-oficial, o sagrado e o profano, o erudito e o popular, buscando a síntese reveladora da face humana sob essas contradições.

Para Bakhtin, a paródia é um elemento inseparável dos gêneros carnavalizados. Isso não quer dizer, porém, que a simples presença da paródia garanta a carnavalização, mas ela é ambivalente, joga com diferentes imagens que se parodiam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista. Sendo, assim, a paródia é sempre inauguradora de um novo paradigma. Ela constrói a evolução de um discurso, estabelecendo novos padrões de relação das unidades. Ela é uma descontinuidade.

Bakhtin (1993, p. 389- 390), por sua vez, também definiu a paródia de forma a aproximá-la do burlesco, considerando-a como um discurso bilíngüe:

[...] a paródia é na realidade um fenômeno bilíngüe: ainda que uma língua única, ela é construída e expressa à luz de outra língua. [...] De fato, no discurso paródico convergem e cruzam-se, de certo modo, dois estilos. Duas “linguagens”: a linguagem parodiada e a linguagem que parodia [...] Assim, toda paródia é um híbrido dialogizado e premeditado.

O discurso paródico é dialógico, entendendo-se como dialógico todo texto formado de muitas vozes que se enfrentam e se completam na rede textual. Ao teorizar a respeito da paródia, Bakhtin destacou o papel do dialogismo na construção da paródia como “híbrido premeditado”. Com isso, referia-se à inseparabilidade da essência da paródia que, ao mesmo tempo em que dialoga propositalmente com o texto parodiado, não se confunde com ele.

Esse é o caso do texto nassariano em análise, que, tendo a *Parábola do filho pródigo* como referência de mito, desconstrói definitivamente o modelo de instituição familiar ao realizar uma escritura parodística em relação aos antigos mitos familiares bíblicos. A inversão de valores é intensificada. Por conseguinte, são destacados em *L.A.* os relacionamentos daqueles entes familiares, marcados pela crueldade, pela violência e pelo sexo, em contraponto à *Parábola do filho pródigo*, na qual observamos a misericórdia, o perdão e a harmonia:

Depressa, tragam a melhor túnica para vestir meu filho. E coloquem um anel no seu dedo e sandálias nos pés. Peguem o novilho gordo e o matem. Vamos fazer um banquete. Porque este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi encontrado’ (LUCAS 15, 11-32 – vide anexo p. 140).

Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos. Vamos festejar amanhã aquele que estava cego e recuperou a vista! (p. 169).

No romance de Raduan Nassar é constatado o substrato das parábolas, mas com divergências significativas. Afinal, não se trata de uma pura transposição de conteúdo bíblico em uma versão narrativa. A escritura de Nassar inovou na linguagem, sobretudo ao valer-se da paródia. Como afirma Sant’Anna (1999, p.07): “A paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obra contemporâneas”. No entanto, todo e qualquer texto literário recria uma realidade, a concepção de *mimese* na contemporaneidade não é a cópia do real, mas a deformação deste. As

deformações ou inversões, no caso do paródico, são coerentes e buscam o novo a partir de uma referência que deve ser criada pelo leitor.

Observamos uma divergência fundamental entre os textos bíblico e o romance: em *L.A.*, André não resolve retornar ao seio familiar, nem arrependido nem para pedir auxílio. O irmão primogênito, Pedro, é encarregado (pela mãe) de buscá-lo de volta, numa tentativa de se restabelecer a ordem antiga. Porém, o retorno ao lar (mesmo festejado) não significa paz e, sim, o contrário: são desmascaradas todas as verdades encobertas pela hipocrisia de uma convivência velada e o desenlace trágico se faz inevitável. Verificamos, nesse sentido, a falência do mito familiar e a sua atualização na narrativa nassariana. Vejam-se os fragmentos da Bíblia e do romance.

Então, caindo em si, disse: ‘Quantos empregados do meu pai têm pão com fartura, e eu aqui, morrendo de fome... Vou me levantar, vou encontrar meu pai...’ (LUCAS 15, 11- 32 - vide anexo p. 140).

Pedro cumpria sua missão me devolvendo ao seio da família [...] feito menino, me deixei conduzir por ele o tempo inteiro (p. 147).

Segundo Hutcheon (1985, p. 13), “A paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade; é uma forma de discurso interartístico”. A paródia é, portanto, um recurso de tomada de consciência, em que a ironia pode ser o mecanismo retórico pelo qual se desperta a conscientização do leitor, por meio de uma dialética entre dois planos: o plano paródico e o plano parodiado.

[Na] paródia [...] está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva [com o intuito] de recontextualizar, de sintetizar, de reelaborar

convenções – de uma maneira respeitosa (HUTCHEON, 1985, p.48-49).

Retomar o passado de forma reorganizada e, ao mesmo tempo, contínua, fornecendo um “novo modelo” às expressões artísticas: eis a principal função da paródia.

A paródia é a revitalização estética das obras do passado, calcada no pragmatismo entre codificador e decodificador, pois o paródico se dá pela decodificação, feita por parte do leitor, com o objetivo de pôr em realce os textos que estão em diálogo. Da mesma forma que a metáfora, a paródia necessita de um segundo sentido por meio de um conhecimento prévio e de um deslocamento textual.

A esta altura, convém propor para a discussão o livro sagrado dos muçumanos também mencionado em *L.A.*. É ponto pacífico o peso da tradição na cultura milenar árabe e, é claro, o poder do qual se investe a linguagem, em íntima conexão com a religião, cujo monumento-mor é o *Alcorão*, também considerado a própria palavra de Deus. O conteúdo do livro tem peso de lei em todas as instâncias da vida desse povo: religiosa, civil, política e penal.

Do ponto de vista etimológico, o próprio nome “Alcorão” guarda a idéia de leitura, na sua acepção mais ampla, o que demonstra a índole cultural do islamismo: enaltecadora do saber, do conhecimento entre os homens. Segundo a crença geral, é o único livro divino registrado ao mesmo tempo em que era revelado. O profeta Maomé recebeu as palavras divinas através do anjo Gabriel e, como era iletrado, transmitiu tudo aos seus seguidores, que registraram por escrito.

No panorama da literatura árabe, o *Alcorão* é considerado o primeiro texto em prosa com linguagem poética, ritmo, rima e um vocabulário seletivo. Está organizado em 114 suras (capítulos) com números variados de versículos cada uma, num total de 6239 versículos. E cada versículo possui sentido autônomo e completo, embora não deixe de estar ligado ao contexto geral da surata da qual faz parte.

As lições estéticas alcorânicas estendem-se desde a clareza e objetividade, até a economia particular que rege o uso das palavras (traço devido ao caráter sintético da língua árabe), não se podendo ignorar a sutileza

e sugestividade presentes no *Alcorão*. A diferença de tom e estilo é patente, de acordo com a finalidade de cada versículo: nas advertências e prescrições, o léxico é contundente, duro; enquanto nos conselhos, é suave, marcado por um sabor de alento.

A linguagem está estruturada a partir de constantes reiterações e de orações que se iniciam repetidas vezes pelo mesmo conector (“quando”, por exemplo):

E quando vos livrarmos dos Faraós que vos infligiam os piores suplícios, imolando vossos filhos e poupando vossas mulheres. Vossa humilhação era uma dura provação imposta por vosso senhor (ALCORÃO, surata 2: 49).

[...] e que vira as costas e se afasta, Deus é auto-suficiente, digno de louvores (ALCORÃO, surata 127: 24).

[...] caprichoso como uma criança, não se deve contudo retrair no trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade (p. 56).

É como se a prosa de Raduan Nassar se tivesse embebido num caldo misto de linguagem alcorânica e bíblica, com construções sintáticas diversas vezes iniciadas pelo mesmo conjunto de conectores ou verbos (“e; que; quanta; tinha; era”), num tom de enunciação, em que o sujeito se perde, se metamorfoseia em meio aos jogos frasais. O tom de liturgia, os diversos aforismos e proibições também são parodiados, somados a uma linguagem sinestésica:

[...] ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma (p. 55).

Um dos temas centrais do *Alcorão* é o enaltecimento da sabedoria. A sabedoria também aparece no *Eclesiástico*, o mais extenso e considerado o

mais rico de ensinamento entre os livros do Antigo Testamento. Já no romance de Nassar, tal assunto é central na disputa de linguagem e construção identitária que André trava com seu pai. Vejam-se os excertos do *Alcorão*, do Antigo Testamento e do romance:

Este Alcorão é [...] feito de versículos claros para os corações dotados de saber (ALCORÃO, surata 29: 49).

Aquele que, impetuoso, está fora de si, não ficará impune, porque o impulso do seu ímpeto o fará precipitar. O paciente espera algum tempo, por fim surge para ele a alegria. Por certo tempo guarda ocultos os seus discursos, mas os lábios dos fiéis celebram-lhe a sabedoria (ECLESIÁSTICO: 1, 19 -21, p. 857).

[...] cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa (p. 58).

[...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos! (p. 88 – palavras de André).

Nos fragmentos apresentados estão reiteradas as mesmas idéias: o elogio à sabedoria, que se forja na paciência, no controle aos ímpetos e às palavras. Em *L.A.*, a dimensão paródica é a da contenda entre a sabedoria ancestral da tradição paterna e o desafio de André, ao reivindicar os “direitos da impaciência”.

Observamos que o conteúdo paródico envolve todo o ato de enunciação, em torno da atividade discursiva, o que envolve também uma relação dialógica entre textos do passado e do presente. Acredita-se na hipótese de a paródia ser uma ameaça à legitimidade dos textos, mas esse paradoxo divide críticos e teóricos. Tal dualidade pode conferir à paródia um caráter de “repetição conservadora” ou de “diferença revolucionária”, mas conforme observa Hutcheon (1985, p.97) “Não obstante, as transgressões da paródia permanecem [...] mesmo ao escarnecer a paródia reforça [...] é nesse sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definindo não só onde está a

arte, mas de onde ela veio”. Tomando como modelo esta segunda peculiaridade da paródia, podemos ver a identificação e a afirmação do texto paródico como uma imitação que se diferencia.

Uma obra parodística tem como intenção um objeto que mereça ser decodificado por meio de uma crítica e de um conteúdo diferentemente (re)criado em relação ao seu modelo parodiado, por meio das inferências do leitor, que podem ou não dar vários sentidos àquela paródia. Assim, a voz narrativa, que faz uso da paródia, realmente, mantém pleno contato com um receptor inscrito no texto e que, na maioria das vezes, é manipulado veladamente pelo discurso paródico do emissor. Tal fator fundamenta sua modernidade no campo literário, sobretudo pela autoconscientização e valorização do papel do leitor, no sentido de o autor se responsabilizar pelos controles da compreensão leitora.

Existe, também, uma longa tradição na literatura paródica de colocar os leitores em posições delicadas e abrigá-los a abrir caminho por si mesmos. As regras, se o autor joga honestamente, encontram-se geralmente no próprio texto [...] a paródia trabalha no sentido de distanciar-se e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa atividade hermenêutica participativa. Claro que há muitas maneiras de conseguir isto – da agressão à sedução (HUTCHEON. 1985, p. 117).

Por isso, faz-se necessária a competência leitora para que a paródia cumpra seu efeito, pois cabe ao leitor saber que a paródia é a (re)apresentação de outro texto, uma vez que do entendimento da paródia resulta o entendimento crítico.

Em suma, a paródia vai da crítica séria, do texto parodiado à zombaria de outro texto, tornando-se necessária a confiança na competência do leitor a respeito da intenção do autor, bem como o conhecimento do contexto que os cerca, pois a paródia se “apropria” de uma obra artística, de acordo com Sant’Anna (1999, p.50), “[...] como ‘ruína’, como possibilidade de desvelamento e revelação de um mundo novo pelo processo de desconstrução das coisas que se acham na aparência da realidade”. Como acontece no romance de

Raduan Nassar que, ao parodiar o mito bíblico familiar do filho pródigo, evidencia a crise da sociedade, da família e do próprio ser humano, pertencentes a um contexto social contemporâneo e, evidentemente, bastante longínquo daquele vivenciado pelo homem mítico.

O mito, portanto, permitia um regresso capaz de conferir conhecimento e, portanto, o domínio do homem sobre todas as coisas, passando de um estágio de pensamento “mágico” e sobrenatural para outro mais objetivo e renovador. Sua reatualização oferece variações e intenções diferentes do que pretende denunciar ou descrever acerca da sociedade contemporânea aproximando-se do real. Da mesma forma procede Raduan Nassar, cujo romance é desconcertante, explorando o mito, a paródia, o símbolo, o arquétipo; por isso, seu caráter de denúncia se volta para as suas origens religiosas e ritualísticas, e religa o homem atual ao arcaico. Nassar, tal como ocorre nos antigos mitos, expõe, de forma chocante, a realidade humana, tornando-se moralizador da sociedade pelo próprio escândalo que provoca em seu leitor.

1.1 – Laços míticos de família: uma metáfora do sagrado ao profano

Se isso, porém, é válido, podemos entender a metáfora, no sentido geral, não como uma determinada evolução na linguagem, devendo antes considerá-la como uma condição constitutiva, de modo que, para compreendê-la, somos novamente remetidos à forma fundamental da *conceituação* verbal. (ERNST CASSIRER, *Linguagem e mito*).

A constatação de Cassirer (p. 114) de que a metáfora nos reconduz “à forma fundamental da *conceituação* verbal” transparece nos apontamentos deste trabalho, uma vez que a metáfora parte do sentido original da palavra, para alcançar significados novos ou estendidos. Uma explicação adequada da metáfora deve admitir que os significados primários e originais das palavras permaneçam ativos em seu cenário metafórico.

Em *L.A.* a própria força das metáforas bíblicas e alcorânicas herdadas se tornam um obstáculo que Nassar procura remover com suas combinações próprias e mais ousadas.

Não é apenas a força das narrativas anteriores que pesa sobre o romance, mas também a linguagem em si, pois em *L.A.*, sempre nos encontramos à deriva, em meio a palavras que remetem para sentidos metafóricos. Raduan Nassar, também, busca no arquétipo bíblico o ambiente propício para (re)construir o seu próprio meio, traduzindo na escritura da narrativa algo que é estabelecido e aceito como paradigma, algo que lhe conecta à comunidade e à realidade: o mito familiar do filho pródigo.

A colisão da imagem familiar do texto parodiado, a *Parábola do filho pródigo*, com o texto que paródia, *L.A.*, ajuda a decompor a realidade familiar contemporânea, para reduzi-la à matéria narrativa. É dos fragmentos do “mundo” que Nassar cria o seu próprio mundo ficcional.

Para entendermos a metáfora presente no romance nassariano, formamos uma hipótese crucial: os laços míticos de família, presentes em *L.A.*, promovem uma narrativa circular, na qual o rito de renovação cósmica assume a fusão do místico e do paródico pela presença do sagrado e do profano, trazendo o homem de volta ao orgânico, ao visceral e ao natural.

Segundo o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (1999 283- 284), a importância que reveste a discussão em torno do conceito de metáfora é

[...] sua aplicação como matriz de análise e interpretações textuais: a metáfora situa-se a um só tempo no centro e no ato de “representar simbolicamente a realidade” e do ato de submeter o seu produto, o texto, ao critério do julgamento; quer do escritor, ao elaborador o seu texto, quer crítico ou examiná-lo, enfrentam as dificuldades interpostas pela metáfora.

Na metáfora dos ‘laços míticos de família’, proposta por este trabalho, como possibilidade de leitura do romance nassariano, leva-nos a entender o laço de família como nó, laçadura, união, como algo amarrado de forma inseparável, pois as personagens estão ligadas umas as outras pelo veio sanguíneo da família. Paradoxalmente, também entendemos a metáfora dos laços de família como armadilha, estratégia, engano, artimanha, trapaça e

traição, uma vez que a personagem pai e o narrador-personagem André promovem a tragédia familiar sem poderem romper com os laços biológicos que os unem: André por vivenciar uma relação incestuosa com a irmã Ana, e o pai por assassinar a própria filha ao descobrir sua relação incestuosa com o irmão. Entendemos que os laços de família presentes no romance são míticos, pela escolha autoral ao parodiar o texto de livros milenares como a Bíblia e o Alcorão em busca da unidade familiar perdida.

A idéia da impossibilidade da união familiar ocorre por meio da profanação do sagrado, ao macular os laços míticos de família por meio da tragédia familiar que Raduan Nassar insiste em trazer à tona, e o traz, na figura de André como denuncia e crítica da falência da instituição familiar na contemporaneidade. É o que demonstra o excerto do romance:

[...] nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira [...] e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado (p. 9).

A linguagem da escritura de Nassar ainda é uma linguagem mítica, porque existe nela a presença do lirismo, e com efeito não apresenta uma linguagem desconstrutora e grotesca, pois a metáfora presente no romance nassariano é poética. Mesmo assim, o mito familiar, ainda que lírico, não consegue dar conta de (re)compor a unidade perdida da família:

[...][essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente [...] e erguendo meus olhos vi que meu irmão tinha os olhos mergulhados no seu corpo, e, sem se mexer, como se respondesse ao aceno do meu olhar, ele disse: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (p. 26).

Nessa ordem de idéias, a situação matriz da narrativa é sempre o desequilíbrio familiar, o desnível de sentimentos que se impõem quando o plano de Pedro (o irmão) tem por fim o retorno de André à casa paterna. Obviamente, é nítida a impossibilidade da dissolução dos laços de família.

Seja como for, a metáfora é uma figura de linguagem que consiste na alteração do sentido de uma palavra ou expressão, pelo acréscimo de um segundo significado, quando entre o sentido original e o acrescentado há uma relação de semelhança, de intersecção, isto é, quando apresentam traços semânticos comuns.

Em *L.A.* a metáfora fala daquilo que está ausente da escritura, mas implícito no texto, pois a metáfora é mais do que a condensação de uma linguagem explícita, ela acena para aquilo que transcende a linguagem do texto literário.

A narrativa do romance desdobra-se em dois planos de ação, havendo, entre ambos uma discrepante relação que acentua a presença da metáfora. O primeiro plano é formado pelo sagrado, pelos sermões que o pai ministra para a família, que no texto nassariano, assumem o papel de “paradigma mítico familiar”. Já no segundo plano, o profano se materializa, pois os fatos narrados e criticados por André são momentos familiares de tédio e harmonia dissimulada. O relacionamento e atos dos membros da família são sufocados pela ordem paterna, dando origem às paixões incestuosas, aos assassinatos e à violência. O choque entre os dois planos sagrado/ profano desvela nos laços míticos de família as máscaras das torpezas individuais e sociais. Enquanto nos sermões do pai a instituição familiar é mostrada como modelo a ser seguido, nas relações do cotidiano, o incesto e as mazelas da sociedade invadem e corrompem o espaço familiar. Veja-se no excerto o confronto sagrado/ profano entre os personagens pai e André:

[...] mas as dores da nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo, não se erguendo jamais o gesto neste culto raro; é através da paciência que nos purificamos (p. 57- palavras do pai).

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, 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 (p. 138 – palavras de André).

Notamos que André, o filho adolescente, não consegue se fazer surdo aos apelos do corpo, da idade, do amor querendo manifestar-se e acaba por desnudar o egoísmo e a centralização do pai, disfarçados em aparente zelo e união pelos seus. É André que denuncia a hipocrisia da vivência cheia de palavras “sagradas” (os diários sermões à mesa, as rotinas de tarefas divididas, inclusive pelo sexo) e contraditoriamente marcada pelo silêncio, onde, afinal, ninguém é de fato ouvido em seus apelos mais íntimos, em suas necessidades reais. Os laços de família são maculados pela profanação que André faz do sagrado, ao manter uma relação incestuosa com a própria irmã.

Para melhor compreensão do romance é necessário apresentarmos uma abordagem sobre os conceitos do sagrado e do profano.

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, como algo absolutamente diferente do profano. Segundo Mircea Eliade (2001, p.164) todas as definições do fenômeno religioso apresentadas até hoje mostram uma característica comum: à sua maneira, cada uma delas opõe o sagrado e a vida religiosa ao profano e à vida secular. Há uma construção de sentido prático e teórico que invade o existir humano demarcando o que se pode ou não fazer. Isto é, quais os gestos são necessários para se compor o meio em que se está inserido:

[...] o homem religioso assume um modo de existência específica no mundo, e, apesar do grande número de formas histórico-religiosas, este modo específico é sempre reconhecível. Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que

transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real (ELIADE, 2001, p. 164).

Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar. [...] Em contrapartida, o que os homens fazem por própria iniciativa, o que fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano: é pois uma atividade vã e ilusória, enfim, irreal (ELIADE, 2001, P.85).

Os fatos religiosos são sempre históricos, porque se reproduzem sempre em situações e momentos determinados, e podemos medir a distância que separa as duas modalidades de experiência religiosa: sagrada e profana. Observamos que as descrições concernentes ao espaço sagrado e à construção ritual da morada humana, ou as relações do homem religioso com a natureza (alimentação, sexualidade, trabalho etc.) são a consagração da própria vida humana e exercem sobre o homem religioso uma espécie de função vital, indispensável para a qualidade de vida.

O sagrado e o profano constituem duas modalidades que o homem pode manifestar perante o mundo e a realidade ao seu redor. São duas situações existenciais adotadas pelo homem ao longo de sua história. Dessa forma, a manifestação do sagrado e do profano depende dos diferentes espaços que o homem conquistou no cosmos. Essa duplicidade (sagrado e profano) começa a ser perturbante e, pouco a pouco, provoca certa angústia no homem perante as decisões vinculadas à realidade de seu cotidiano. A esse respeito afirma Eliade (2001, p. 27):

[...] limitemo-nos a comparar as duas experiências em questão: a do espaço sagrado e a do espaço profano. Lembremo-nos das implicações da primeira: a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver o real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma *verdadeira* orientação, porque o

“ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias.

Portanto, o sagrado é a resposta humana em relação ao desconhecido, à medida que o homem recria o universo, no que se denomina cosmogonia. O sagrado está além do tempo cronológico e seu espaço é o infinito, dando unidade e identidade ao grupo. É a partir do sagrado que a humanidade compreende o universo porque é no sagrado que o homem adquire o “ponto fixo”, o equilíbrio que contém a explicação de sua origem, e a criação de um Deus responsável pelo destino de todos os homens, sem o “ponto fixo”, o que resta é a percepção natural: audição, visão, olfato e paladar.

A percepção natural é comum a todos os animais, é profana, é horizontal. O profano está no limite do tempo e do espaço natural.

Podemos entender, então, que as manifestações religiosas ligadas aos ritos são reconhecidas como sagrado, por elevar o homem a uma condição vertical; o sagrado é o centro do universo em torno do qual a humanidade se estabelece. O sagrado também pode ser entendido não como uma contraposição ao profano, se ambos forem compreendidos como uma dimensão humana. Se o humano é o lugar do sagrado, portanto é possível, dessa forma, compreender que sagrado e profano são as duas faces necessárias de um ser que se constrói: o homem.

O universo seria incompleto sem o homem. Percebemos que a função do homem é a de questionar, sem jamais tornar-se um ser apagado na desenfreada busca de resoluções para suas ansiedades, mas, também, é necessário humanizar, sacralizar, como força de equilíbrio ou como forma de compensação do profano que desestabiliza as ditas “verdades” e “certezas” do sagrado, colocando o homem à mercê de suas próprias ações e reações naturais.

No homem moderno o confronto sagrado e profano em situações limites leva o indivíduo ao choque com as “engrenagens” culturais e religiosas, na qual o embate é inevitável. Comenta Eliade (2001, p. 165):

O homem moderno a-religioso assume uma nova situação existencial: reconhece-se como o único sujeito

e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas. O homem faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmitificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus.

Talvez aqui se possa entender com maior amplitude que o homem moderno, de qualquer raça, de qualquer religião, como humano que é, está em constante confronto com o sagrado e o profano. Se por nada mais fosse, pelo menos pelas mesmas ansiedades, pelas mesmas necessidades, pelo mesmo desejo de estar em comunhão com a natureza de que também se sente parte integrante. É difícil para o homem assumir a posição radical da dessacralização do mundo, pois o sagrado responde pelo aperfeiçoamento e pelo fazer-se humano, dando-lhe a divindade que responde pela criação do universo. A manutenção do sagrado é feita pelo mito, responsável pela continuada renovação do humano, caracteristicamente circular. É o que encontramos na narrativa de *L.A.*, que ao parodiar a *Parábola do filho pródigo* profana a escritura bíblica trazendo à tona a história do filho pródigo às avessas.

O narrador-personagem André é o responsável pela profanação dos laços sagrados da família, pois ao cometer o incesto com a irmã Ana e sofrer da mesma o desprezo, e o repúdio por tal ato, acaba por elevar as suas dores a Deus e culpá-lo pelas discriminações e mazelas que agora vivencia:

[...] não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno! (p. 139).

O comportamento de André, no decorrer da trama, oscila entre a lucidez e o delírio doentio. Os conflitos interiores desenvolvem em André o sentimento de culpa e revolta, remetendo-o aos paradoxos do sagrado e do profano enfrentados pelo homem, cuja vida cotidiana, desde a Idade Média, situa-se entre o temor cristão e, paradoxalmente, o universo profano:

[...] e eu já corria embalado de novo na carreira, me antecipando numa santa fúria, me cobrindo de bolhas de torso a dorso, babando o caldo pardo das urtigas, sangrando a suculência do meu cactus, afiando meus caninos pra sorver o licor rosado dos meninos, profanando aos berros o tabernáculo da família (que turbulência na cabeça, que confusão, quantos cacos, que atropelos na minha língua!) (p. 139).

A valorização que André procura dar ao relacionamento incestuoso com a irmã apresenta-se como uma punição para o temperamento repreensivo do pai e o excesso de amor da mãe. Tanto Ana como André utilizam o corpo e o sexo como formas de sedução, punição ou fuga de uma realidade decepcionante: a imagem de Ana dançando, a contemplação libidinosa de André no momento da dança, a descrição da casa velha no momento do incesto expõem a nu a fragilidade dos laços de família que se tornam maculados pela profanação da instituição familiar, na qual as ações das personagens promovem a decadência do sagrado e a instauração do profano.

[...] “querida Ana, te chamo ainda à simplicidade, te incito agora a responder só por reflexo e não por reflexão, te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão: se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (p. 134-135).

Ambos os planos sagrado e profano, são respectivamente, o paraíso e o inferno familiar: no primeiro, o pai com seus sermões busca mascarar seus próprios impulsos e ira, mas que fica em ruína no segundo, pois nele se revela

a realidade que se procura ocultar no anterior: a repressão em que o pai mantém a família culmina em incesto, morte e destruição. Ao depararem com os conflitos que as afligem, as personagens mergulham em seus infernos interiores, fruto da proibição que as impede de concretizar suas paixões e desejos. O fragmento aponta o momento da descoberta do incesto:

[...] a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho [...] enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!) [...] mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (p. 190-191).

Esse mascaramento, proposto pelo plano do sagrado, confirmado pelos sermões do pai, e pelo descompasso das relações familiares, estabelece no plano do profano a crítica realizada por Nassar sobre a falência da instituição familiar na contemporaneidade, assim como demonstra que o mito familiar presente nos textos bíblicos é atualizado pelo profano.

Dessa forma, em *L.A.*, cria-se uma cadeia de atos profanos: as ações do narrador, que constitui o romance, propriamente dita, envolvem o desespero de Pedro, provocado pela confissão de André, a perdição de Ana, a ruína da fé presente na família e o flagelo do ensinamento sagrado do pai.

André liga-se ao profano, desde o início da narrativa, através de suas ações e características, porém é na relação sexual com a irmã que ecoam símbolos que reforçam a profanação do amor que de fraternal se torna carnal. Retomamos, por exemplo, as imagens da terra, da lavoura e do sulco, todas relacionadas ao defloramento: “[...] corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeiei petúnias no seu umbigo” (p. 113). Nessa passagem, o umbigo também remete a uma rica simbologia. Junito Brandão (2001), por exemplo, relaciona o umbigo à

cosmologia, o que vai ao encontro da idéia de Ana e André estarem protagonizando a criação de um novo mundo. Além disso, de acordo com o mesmo autor, Salomão, no *Cântico dos cânticos*, usava o umbigo feminino para significar a beleza e a atração sexual.

A linguagem, quando na narrativa se destaca o incesto, alcança uma singularidade impressionante, com metáforas inusitadas, como se verifica na expressão da virilidade de André e na intensidade de sua paixão por Ana. No trecho a seguir, as cores quentes associadas a qualidades como “incendiadas” e “assassinas”, dão o teor do sentimento avassalador de André pela irmã: “[...] 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” (p. 70). Na casa velha, onde o incesto se realiza, tudo ganha vida: “percorri a madeira que gemia” (p. 91) e a percepção de André é intensa, devido ao sentimento que herdara da mãe, dá espaço às “folhas vermelhas em desassossego” (p. 90), aos “planos escuros” que se tramam “como urtigas auditivas” (p. 90) e ao cheiro da casa e das pessoas que ali moravam, o qual chegava aos “narizes obscenos com o pó dos nossos polens e o odor dos nossos sebos clandestinos” (p. 91).

André percebe sua família da mesma forma aguçada que percebe a casa. Em uma ocasião, ele perguntou a Pedro se ele já revolveu o cesto de roupas sujas, e revela, fazendo do irmão mais velho o seu aprendiz, nessa hora, que é preciso desvendar os segredos mais íntimos, escondidos em detalhes:

[...] 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 muita para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundo dos panos leves das mulheres (p. 43).

Ainda no plano da linguagem, há momentos raros da história, nos quais um rol de termos converge para a mesma simbologia, dando o tom da situação que está sendo narrada, reforçando a alegria ou o desespero, como, por exemplo, depois que André tenta, em vão, falar com Ana, quando ela está

recolhida na capela, o que resulta em longuíssimo monólogo. Segue-se uma passagem em que se sucedem símbolos fúnebres, acentuando o tom de tristeza e a inércia em que André se encontra, diante da falta de resposta da irmã a seus apelos:

[...] incorporei subitamente a **tristeza calada** do universo, inscrita sempre em traços **negros** nos olhos de um **cordeiro sacrificado**, me vendo deitado de repente numa **campa larga**, cercado por **silenciosos copos-de-leite**, eu já dormia numa paisagem com renques **de ciprestes**, era uma geometria **roxa** guardando a densidade dos **campos desabitados**, “**estou morrendo, Ana**”, eu disse largado numa **letargia rouca**, encoberto pela **névoa fria** que caía do teto, ouvindo a **elegia** das causarinas que gemiam com o vento (p. 140 – minha ênfase).

O desequilíbrio evidenciado na citação, porém, não é traço particular de André. O profano também permeia toda a narrativa, tendo como característica o desequilíbrio, avesso ao comedimento, apresenta-se revitalizado contra o sagrado e seus princípios:

[...] “não basta o jato da minha cusparada, 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, de dar uma dentada no coração de Cristo!” (p. 139).

Observamos que os atos profanos de André elegem Ana para com ele representar uma espécie de cosmogonia, assim como Adão e Eva. Maculada, com seu lugar à mesa no lado esquerdo, Ana foi a escolhida para com ele dar início a uma nova geração, que se quer livre da rigidez pregada pelo pai.

Concorrem para essa simbologia os elementos terra e fogo. Ana em um dos momentos da narrativa, no celeiro, deita-se em um buraco, apenas começando a ser escavado, A terra, simbolizando a mãe, remete ao útero, à criação, à origem da vida. A terra como símbolo do útero materno é recorrente

também nos momento em que André se sente atraído por Ana. Ele tira os sapatos e enfia os pés na terra, esfregando um contra o outro. No final, depois da morte da irmã, André também aparece numa espécie de cova rasa, coberto de terra e folhas, como se a volta ao útero materno fosse a única maneira de livrá-lo daquela dor e daquele desespero. Veja-se o excerto de Ana e André durante a relação sexual incestuosa:

[...] 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; e nesse repouso de terras e tantas águas, alguém baixou com suavidade minhas pálpebras (p. 114).

O fogo torna-se importante, depois do encontro dos dois irmãos na casa velha, agora celeiro, quando Ana se retira para a capela e ascende velas, que representam luz e vida: daí ser possível a relação desse símbolo com a fecundação. Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 848), no entanto, vão além desse significado universal de fogo e associam a vela também à solidão, ao individualismo e à interioridade, o que encontram reforço no que acontece quando André vai ao encontro da irmã, na capela. Ele fala sem parar, de seus planos, de seus sentimentos, enquanto ela parece querer se redimir do pecado que cometera absorva em seus pensamentos e em suas orações.

[...] Ana continuava impassível, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade, ela era, debaixo da luz quente das velas, uma fria imagem de gesso, e eu, que desde o início vinha armando minha tempestade, caí por um momento numa surda cólera (p. 136- 137).

A representação do individualismo é reforçada por Nassar, ao fazer alusão ao ninho, lugar de gestação da vida, também similar ao útero, e de grande intimidade.

[...] chutei com violência a palha que eu, no bico, dia-a-dia, tinha amontoado no meio do quarto, e foi uma

ventania de cisco na cabeça, por um instante me perdi naquele redemoinho, contemplando confuso a agitação do meu próprio ninho: era a vida dentro do quarto (p. 97)

O ninho de André e Ana é o celeiro, que está intimamente ligado à colheita. Os mandamentos religiosos passados por Iohána (pai) aos filhos e à mulher, a cada refeição, tentam semear a boa conduta, mas a Bíblia menciona colheita, dando-lhe o significado de fim, ou dia do Juízo Final. O símbolo da colheita é a cefadeira, razão pela qual, coerentemente, Iohána opta pelo alfanje, na hora em que decide extirpar o mal.

O celeiro, como lugar que armazena alimento, é onde freqüentemente se guarda um dos grãos sagrados, o trigo, separado do joio. Na família de Iohána, entretanto, joio e trigo se confundem, divididos apenas por uma linha praticamente invisível, a mesma que orienta a distribuição da família à mesa:

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; a sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana e Lula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz (p. 154).

André sozinho, e, depois, com Ana, profana o espaço sagrado da casa velha:

[...] fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto 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 (p. 92).

O homem deu à natureza o significado e o sentido que lhe convinha, deu-lhe nome, fixou-a e recriou-a. E recriando sacralizou-a. No romance nassariano a natureza torna-se sagrada/profana simultaneamente, à medida

que André faz da natura o âmbito para realizar seus desejos e suas ânsias incestuosas.

Um fato importante sobre a relação incestuosa de André e Ana é que quando o pai sabe do incesto, por meio de Pedro, sente-se obrigado a escolher entre o filho e a filha. Nesse instante, é como se conferisse a Ana um estigma demoníaco, caracterizando-a, simbolicamente, como joio, e André torna-se livre, ou “limpo”, da tentação que a irmã exercia sobre ele. Investindo contra Ana, o pai tenta preservar o estado de espírito de André, sabendo que este está muito perturbado, a julgar pela conversa que teve com o filho, na ocasião de sua volta.

Notamos que o espaço do celeiro como local sagrado é, no romance, espaço para uma relação profana, gerando uma inversão. Ao perceber Ana chegando no celeiro, André a descreve como uma pomba, símbolo tão feminino quanto uma cabra, mas a pomba representa, igualmente, simplicidade, pureza, realização amorosa e alma:

[...] ela estava lá[...] branco, branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, [...] ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando, sempre no caminho tramado dos grãos de milho, e eu espreitava e aguardava (p. 94- 95).

A ênfase à cor branca remete à pureza e à inocência. No que se refere ao tempo, o jogo da sedução foi iniciado por páginas fazendo uso da metáfora, do suspense, da idéia de avanço e recuo. André está à espera de seu objetivo de manter um enlace amoroso com a irmã e isso requer paciência. Por isso o tempo ecoa lentamente, acompanhando a narrativa, até que Ana, finalmente, se entrega aos desejos de André: “existia a medida sagaz, precisa, capaz de reter a pomba confiante no centro da armadilha [...] nenhum arroubo, nenhum solavanco na hora de puxar a linha” (p. 98-99).

A pomba ainda possui íntima relação com o destino. Na narrativa, em três momentos distintos, André fala do momento em que Ana, a pomba, iria, enfim “transpor a soleira”. Ela finalmente o faz. Esse fato tem grande

significado, se relacionado ao mito de Jasão e os argonautas. Junito Brandão (2001, p.181), recontando a busca pelo velocino do ouro, menciona: “Era necessário, aconselhou-lhes o mântico, fazer-se preceder por uma pomba: se esta cruzasse os terríveis Rochedos Azuis, era sinal de que a Moira lhes permitiria igualmente transpô-los: caso contrário, que desistissem da empresa”. Ana foi para André, a pomba, ou a guia. Dependia dela a decisão. Se ela avançasse, André avançaria; se recuasse, assim também ele o faria. Outro significado atribuído à pomba e a qualquer outra ave é o de alma. Com base nisso, podemos entrelaçar esse símbolo ao significado do nome Ana, que significa o pronome “eu” em árabe, perfazendo a união entre seres iguais. Ana e André, assim como corpo e alma, complementam-se, alcançam a unidade profanando os laços míticos de família.

Observamos na paixão de André, uma via dionisiaca de transcendência e concretização do princípio do prazer, que é ameaçadora e perigosa, portanto deve ser combatida. Iohána não está alienado quanto a esse perigo:

[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir desta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo (p. 54- 55).

A transformação de André amedronta e abala a estrutura familiar. O desejo de vida do filho pródigo deve ser controlado. O desejo que André sente é completamente diferente da noção de desejo como falta, pois não é o desejo que, insatisfeito, vai buscar a satisfação e a completude, mas o desejo como eterno retorno de querer viver tão intensamente a ponto de desejar que a vida retorne eternamente ao cosmo.

O mito como o “eterno retorno” às origens significa a renovação do mundo. Em Mircea Eliade (2000), a renovação do mundo ocorre por meio da repetição da cosmogonia, pois o cosmo é o “centro” a zona do sagrado por excelência e da realidade absoluta. O caminho que se conduz ao centro, a origem de todas as coisas é um caminho difícil, pois é a procura do caminho para o “si”, para o “centro” do seu ser. A esse respeito Eliade (2000, p.33) afirma:

O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efetivamente, um rito da passagem do profano ao sagrado; do efêmero ao ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade. O acesso ao “centro” corresponde a uma consagração, a uma iniciação, a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradora e eficaz. [...] o ato da Criação consubstancia a passagem do indiferenciado ao diferenciado, ou, em termos de cosmogonia, do Caos ao Cosmo.

Não é à toa que muitas passagens do romance de Nassar recorrem ao retorno do homem ao pó, ao barro, a terra, pois é o mito do eterno retorno que promove um rito renovador do cosmos e inaugura um novo tempo. Essa imagem do homem retornando ao pó como reformulador do universo remete à criação de um ciclo: nascimento, vida e morte, cujos momentos de gestação, existência e perecer correspondem, respectivamente, ao início, duração e término de um ciclo de criações e destruições no âmbito da vida humana. Igualmente, são os mitos, que tratam dos fins catastróficos de toda a humanidade, que resgatam esse mesmo momento cíclico: o fim de todas as coisas para uma renovação cósmica. Como declara Eliade (2001, p.33):

Recordamos apenas duas questões importantes: 1º toda a criação repete o ato cosmogônico por excelência – a Criação do Mundo; 2º por isso, tudo aquilo que é *fundado*, é-o no Centro do Mundo (porque, como sabemos, a própria Criação foi feita a partir de um centro).

Mircea Eliade observa como é intensa, nos homens, a concepção da temporalidade cíclica, da repetição da tradição, dos ritos. E, ao mesmo tempo, as dificuldades sofridas para a compreensão do fato, pois estamos envolvidos no pensamento moderno que compreende o homem como ser histórico, com todas as suas conseqüências. Nas civilizações arcaicas, os homens não eram seres históricos e os acontecimentos tinham sentido mítico e religioso. Caso houvesse uma alteração qualquer no curso da vida das pessoas ou das comunidades, isso era considerado prêmio ou castigo aplicado pelos deuses.

A compreensão que se tem inicialmente é de que as pessoas estão imbuídas de um sentimento mitológico, quando desejam uma regularidade nos acontecimentos, como regular é a estrutura mítica dos ritos.

O homem religioso viveria uma noção de tempo não linear, em contraste com o homem não-religioso, que adotaria o tempo linear. A diferença entre o tempo linear e o circular distinguiria o sagrado do profano. Entretanto, o que marca a diferença entre o tempo linear e o tempo circular é o tipo de sociedade em que se vive e, portanto, a religião que cada tipo de sociedade produz. Nas sociedades organizadas por uma premissa temporal linear as atividades profanas são interrompidas pelos rituais religiosos, que quebram momentaneamente a linearidade, para, logo em seguida, voltar ao tempo linear no cotidiano. Nas sociedades cuja premissa é o tempo circular, não há a separação evidente entre o sagrado e o profano.

O mito do eterno retorno, em que, de acordo com Eliade (2001), há a indicação de um retorno ao centro, à origem, ao Éden, uma reintegração da manifestação no seu princípio. Assim, por extensão, cremos que a dicotomia “sagrado” e “profano” alcança os moldes da “vida” e “morte” como uma sucessão cíclica que não possui propriamente um ‘começo’ e um ‘fim’, mas que, recuperando a imagem do homem que retorna ao barro pode ser vista como um ‘rito de passagem’. Para Eliade (2001, p. 103- 104):

Podemos observar que o que domina todas estas concepções cósmico-mitológicas [...] é o regresso cíclico daquilo que anteriormente existiu, em suma, o *eterno retorno*. Também aqui vamos encontrar o motivo da

repetição e um gesto arquétipo projetado em todos os planos: cósmico, biológico, histórico, humanos. Etc. Mas para além disso, detectamos também a estrutura cíclica do tempo, que se renova sempre que há um novo *renascimento* em qualquer desses planos. Este *eterno retorno* revela uma antologia que escapa do tempo e ao devir.

A idéia aqui, portanto, não é a de rito de passagem simplesmente como transição de um período para outro da vida, mas também como de um estado de consciência para outro. Em *L.A.*, o narrador-personagem André sente a necessidade de eliminar o mal que o corrompe como homem para a recriação do mundo novo. Veja-se o excerto do romance:

[...] 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 (p. 125).

Essa forma de rito presente no romance não depreende uma idade ou ocasião específica, e nem ao menos uma cerimônia específica. Pode acontecer a qualquer momento da vida, por acaso ou por escolha própria, e tem um cunho de transformação de personalidade mais profundo, associado a uma missão a cumprir, no caso de *L.A.* após a iniciação do amor incestuoso com a irmã, André sente a necessidade de unir-se a irmã pelos laços sagrados, mas diante da impossibilidade do ato, André busca o retorno ao barro, a terra para que um novo ciclo se inicie:

[...] 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, e eu nessa senda oculta mal percebi de início o que se passava (p. 189).

O processo do eterno retorno na narrativa nassariana é um processo de trabalho da personalidade, que envolve a desconstrução de padrões pre-estabelecidos e a construção de novos padrões, que passarão a nortear a conduta e a existência. Vemos uma representação desse processo no romance como crítica à profanação dos laços míticos de família, uma vez que André chega a desejar o retorno à origem da vida na tentativa de romper com o vínculo repressor do pai que o fez cometer o incesto com a irmã. A tentativa de retorno ao início (o barro) também remete ao desejo de salvar a paixão que sente por Ana, para que juntos possam viver o amor em plenitude, em sua essência original: o sagrado.

A emergência da atitude de André na busca do retorno à origem ocorre em relação às questões não respondidas, pelo paradigma hegemônico, e à perda do sentido da vida, com o desmoronamento dos valores, das culturas e instituições familiares. Quando o paradigma já não é mais um referencial operante, quando se carecem de novos pressupostos e novas idéias; então, retoma-se o processo de conscientização para que um novo ciclo de vida se inicie.

O dever do mito do eterno retorno é o de promover o ciclo de vida, substituindo as trevas pela luz, o profano pelo sagrado para ampliar os níveis de consciência da humanidade.

A grande questão, pois, colocada à indagação no romance é a busca da unidade perdida, da falência da unidade familiar. E a resposta/explicação para essa questão é sempre a mesma: o voltar-se à origem do mundo, à necessidade de participar de ritos para pertencer aos mundos siderais - ao paraíso, ao cosmos, ao nirvana, e também para a purificação e anulação dos defeitos e etc. A esse respeito declara Eliade (2001, p. 68- 69):

É esse, aliás, o sentido das purificações rituais: uma *combustão*, uma anulação dos pecados e dos defeitos do indivíduo e da comunidade no seu todo e não uma simples purificação. A renovação implica um novo nascimento [...] é no fundo uma tentativa de restauração,

ainda que momentânea, do tempo mítico e primordial, do tempo puro e do instante da criação.

O universo familiar em que André vive não passa de uma prisão para os seus desejos e ansiedades. André vive o sentimento de ter sido expulso, de estar alienado, a experiência de querer fugir ao mundo e, ao mesmo tempo, de ter medo de liberar-se.

Com o eterno retorno urge um novo nível de consciência, a partir do ritual ocorre o processo de conscientização individual e coletivo, que represente um “novo mundo”. O conhecimento do rito surge como atitude ante a vida todas as vezes em que se carecem de novas estruturas intelectuais para compreender certas realidades. Quando novas questões são colocadas e novas respostas se tornam urgentes, homens e mulheres tentam a ultrapassagem do já constituído para instituir o novo mais abrangente, mais condizente. Veja-se o fragmento do romance:

[...] e eu que mal acabava de me jogar no ritual deste calor antigo, inscrito sempre em ouro na lombada dos livros sacros, incorporei subitamente a tristeza calada do universo, inscrita sempre em traços negros nos olhos de um cordeiro sacrificado (p. 140).

Não se trata apenas de novos referenciais: o rito de renovação é, sobretudo, uma vivência, uma prática. O que caracteriza a atitude de André como um rito é a percepção do mundo como profano, sendo André um errante, à procura do retorno à sua verdadeira morada. Esse é o sentido profundo do mito do eterno retorno, em sua origem o mito busca o sagrado.

Observamos que a falência do mito em *L.A.* é a impossibilidade da união familiar, pois para André não é possível o retorno aos laços de família. Raduan Nassar também tenta essa recuperação da família na escritura do romance, pelo mito e pela linguagem, mas percebemos que esse recurso também é insuficiente. Nassar faz no romance uma crítica no intuito de alertar para mudança do modelo familiar contemporâneo

André busca o retorno ao ciclo vital da infância da ingenuidade e da inocência, pois há a necessidade de um retorno a algo que se perdeu, se fragmentou. A volta ao lugar de origem e ao mundo fantasioso de menino:

Pedro, me traga logo a bacia dos nossos banhos de meninos, a água morna, o sabão de cinza, a bucha cresça, a toalha branca e felpuda, me enrole nela, me enrole nos teus braços, enxugue meus cabelos transtornados, corra depois com a tua mão grave a minha nuca, componha depressa este ritual de ternura (p. 108).

Historicamente associamos a infância à imagem da criança, ou mais especificamente, a uma determinada etapa cronológica do desenvolvimento humano, fruto de perspectivas biológicas e psicológicas. Essa imagem é quase sempre relacionada a um ser imaturo, dependente, que nada sabe e que precisa, portanto, ser “moldado” para se tornar um “futuro” cidadão. Uma imagem quase sempre marcada pelo caráter pueril, ingênuo, simples e prematuro, como é o desejo de André ao buscar o retorno à infância.

Outra imagem que remete ao rito e ao eterno retorno se refere à dança de Ana durante as festas na fazenda, cujos movimentos são repletos de sensualidade e erotismo, desde as articulações e gestos até o movimento corporal de serpente que promovem em André a busca do eterno por meio do rito de renovação cósmica. Visível por exemplo no excerto:

[...] todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, [...] 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 [...] 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 (p. 29).

O erotismo presente na descrição da irmã Ana alcança uma chama mística que deixa de ser apenas carnal e se torna espiritual, de um profundo abandono da natureza cósmica que rege todas as coisas.

A sociedade, a família e a religião têm muita dificuldade para trabalhar com a questão do erotismo. O tom repressor que norteia essas instituições fazem da linguagem relacionada ao erótico algo pesado e assustador. Encontramos nas observações de André um sujeito complexo que afirma seu desejo através de múltiplas mediações do seu corpo. O corpo mediador, é, ao mesmo tempo, síntese e processo da interação dos sujeitos com o mundo e com os outros corpos. A magia, o mistério, o encantamento e uma linguagem altamente sensorial denunciam em André um eu poético vibrante, místico em sua totalidade. A paisagem é descrita por André através de imagens sensoriais em pormenores, oferecendo a ambientação perfeita para a sensualidade.

Em *L.A.* as imagens de fecundidade abundam no mundo camponês. A entrega voluntária e prazerosa de Ana ao erotismo da dança faz com que a vida brote. Na realização da pulsão erótica, cria-se um laço indissolúvel entre o sagrado, o profano e a continuidade da vida. Sem os freios controladores de uma sociedade que tenta regular o próprio princípio ordenador da vida, Ana, camponesa que vive em estreito contato com a terra e a natureza, sabe que a única forma de manter a energia e a harmonia de sua própria natureza feminina reside nessa entrega voluntária, não submissa, mas participativa do erótico:

[...] 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 (p. 29- 30).

Aqui Ana manifesta o calor de seu sangue, sangue que é profanado pelo incesto e pela punição que o pai lhe reserva. Ana está ligada a terra, ao fogo,

ao sangue, a uma força pagã e pura em sua essência e pulsão necessária à vida. Veja-se o excerto:

[...] a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus (p. 30)

O eterno retorno atualiza-se na relação entre o corpo de Ana dançando e o de André ao fincar os pés na terra, na tentativa de retornar ao barro, ao pó. A intensidade do fragmento revela o erotismo subjacente que se oculta no olhar do protagonista à espera de unir-se a irmã e a terra. As forças telúricas anônimas, a matéria da qual somos feitos e que constantemente com sua potência nos arrebatam irrompendo nas personagens Ana e André a verdadeira intensidade erótica, que se comunica e se expressa pela dança e pelo gesto telúrico. A chama do prazer negado se converte num sofrimento lancinante.

A dança ultrapassa o limite das palavras, já que prioriza o olhar e a visibilidade, colocando a mulher como objeto da observação e como centro das atenções. A associação entre dança, corpo e, conseqüentemente, sensualidade, sempre foi encarada como demoníaca e avessa às virtudes propagadas pela religião. De características dionísicas, a dança tem muitas relações com os elementos que, para Dionísio, eram primordiais, pois ele era considerado o deus “dos frutos, da renovação sazonal”, além de ser o “senhor da fecundidade animal e humana” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 340). Nesse ponto, atribuir a André e a Ana um aspecto dionísico encaixa-se perfeitamente ao ideal de André, principalmente, que é o de romper as leis do pai, instituindo um sistema novo e mais flexível. Isso, aliás, também é mencionado na simbologia de Dionísio, também “deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e das exuberâncias” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 340).

Porém, outras culturas, como a haitiana, associam a dança à possessão. Esses dois significados se aplicam à dança de Ana, pois ela e o irmão, há muito sob a ordem imposta pelo pai, desejam a libertação, ao passo que, para Iohána, tudo o que contraria a palavra sagrada é algo demoníaco e, como tal, precisa ser combatido. A decapitação de Ana tem, também, relevante significado, já que, na concepção do pai, se Ana representava o mal, precisava ser destruída, pois, segundo Chevalier & Gheerbrant (1999, p.326): “[...] a cabeça é a sede do espírito. Há que preservá-la ou destruí-la”. Iohána, então, ao matar a própria filha, ao mesmo tempo em que desobedece a uma das leis Bíblicas, que tem a família como sagrada, obedece à regra de que a morte é uma consequência do pecado. Assim como estabelece o livro sagrado, Iohána pregava a medida, ensinando que o homem deve controlar as paixões ou qualquer outro tipo de sentimentos excessivo. Porém, André estava inebriado, diante dos encantos de Ana: “[...] meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã (p. 31- 32). Iohána, então, numa atitude desesperada, tenta livrar o filho daquela tentação, extirpando o mal e também levando em conta outro ensinamento sagrado, o fato de que todas as coisas dependem essencialmente da mulher.

Além da dança, o tempo que retorna, em certa medida, à noção de ciclo, está ligado diretamente ao círculo, pela seqüência, já que o círculo é uma figura linear, ininterrupta e que remete, por isso, à idéia de eternidade e de renovação constante, perfazendo a idéia de transformação. Dessa forma, em vez da finitude do sistema como um todo, há pontos sutis de transformação, que fazem o movimento natural da evolução da humanidade. Mircea Eliade (2000, p. 91- 92) apresenta isso de modo exemplar, quando fala do eterno retorno:

Para o tradicional, a imitação de um modelo arquetipo é uma reatualização do momento mítico em que o arquetipo foi revelado pela primeira vez. [...] O que importa é que o homem sentia a necessidade de reproduzir a cosmogonia nas suas construções, fossem elas de que espécie fossem, que essa reprodução o tornava contemporâneo do momento mítico do princípio do Mundo e que ele sentia a necessidade de regressar,

tão freqüentemente quanto possível, a esse momento mítico, para se regenerar.

Relacionando o trecho citado à narrativa, trata-se do conflito de gerações. André, que simboliza o novo, é o usurpador do trono do patriarca, Iohána. Não há tradição que seja eterna e, por isso, a tragédia domina o final da obra. Se a “reatualização do momento mítico” é necessária, o que parece ser organizado precisa ser desestabilizado.

Os princípios seguidos e pregados por Iohána, que caracterizam uma tradição secular, conhecem o dia do Juízo Final. A necessária renovação, sempre ligada a uma catástrofe, era a crença dos estoicos³, cujos principais traços parecem fazer parte do perfil de Iohána, pelo comedimento e pela rigidez moral. Isso, por sua vez, encontra um eco em outro conceito filosófico, o da contemplação. Se o mundo e a vida dependem do “ritmo cósmico”, segundo Eliade, é inútil lutar contra as forças da natureza, contra o tempo e contra o que o destino reserva a cada um. O homem é falível e manipulável, porém só no final do romance isso fica claro, como um aprendizado obtido, através do sofrimento, na parte em que André encerra sua narrativa, transcrevendo as palavras do pai:

[...] cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir a manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis [...] (p. 193- 194).

³ Ao contrário dos hedonistas, estoicos não são filósofos, metafísicos, mas pragmatistas, moralistas, inteiramente absorvidos na prática, na ética. No pensamento dos estoicos, o fim supremo, o único bem do homem, não é o prazer, a felicidade, mas a virtude; não é concebida como necessária condição para alcançar a felicidade, e sim como sendo ela própria um bem imediato. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/buscar.php?palavra=est%F3ico>>. Acesso em: 24 fev. 2009.

A descrição da postura a ser adotada lembra muito a da estátua *O pensador*, de Rodin, que é símbolo do olhar contemplativo sobre o mundo, prevendo mais observação e menos ação.

O tempo, o destino e o rio estão intrinsecamente ligados, na história. O que os une é, justamente, o fato de todos seguirem seu curso, ininterrupto e impossível de ser detido pelo homem: “O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não se cansa de correr, lento e sinuoso, [...] não cabendo contudo competir com ele o leite em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente [...]” (p. 182- 183).

O tempo está diretamente ligado ao eterno retorno, à medida que o rito de renovação cósmica tem um movimento que vai de seu nascimento, desenrolamento até seu encerramento. Trata-se de uma concepção cíclica da manifestação do mundo, de dentro do qual André busca o retorno à origem. Esse ciclo tem um movimento no sentido descendente. Quando um ciclo se inicia, traz dentro de si um conjunto de possibilidades de manifestação, e, na medida em que essas possibilidades vão se realizando, esse ciclo vai se aproximando da concretização, vai se tornando cada vez mais próximo do seu pólo substancial até se fechar.

É o caso de André, quando repele a tradição sagrada imposta pelo pai, ele constrói uma ponte de retorno ao barro, à origem do Cosmo, a fim de que ele possa tentar atravessar a névoa do incesto, da profanação do sagrado e fazer o caminho de volta ao natural. É exatamente essa a função dos ritos de renovação cósmica. De tal modo que sempre que o ciclo do mundo como um todo, ou um ciclo secundário restrito a um povo ou parte da Humanidade, chega a um ponto bastante crítico onde tudo parece estar por se perder, uma restauração parcial e providencial ocorre. Em *L.A.*, uma ponte é lançada, os princípios são recolocados para André, em conhecimento e prática, e André busca a unidade perdida dos laços de família. É como a história de “João e Maria”: como voltar para casa quando a mata vai se fechando e alguém se perdeu lá dentro? É preciso que existam aquelas pedrinhas indicando o caminho de retorno. Ou de como voltar para a casa, quando as leis paternas vão sufocando os horizontes da família, pensa o protagonista no fragmento: “[...] para onde estamos indo? [...] estamos indo sempre para casa” (p. 33-34).

Uma restauração parcial ocorre pelo retorno à origem sagrada do homem: a terra. A visão de pertencer a uma família que se distribui por todos os universos, “a terra” dá uma nova dimensão ao indivíduo, trazendo para ele uma consciência de eternidade. Embora a qualidade cósmica que se segue seja menor, pois André retorna ao sagrado por via do profano, e com isso uma tradição se readapta, como o caso do incesto de Ana e André, ou, quando ocorre a extinção por esgotamento de um arquétipo, uma nova tradição se inaugura como novo caminho de volta, com sua estrutura própria de símbolos, como demonstra a falência do sermão que o pai pregava para a família.

André representa a culminação do ciclo: não só pela extensão e complexidade do filho pródigo às avessas, como porque nele o olhar de erotismo, assumindo dimensão cósmica, torna-se o eixo nuclear, em torno do qual a narrativa vai estruturar-se em todos os níveis: semântico, metafórico, mítico, sociológico, religioso. As personagens, a natureza, os próprios objetos adquirem sentido simbólico, como integrantes de um ritual que os envolve a todos e constitui a própria essência da vida.

Fato interessante é a referência que Nassar faz ao elemento ovo que também remete à renovação cíclica da vida e da natureza. O mundo havia nascido do ovo, acreditavam os celtas, os gregos, os fenícios e muitas outras civilizações antigas. Esse "ovo cósmico" aparecia depois de um período de caos. Como em relação a outros símbolos remotos, o ovo surge como renovação periódica da natureza. É o mito da criação cíclica. Veja-se o excerto:

[...] caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás, e eu ali vendo meu irmão, via muitas coisas distantes, e ia tomando naquele fim de tarde a resolução desesperada de me jogar no ventre mole daquela hora (p.32).

O ovo, portanto, representa o desejo que a vida se renove. O ovo é símbolo de fertilidade e nova vida. Após o incesto e a partida de André de casa, a passagem anteriormente citada apresenta o retorno de André à casa da família, a narrativa aponta-nos as linhas básicas do destino do filho pródigo.

Observamos que renovação cósmica de André ocorre no retorno à casa paterna, na tentativa vã de assegurar a recuperação do paraíso perdido. A trajetória realizada por André fecha um ciclo de vida e implica o retorno ao princípio e, ao mesmo tempo, assume a perda da perfeição inicial. A entrada na casa do pai equipara-se à sensação depressiva da violação do sagrado pelo incesto, que se identifica com o caos da pré-criação. A passagem do ciclo da vida de André é a travessia do caos ao cosmos, das trevas à luz. Assim, o ato cosmogônico se repete quando André finca os pés na terra. Trata-se de uma morte cósmica.

Sendo assim, o romance *L.A.*, de Raduan Nassar, ao dialogar de forma paródica com a *Parábola do filho pródigo*, reconstrói, em prosa lírica, os laços míticos de família, gerando um rito de renovação cósmica.

A narrativa nassariana, forte e emocionante, carregada dessa força erótica interdita, se funda sobre uma tríade de forças naturais: o desejo, a família e a morte. É uma obra em que a tragédia é total, cósmica, sem paliativos, absoluta como em *Édipo*. A tragédia de um erotismo vivenciado pela relação incestuosa do narrador-personagem.

O texto de *L.A.* é um roteiro apontando os passos dessa luta de vida ou morte que se trava durante o processo de constituição do sujeito. Aceitar as regras do pai, ser o desejo do pai é ser o mesmo que o pai. Não poder existir na diferença, é a escolha por via do embate que o personagem de André faz. Seu percurso, ao longo do texto, descreve todas as vicissitudes desse processo cuja saída é o retorno ao Cosmo, à origem do homem.

1.2 – O jogo do visceral e do orgânico

É difícil marcar o lugar onde pára o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto, onde a paixão se torna ferocidade. É difícil marcar onde deve parar o galope de sangue nas artérias, e a violência da dor no crânio (Prólogo do Macário, de Álvares de Azevedo).

As vísceras, as entranhas, o ventre e o útero são palavras comuns à narrativa que valoriza a presença de elementos orgânicos, minerais e naturais. Diante de repetições, desvios, digressões e reticências, a narrativa de *L.A.* foge

para os elementos orgânicos a fim de enfatizar no ato da composição textual a fusão da imagem biológica do homem, da terra, com o corpo da escritura.

A estrutura de L.A., ao dialogar com a *Parábola do filho pródigo*, apresenta em sua construção um texto repleto de sensações e sentidos, haja vista a escritura artística nassariana exaltar também o trabalho com o discurso sinestésico, para buscar o desvelamento mais íntimo do universo ficcional.

É pela metáfora dos “laços míticos de família” que a narrativa demonstra a linguagem visceral e orgânica do romance, para que a escrita acione a busca corporal do texto por meio dos sentidos sensórias: tato, olfato, paladar, visão, audição estabelecendo possibilidades interpretativas intermináveis.

Entendemos que a fusão do místico e do paródico pela presença do sagrado e do profano, trazendo o homem de volta ao orgânico, ao visceral e ao natural.

O prolongamento das observações da personagem André sobre a família sustenta seus sentimentos e sensações íntimas como componente essencial do homem que se desvela enquanto indivíduo social, mas que se oculta diante da vida em surdina, dos excessos omitidos, da completa solidão que estabelece sua inadaptação ao mundo circundante. Como verificamos nos fragmentos extraídos de sua narrativa orgânica e mineral:

Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meu olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto [...] deslizando minha barriga numa rocha firme, fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, o meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo (p. 86- 87).

O narrador apresenta uma descrição detalhada da presença de elementos minerais como “musgo, charcos e lodo”, nos quais a multiplicidade do mundo sensorial da narrativa procura elementos ao nível da visão, da audição, do olfato, do paladar e das sensações físicas vinculada à sua

experiência de retorno ao universo mineral e orgânico. O sensorial é o discurso dominante: um mundo que se constitui sob a forma de imagens.

Em *L.A.* a tessitura da narrativa apresenta determinações inescapáveis: o sangue, a família, o sexo, o lugar da origem, o tempo e o espaço do cotidiano, a sina enfim. A narrativa aceita estoicamente os sinais do corpo e os estigmas das circunstâncias, e os transforma, ou se o discurso é visceral, os transcendentaliza,

A estranha beleza que emana da narrativa de Raduan Nassar nasce da fusão de um visceral vinculado à terra (muitas são as imagens pejadas de barro, lama, lodo) com aspiração de quem está buscando a origem do Cosmo:

[...] responderemos aos apelos das palmas do coqueiro que nos chamam para os pastos despojados, nos convidando com insistência a deitar no ventre fofo das campinas; e quando já tivermos, debaixo de um céu arcaico, tingido nossos dentes com o sangue das amoras (p. 128).

O fragmento reforça pelo viés do orgânico e do mineral o retorno à origem do ser e também a busca de uma unidade cósmica, na tentativa de uma melhor compreensão da existência humana. André, o filho pródigo, não consegue lidar com seus sentimentos e com sua relação em família devido à severidade do pai, e André vê no retorno do homem ao pó a possibilidade de uma resolução para seus problemas, frustrações e dores.

Raduan Nassar, ao elaborar uma narrativa que busca investigar a essência humana, abre para o leitor diferentes possibilidades de leitura. Para nós a presença do orgânico, do visceral e do natural equivale a presença do corpo mineral/animal, das vísceras (entranhas) e da natureza. Esses elementos em fusão reforçam a metáfora dos laços míticos de família, cuja constituição se faz pela terra, pelo sangue, pelo corpo e pela família. Veja-se este fragmento:

[...] meu velho tio soprava a flauta, enchendo-a de uma antiga canção desesperada, estufando seu tamanho como só a morte de três dias estufa os animais; e esfolada, e rasgado o seu ventre de cima até em baixo, haverá uma intimidade de mãos e vísceras, de sangues

e virtudes, visgos e preceitos, de velas exasperadas carpindo óleos sacros e muitas outras águas, para que a Tua fome obscena seja também revitalizada (p. 105).

André, ao trazer às vísceras as sensações de pertencer a um corpo cósmico, aponta os elementos naturais, minerais e orgânicos como a matéria constituinte não apenas da família, mas de todo o universo.

É no jogo do visceral e do orgânico que a tessitura nassariana compõe os 'laços míticos de família', ao trazer à tona o mito do eterno retorno, como possibilidade de interação homem/universo, homem/natureza a fim de buscar no Cosmo a unidade perdida. André entra em contato com o mais íntimo de si por meio de seus sentidos sensoriais:

[...] 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 (p. 108).

Estar às vísceras estimula em André os elementos grotescos que também fazem parte da composição do Cosmo, portanto o jogo do visceral e do orgânico contempla o sagrado ao propor o retorno do homem ao momento de sua criação: ao barro, ao pó, a terra, como também o coloca em contato com o profano, o estranho, o grotesco. É o que se nota no excerto:

[...] 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 crisântemos, e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos, haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro (p. 113).

Observamos que o narrador relaciona elementos diferentes para construir o sentido do "estranho" no discurso: "corri sem pressa seu ventre

humoso, tombei a terra [...]”. A subjetividade não aparece como uma simples marcação do grotesco, mas incorpora o que se constatou no discurso como um fluxo de imagens aparentemente desconexas. Devemos destacar que essa subjetividade, edificada a partir do olhar do narrador, é seduzida por uma animalidade, que no romance encontramos diluída ou pouco aparente, mas aos poucos corrói a visão do leitor pelo viés do grotesco. A esse respeito declara Kayser (1986, p. 31):

[...] várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental [...] aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum.

A subjetividade, neste romance nassariano, funciona como agentes desencadeadores dos elementos viscerais, orgânicos e minerais por promoverem o desconcerto e a angústia perante o inconcebível.

Por buscar uma forma de espaço externo à família e não encontrando-a, André realiza um percurso inverso evidenciado na escritura de Raduan Nassar, pois André, como narrador, é quem tenta estruturar a realidade desconhecida pela família. O tom do discurso do narrador nos momentos de retorno ao cosmo via o visceral e o orgânico é positivo, pois André busca sua unidade perdida e adquire certa independência de pensamento e ações, age de forma instintiva e transmite certa confiança inabalável ao leitor, no entanto o discurso torna-se negativo, quando flagra em André os medos e receios expostos de forma grotesca:

[...] não era acaso uma paz precária [...] um sono provisório esse outro sono, ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formiga? Não era acaso um sono provisório esse segundo sono, ter minha cabeça coroada de borboletas, larvas gordas me saindo do umbigo, minha testa fria coberta de insetos, minha

boca inerte beijando escaravelhos? quanta sonolência, quanto torpor, quanto pesadelo (p. 70).

Como demonstrado no excerto o grotesco é reconhecido no discurso de André na tensão homem/universo e homem/natureza, suas palavras revelam uma desconstrução de caráter estranho, pois o seu próprio corpo torna-se espaço visceral, orgânico e mineral. André sofre uma seqüência de “metamorfozes” durante as várias fases de sua vida. Esse ciclo de mudanças ocorre na infância para a adolescência e depois para a fase adulta, permitindo não apenas a “busca” de um novo momento em sua vida, como também a tentativa de retornar à sua origem essencial.

Sendo assim, entendemos que há um jogo do visceral e do orgânico, o que proporciona a André uma nova visão de vida, porque esse jogo é capaz de materializar a imagem de um eterno retorno a terra, ao pó e ao Cosmo durante o processo cíclico no qual o narrador está vinculado: infância, adolescência e a idade adulta. É o modo de narrar que desencadeia a “deformidade” das imagens do retorno ao orgânico, mineral e visceral, captadas desde as linhas e que se confirmam nas entrelinhas da narrativa.

Raduan Nassar soube captar na metáfora dos ‘laços míticos de família’ o ciclo de busca e a tentativa de retorno à origem perdida, que em Nassar, são sedutores e difíceis.

Capítulo II

Arquitetura dialógica: a voz autoral no discurso da personagem nassariana

A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque dialógico, diante do qual ele responde por si mesmo e se revela livremente.
(Mikhail Bakhtin)

Neste capítulo, tentaremos apreender a voz autoral no discurso do narrador-personagem André, como forma relevante da construção dialógica e mítica de *L.A.* (1975).

A arquitetura dialogal bakhtiniana da personagem rompe com a concepção tradicional e linear desse ente narrativo. Com efeito, Bakhtin, ao repensar a caracterização dialógica pelo viés da inconclusibilidade e da autonomia do pensamento da personagem, propõe a arquitetura dialógica como elemento organizador das relações comunicativas.

No discurso dialógico, o autor suposto inscreve sua voz tecendo com arte a construção do discurso polifônico. O ponto nodal consiste em mostrar o discurso da personagem *como voz e ponto de vista*: trazer à baila a tessitura que erige André não como um ser apagado, mas como uma voz consciente perante o discurso do autor, das outras personagens e do mundo.

2.1 - A construção de uma arquitetura dialógica

[...] a liberdade do herói é um momento da idéia do autor (Mikhail Bakhtin).

Utilizando-se de uma linguagem verbal que transparece na construção dialógica do discurso ficcional, Raduan Nassar (1975) soube trazer à tona em *L.A.* uma estilização paródica da *Parábola do filho pródigo*.

No início do romance, dois irmãos se encontram num quarto de pensão; o mais velho vem buscar o mais novo, para levá-lo de volta ao lar. Por meio das lembranças do filho pródigo, André, conhecemos as causas da sua partida: sua impaciência chega a um grau insuportável no ambiente familiar, em razão do jugo da lei paterna e do sufocamento da ternura materna.

Já observamos que um ponto central do romance é que, no retorno de André para casa, consolida-se uma relação incestuosa com uma das irmãs, Ana. Ao tomar conhecimento do fato, o pai mata Ana, o que provoca a revolta dos irmãos que, por sua vez, assassinam o pai.

Ao mesmo tempo, a narrativa introduz o universo primitivo, arcaico, telúrico, mítico, e o próprio título do romance sugere o trabalho (labor/lavoura) como algo que é arcaico, *primievo*, primeiro. De forma metafórica a obra também discute o “labor literário”, o trabalho com a escrita artística do romance.

Neste romance, percebe-se que o tratamento composicional dado ao discurso do narrador-personagem André não é o de uma consciência automatizada, pois o autor prevê no projeto autoral a representação de um sujeito que sofre as turbulências de uma imagem interior em constante conflito consigo mesmo. Nesse sentido, o discurso da personagem André, por apresentar indagações e angústias existenciais, aproxima-se da estrutura mental do ser humano, por ganhar voz e questionar-se, como demonstra este excerto de L.A.:

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranqüilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos curais? [...] que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorrateiras a relva delicada das narinas? que sopro súbito e quente me ergueu os cílios de repente? que salto, que potro inopinado e sem sossego correu com meu corpo em galope levitado? essas perguntas que vou perguntando em ordem e sem saber a quem pergunto, escavando a terra sob a luz precoce da minha janela, feito um madrugador enlouquecido.

(p. 48- 50)

Vê-se nitidamente, na voz do pensamento de André, a tomada de consciência diante de seu delírio e a voz do “outro” em sua consciência e, ao mesmo tempo em que André delira como um “madrugador enlouquecido”, também se questiona: “Onde eu tinha a cabeça?”. Têm-se aí o diálogo das

“consciências” entre o delírio e a lucidez, ou seja, há um circular de vozes na consciência da personagem.

O que é requisitado do leitor é uma leitura dialógica, pois, no universo de *L.A.*, nenhuma voz fala sozinha. Desde o primeiro momento a voz está contida na relação dialógica das consciências, ou, ainda, na consciência de uma consciência, à medida que André ganha autonomia e liberdade sendo agente do discurso narrativo e não apenas um objeto mudo do discurso do autor. Conforme declara Bakhtin (2005, p. 46- 47):

[...] o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, *a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo*.

Dessa maneira, no decorrer da exposição do romance, o autor suposto não fala só da personagem, mas também do próprio fazer literário. É o que se nota no fragmento:

[...] 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 mais velhos; este pó primevo, a gema nuclear, engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: “que tormento, mas que tormento!” fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava, mas que doce amargura dizer as coisas. (p. 50).

Observamos que no discurso de André pode ser identificada à voz do autor suposto⁴ como na expressão “textos mais velhos”, uma vez que o autor

2 Em *Questões de literatura e de estética*, M. Bakhtin (1993, p. 117), declara sobre o autor e narrador: “o autor e o narrador supostos recebem um significado totalmente diferente quando eles são portadores de uma perspectiva lingüística, ideológico-verbal particular, de um ponto de vista peculiar sobre o mundo e os acontecimentos, de apreciações e entonações específicas [...] esta particularidade, este distanciamento em que se encontram o autor ou o narrador supostos em relação ao autor real e à perspectiva literária normal pode ser de grau e de caráter diferente [...] que são utilizados pelo autor graças à sua produtividade, à sua capacidade de, por um lado, dar o próprio objeto da representação num mundo novo (descobrir

suposto traz à tona a reflexão da construção do texto e também do trabalho de pesquisa sobre a própria escritura literária. Podemos observar esses elementos nas palavras do autor suposto, como “canais subterrâneos irrompendo numa terra fofa e imaginosa”. Nesse momento, o discurso do autor suposto se desloca e fica no mesmo plano discursivo de André; no entanto, o autor suposto, apesar de apresentar o mesmo tom do discurso do narrador, assume um ponto de vista discursivo diferente – o da estrutura composicional do texto: “irrompendo numa terra fofa e imaginosa”, é possível entendermos essa “terra fofa e imaginosa” como o próprio espaço do fazer literário. O plano discursivo do próprio narrador-personagem André e do autor suposto ficam sobrepostos. Para o leitor especializado é possível identificar, por exemplo, a angústia e o prazer do autor suposto separadamente do narrador André, como no fragmento: “mas que tormento! fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava, mas que doce amargura dizer as coisas”. Observamos a angústia de André que narra os fatos de sua história e também notamos o tormento da escritura ficcional para o autor suposto, que não se realiza apenas pela inspiração, mas sim pelo trabalho árduo da escrita. Tanto André quanto o autor suposto vivenciam o mesmo prazer em “dizer as coisas” e também compartilham a mesma experiência angustiante de perceber que as palavras não dão conta de expressar todos os sentimentos humanos. Sobre o autor suposto, declara Bakhtin (1993, p. 118):

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os

nele novos aspectos e momentos) e, por outro lado, esclarecer de modo novo o horizonte literário “normal”, sobre cujo fundo são percebidas as particularidades do relato do narrador”.

acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo.

O autor suposto, dentro da arquitetura dialógica, perde o centro, ou seja, o autor suposto não é mais aquele que tem o controle da narrativa. O plano dialógico pode ser entendido como camadas discursivas que, ao se relacionarem, geram movimentos. A camada de significância é a camada da autoria, das idéias do autor suposto, essa camada é a que deve dar sentido a todas as outras, criando uma proposta construtiva para a narrativa. Tanto o narrador, a personagem, quanto o autor suposto compõem a arquitetura dialogal. O autor suposto deve ser inscrito no texto ficcional e marca sua significação no modo como constrói a arquitetura da narrativa.

É possível ver em *L.A.* o ponto de vista de André, segundo a modalidade de seus pensamentos, da fala e dos registros de sua condição no discurso, buscando sua autoconsciência. É o que se percebe na voz de André perante o irmão Pedro:

[...] e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa de luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada [...] e você grite cada vez mais alto 'nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso' e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos e diga sempre 'nós convivíamos com ele e não sabíamos'. (p. 39-40)

Por essa via, entende-se que a autoconsciência é a palavra de André sobre si mesmo, a partir do mundo familiar em que ele habita. Para atingir a autoconsciência, o que o narrador-personagem mais pensa é no que os outros pensam e podem pensar a seu respeito, procurando antecipar-se a cada consciência dos outros, a cada idéia dos outros a seu respeito, a cada opinião sobre sua pessoa: "possesso", "epilético", "convulso". Isso ocorre, porque André não está sozinho, mas sim dentro de um campo de forças dialógicas que concentram as forças no discurso quando a voz remete ao autor suposto e

as dispersam, quando a voz é do narrador-personagem e vice-versa, pois os momentos de concentração e dispersão ocorrem em vários níveis da narrativa.

É lícito dizer que, para analisar e fazer a leitura desse campo de forças em *L.A.*, devemos considerar não apenas o que está explícito no texto, mas também o implícito: a questão do universo mítico, os confrontos e diferenças presentes nos discursos dialógicos entre André, o autor suposto e as demais personagens. Visível, por exemplo, no excerto:

[...] meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo [...] eu disse cego por tanta luz tenho dezesseis anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo [...] me senti profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, [...] cada palavra era uma folha seca e eu nessa carreira pisoteando as páginas de muitos livros. (p.86, 87, 88).

Percebemos no fragmento que existe a presença das vozes de muitos livros que estão vinculadas as camadas da narrativa como: parábolas bíblicas, alcorão, histórias de mitos e ritos, a cultura árabe, e a história do patriarcalismo. As parábolas bíblicas nos chamam a atenção para a questão da história da humanidade que está presente em sua narrativa. Raduan Nassar retorna a leitura da Bíblia porque ela é o grande livro no qual está inserido a história da humanidade metaforicamente. É como se a Bíblia representasse também as histórias das famílias primitivas. Essas vozes que são metalinguagem das parábolas, no romance são apresentadas em camadas discursivas e frases condensadas presentes no texto ficcional. Veja-se o excerto:

A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo (p. 181).

O excerto “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família” apresenta elementos que fazem parte do universo cósmico, vinculado ao significado da renovação, da vida, da morte, e da continuidade. Nassar recupera essas vozes bíblicas no romance contemporâneo, para questionar a sobrevivência e ao mesmo tempo a mudança da entidade familiar e religiosa.

Observamos que as diferentes vozes da narrativa proporcionam ao campo de visão autoral forças centrífugas e centrípetas, que dispersam e concentram os diferentes pontos de vista dentro da narrativa dialógica. No fragmento: “[...] cada palavra era uma folha seca e eu nessa carreira pisoteando as páginas de muitos livros”, observamos o discurso do autor suposto dentro do discurso de André, possibilitando ao ente ficcional perceber elementos da narrativa que apenas o autor suposto poderia conhecer. Temos um campo de força centrípeta, pois a visão autoral apresenta uma reflexão sobre a construção do texto narrativo que está ligado as vozes “dos muitos livros” e do trabalho de pesquisa do projeto autoral. Já a força centrífuga é o discurso que não pertence ao autor suposto, mas a voz do “outro”, ou seja, a voz de André, que toma consciência da escrita de sua própria história: “[...] me senti profeta da minha própria história”.

Considerar a arquitetura da narrativa como desencadeadora de relações dialógicas é compreender a existência de um campo de forças centrífugas e centrípetas.

Em *L.A.*, o discurso mítico também faz parte do campo de forças da construção dialógica, uma vez que recuperam os ritos antropológicos ligados ao visceral e ao orgânico e indicam o retorno do homem à sua formação inicial. Para isso, André cruza a voz do discurso bíblico e do discurso árabe das personagens pai e avô compondo a estilização paródica sagrado/profano da narrativa:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura [discurso do pai]⁵, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam

enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”) (p. 89).

Entendemos que o sermão sagrado do pai recuperado pela memória de André “ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura”, tem valor minimizado perante o “arrote tosco” do avô que remete ao profano, ao visceral, ao orgânico além do verbete árabe “Maktub” no qual o avô ganha *status* de uma sabedoria milenar. André tende a levar a crer que as ditas verdades da religião constituem a ideologia mítica da estrutura familiar patriarcal.

O conceito de família patriarcal aqui adotado remete à obra *Casa-grande & senzala* (2005), de Gilberto Freyre. Segundo ele, a família na sociedade brasileira desenvolveu-se a partir do modelo patriarcal. Tal modelo tinha como características básicas: grande poder do patriarca sobre os demais membros da família; submissão total da mulher em relação ao marido; “respeito” e obediência dos filhos diante da autoridade do pai. A esse respeito comenta Gilberto Freyre (2005, p. 265):

Neste modelo familiar o patriarca, também visto como o “chefe” da família, era quem definia os destinos de todos os que estavam sob sua guarda e proteção. A família patriarcal não era composta apenas por pai, mãe e filhos, pois envolvia uma rede de parentes e agregados. Era a chamada família extensa e, do mesmo modo, era sinônimo de unidade produtiva e de poder político e econômico.

As relações que se estabeleciam no interior da família patriarcal tinham como objetivo a manutenção do poder e da propriedade. Era o pai quem escolhia os futuros maridos para suas filhas, motivado sempre por fatores de ordem econômica e política. Os casamentos deviam ser realizados no sentido

⁵ Grifo nosso

de manter e/ou ampliar o grau de poder e influência da família patriarcal. Esse modelo de família também foi adotado pela cultura oriental.

No romance nassariano o modelo patriarcal está fixado pelo comportamento autoritário da personagem pai para com seus filhos e esposa, repreendendo os desejos e a pulsão de vida dos entes familiares, reduzindo a existência dos filhos ao convívio apenas familiar. É o que observamos no fragmento:

[...] só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrain, mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também [...]
(p. 146).

O convívio restrito a um único grupo produz nos entes familiares uma libido repreendida, que será saciada no âmbito da própria família, por não haver possibilidade de convívio com outras pessoas. Os irmãos Ana e André não suportam a pressão exercida pelo pai e saciam seus desejos por meio do incesto.

Para marcar em que reside a singularidade dessa narrativa observamos elementos que julgamos ímpares na composição nassariana, como, por exemplo, a consciência da escritura autoral, suporte narrativo para o narrador-personagem e a força mítica na concepção sagrado/profano. É o que se nota no excerto:

[...] presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional, transformando a noite escura do meu retorno numa manhã cheia de luz, armando desde cedo o cenário para celebrar a minha páscoa. (p. 183)

Identificamos que, por meio de André, o autor suposto projeta sua reflexão sobre a escritura textual na expressão: “em cada letra desta minha história passional”. Ao mesmo tempo, a escritura autoral serve de suporte para o desenvolvimento do sagrado, entendendo a páscoa como renascimento do homem que possui uma “história passional”. O tempo todo André busca firmar-se por si mesmo, à revelia da autoridade paterna e de todos os mitos que configuram a ideologia familiar patriarcal, uma vez que se vê na Bíblia que o patriarcalismo é sua lei maior.

Assim, um aspecto de relevância é que André não é uma imagem objetiva que apresenta descrição interna ou externa, mas um discurso e uma voz, pois a personagem é a forma de como fala e pensa no discurso. Essa arquitetura dialógica é extremamente realista, pois busca fazer com que o autor suposto seja objetivo ao abrir o discurso para a voz do “outro”, distanciando-se do subjetivismo fechado no ponto de visão exclusivo do autor suposto. A esse respeito Bakhtin (2005, p. 67) afirma:

Essa nova posição “objetiva” do autor [...] permite que os pontos de vista das personagens se revelem com toda a plenitude e autonomia. Cada personagem revela e fundamenta *livremente* (sem interferência do autor) a sua razão: cada uma fala por si mesma.

A fragmentação do eu no conflito interior entre a voz de André e a voz da educação familiar patriarcal é reflexo da própria consciência da personagem, isto é, algo descontínuo, incoerente e “livre”, que emerge da construção de sua subjetividade. É através da linguagem que o eu ficcional de André experimenta a consciência de si mesmo, ou seja, alguma coisa que escapa do empírico e que resulta em estranhamento, em confronto com o cotidiano familiar, atingindo-se o eu de André e sua transcendência. É o que se apresenta no fragmento:

[...] “tinha começado a desunião da família” ele disse e parou, e eu sabia por que ele tinha parado, era só olhar

o seu rosto, mas não olhei, eu também tinha coisas pra ver dentro de mim. (p. 24).

A arquitetura da narrativa de *L.A.* se distancia da estrutura monológica, na qual o autor mantém a narrativa presa ao seu campo de visão e se aproxima da estrutura dialógica que concede à personagem uma autonomia de pensamento. No plano monológico, afirma Bakhtin (2005, p. 51):

[...] a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade; ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, vale dizer, ultrapassar os limites de seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento, sem com isso perturbar o plano monológico do autor para ela.

É no plano dialógico, por exemplo, que o mito de matriz bíblica é uma das vozes fundantes do patriarcalismo. Se o plano dialógico permite a personagem uma autoconsciência sobre o mundo e sobre si mesma, em *Lavoura arcaica* o mito é uma das vozes dialógicas presentes no narrador-personagem André, como um modelo de narrar que perpassa o discurso, a fala, para alcançar a reflexão sobre a existência, o cosmo, as relações sociais e as crenças. No romance, o discurso mítico é evidenciado pelos laços de família – laços que induzem André ao retorno das origens de sua concepção humana ao visceral e ao orgânico. Como se a partir de uma experiência insólita, proporcionada pela reflexão de sua origem, o narrador-personagem André duvidasse de seu ceticismo:

[...] e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses [...] mas meus olhos naquele momento não podiam recusar as palmas prudentes de velhos artesãos [...] me modelando calos, modelando solas nos meus pés de barro [...] eu pensei três vezes, rasgar os lençóis e pétalas, queimar cabelos e outras

folhas, encher minha boca drasticamente construída com cinzas devassadas da família. (p.64-65).

A passagem “[...] minha boca drasticamente construída com cinzas devassadas da família”, indica a André o que a família lhe legou; já nas passagens “palha do teu útero” e “meus pés de barro” marcam o mito do eterno retorno, a composição visceral e orgânica de que é feito o homem.

Como todas as grandes obras literárias, a força de *L.A.* está na linguagem. Nesse romance, em especial, na estilização paródica que narra o retorno do filho pródigo, André, à casa paterna. Raduan Nassar inverte o discurso sagrado da *Parábola do filho pródigo* em discurso profano, como se observa no discurso direto entre André, filho contestador e a autoridade do pai:

- 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 desperdícios nela, salvo nos dias de festa.
- Mas comemos sempre com apetite.
- O apetite é permitido, não agrava nossa dignidade, desde que seja moderado.
- Mas comemos até que ele desapareça; é assim que cada um em casa sempre se levantou da mesa. (p. 156-157).

Este excerto apresenta um discurso bivocal, no qual se ouve duas vozes: a do texto parodiado (*Parábola do filho pródigo*) e a do texto que parodia (*L.A.*). Ao ler o romance, podemos identificar o discurso da parábola bíblica em um tom diferente. O que era sagrado se tornou profano, como um evidente rebaixamento de tom. Bakhtin chama esse acontecimento de discurso bivocal, haja vista a paródia buscar inverter a tonalidade do discurso para fazer uma crítica, gerando um mal-estar entre as personagens, entre o narrador e o próprio leitor. Assim, Raduan Nassar, em sua obra, elabora o discurso do filho pródigo às avessas. André não é aquele que vem arrependido, mas aquele

que vem contestar, afirmar sua individualidade. A personagem vem para romper a simbiose familiar. Percebemos que a voz da personagem pai comporta o discurso bíblico sagrado, enquanto a voz de André, no papel de filho pródigo, inverte o discurso para o âmbito profano, pois busca contestar o discurso repressor e moralista da personagem pai. Para Bakhtin (2005, p.194), no discurso paródico:

[...] o autor fala a linguagem do outro, porém diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia, como o é possível na estilização ou na narração do narrador.

Outro elemento a ser observado nesse diálogo entre pai e filho, diz respeito ao discurso direto entre André e seu pai, evidenciando o *skaz* entre o discurso sagrado do pai, que demonstra moralidade: “- 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”, e o discurso profano de André, de acusação e revolta: “ – A prodigalidade sempre existiu em nossa casa”. O *skaz* é uma orientação para o discurso falado. Na presença do discurso direto, tem-se o *skaz* puro, na medida em que o discurso aponta para a oralidade (voz bíblica, do sermão) e também para a reescritura da oralidade no texto, logo, temos uma estilização bivocal entre a oralidade e a não- oralidade. Nesse sentido, Bakhtin (2005, p. 191) afirma:

[...] O elemento do *skaz*, ou seja, da orientação para o discurso falado, é obrigatoriamente próprio de toda narração. Mesmo sendo o narrador representado como escrevendo a sua história e dando-lhe um certo acabamento literário.

No entanto, no texto de *L.A.* o que era *skaz* puro se torna *skaz* verbal, pois a voz do pai a todo momento é recuperada pela memória de André que fala o tempo todo sobre si, na verdade, está escrevendo sua confissão, sua história:

[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas, tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, serrada de punjante, que divida e proteja a luz calma e clara de nossa casa, que cubra e esconda de nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa.

[...] assustando com o meu fogo a cruz calada à beira do caminho, assim como as histórias assombradas mal escondidas pelos ferros do portão do cemitério por onde eu passava, conduzido e sempre fortalecido por minhas reflexões profanas de adolescente (p. 54-69).

No primeiro fragmento, identifica-se a voz da personagem pai na memória de André, que remete para o discurso sagrado, voltado às pregações bíblicas. Já, no segundo fragmento, tem-se a voz de André, num discurso que apresenta ponto de vista subversivo e profano. Portanto, identifica-se o *skaz* verbal no momento em que André, ao evocar as lembranças de sua infância e adolescência por meio da memória, compõe uma orientação para o discurso da personagem pai que, por sua vez, toma a palavra pela lembrança de André e expõe um sermão moralista e repressor. Bakhtin (2005, p. 192) assegura que:

[...] o *skaz* é acima de tudo uma orientação voltada para o discurso do outro e, conseqüentemente, para o discurso falado. [...] Parece-nos que na maioria dos casos, o *skaz* é introduzido precisamente em função da voz do outro, voz socialmente determinada, portadora de uma série de pontos de vista e apreciações, precisamente as necessárias ao autor.

A estilização de *L.A.* é plurilíngüe, remete ao discurso bivocal, de construção dialógica, pois temos a representação literária do estilo lingüístico do sermão bíblico dentro de uma narrativa literária. A orientação dialógica na estilização e no discurso bivocal é a dramatização da língua, pois é a língua que encena o discurso. Portanto, a língua é a grande personagem da narrativa, que, ao ganhar figura, torna-se visível na voz da personagem pai e na do narrador- personagem André. Segundo Bakhtin (1993, p. 127 – 128):

O plurilinguismo introduzido no romance é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. [...] O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante na fala das personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados.

Em *L.A.*, é o mundo da família patriarcal, como entidade social e mítica, que o protagonista rejeita e quer abalar, e abala. A questão da ordem e da desordem está presente, em todos os níveis, uma “ordem” moral, hipócrita e autoritária, ancorada na “razão”, à qual o protagonista opõe uma “desordem” profana, exigida pelo corpo e pela paixão.

De tudo exposto, fica evidente que a arquitetura dialógica em um texto literário se manifesta de diversas formas. Em *L.A.*, a voz autoral no discurso da personagem se apresenta por intermédio do autor suposto, portador de um ponto de vista peculiar sobre o mundo e os acontecimentos, que difere do discursivo do narrador-personagem dentro da narrativa.

Uma das maneiras de alcançar essa construção dialógica está no método de elaboração autoral, o qual, ao construir intencionalmente na narrativa um campo de forças centrífugas e centrípetas, dispersa e concentra os diferentes pontos de vista dentro da narrativa, proporcionando confronto entre as diferentes vozes que circulam no discurso narrativo.

Também identificamos a estilização paródica como um dos fenômenos responsáveis pela estrutura dialógica dessa obra nassariana, à medida que constrói um discurso bivocal, no qual se ouvem duas vozes: a do texto parodiado (*Parábola do filho pródigo*) e a do texto que parodia (*L.A.*), além do *skaz*, cuja orientação está voltada para o discurso do outro, ou seja, uma outra voz dentro do discurso do narrador- personagem.

Enfim, a atuação da voz autoral no discurso do narrador- personagem em *L.A.* é o diferencial. Raduan Nassar como artesão engenhoso da palavra constrói uma arquitetura textual que organiza as relações comunicativas dialógicas.

2.2 – Vozes cruzadas

O romance nassariano possui inúmeras referências não só ao discurso bíblico referente ao Novo Testamento, mas também ao discurso árabe, que funcionam como força motriz da narrativa. Em conjunto, esses dois discursos configuram as vozes cruzadas na consciência de André, cujas ações e reflexões se situam no mesmo campo temático da personagem do pai. É através das lembranças de André que a personagem do pai toma a palavra para compor também suas ações e reflexões. Estudar esses discursos é uma forma de revelar a construção paródico/mítica no romance, como preocupações pontuais e pertinentes para a elaboração deste texto.

Começaremos pelo discurso bíblico, ou melhor, pela *Parábola do filho pródigo*, relatada no Evangelho de Lucas (15, 11-32, vide anexo p. 140). Também neste Evangelho encontramos duas outras parábolas correlatas: a da *Ovelha perdida* (LUCAS, 15, 1-7, vide anexo p. 141), e a da *Moeda perdida* (LUCAS, 15, 8-10, vide anexo p. 141).

O romance nassariano está dividido em dois momentos: a partida e a chegada, elemento de similaridade entre a parábola bíblica e a narrativa, pois a partida é marcada pelo período de distância da casa paterna e o rompimento com os vínculos de imposição da estrutura familiar:

Há anos que te sirvo, sem jamais transgredir ordem alguma tua... (LUCAS 15, 11-32, anexo p. 140).

[...] e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como um vício, a prédica constante contra o desperdício, apontando sempre como ofensa grave ao trabalho. (p. 75- 76).

Ao levantarmos os caracteres inerentes à parábola e à narrativa, percebemos que a dialogia é uma de suas marcas estruturais. Segundo Bakhtin, é na voz da consciência da personagem que conhecemos seus pensamentos e reflexões. Em *L.A.*, esse dado transparece na voz de André, na medida em que o ente ficcional apresenta o seu próprio modo de ver os fatos. Para esse tipo de personagem Bakhtin (2005, p.46) afirma:

[...] ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. O importante [...] não é o que a personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem.

Os textos bíblicos e o romance mesclam as vozes sagrado/profano, que traz à tona o magma que molda a humanidade e o material do fazer literário: o mito, o poético, a estilização paródica, o sagrado, o profano e outras reminiscências. Antes de demonstrarmos as vozes cruzadas desses discursos, cabe responder: a dialogia propõe procedimentos possíveis para o diálogo mítico entre o sagrado e o profano?

Para tratar de tal questão, destacamos os estudos de Mikhail Bakhtin (2005) que se ativeram ao dialogismo e as suas diferentes manifestações na consciência da personagem. Bakhtin mostra com plena clareza que a representação dos discursos das personagens dialógicas é acima de tudo a representação de consciências. Não se trata da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências nesse eu, de consciências

isônomas e plenivalentes que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores. As personagens dialógicas mantêm-se imiscíveis enquanto consciências individuais que não se “objetificam”, não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance.

Urge fixar que o dialogismo analisado à luz dos estudos bakhtinianos possibilitam as vozes cruzadas sagrado/profano no romance *L.A.*, pois favorecerem a estilização paródica. Trata, em sua essência, de recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, possuindo sua lógica interna, revelando um modo peculiar, indissolivelmente ligado à linguagem parodiada.

O dialogismo estudado por Bakhtin, ao penetrar na dimensão psicológica dos entes ficcionais, diferencia-os das personagens monológicas. As personagens dialógicas são cheias de vida e de embates existenciais. Por isso, são densas. Não são tipos preconcebidos cujos papéis a serem desempenhados são previamente determinados, nos entes ficcionais dialógicos autônomos.

Outro aspecto que diferencia o caráter polifônico dos discursos é o dialogismo com o autor, em que a personagem é considerada não como produto do discurso, mas portadora de uma voz consciente, delimitando o discurso do outro e colocando-se como um problema de deciframento para o autor. Dessa forma, ao criar uma personagem, o autor concebe o seu discurso e estabelece com o ente narrativo relações de intersubjetividade, ou seja, relações em que narrador e personagem constroem uma compreensão sobre si e sobre o mundo.

Saindo dessa digressão teórica, devolvemos o questionamento anterior à hipótese de que, em *L.A.*, o texto tenha sido construído pelas vias do paródico/mítico. Há semelhança entre o romance e a parábola no que concerne ao caráter dissoluto da vida construída na distância da casa paterna, tendo como elemento de ligação a presença das meretrizes: “Quando chegou esse teu filho, que devorou teus bens com prostitutas...” (LUCAS, 15, 11-32, vide anexo p. 140). Em *L.A.*, esse elemento transparece quando, diante do irmão Pedro, o primogênito André mostra-lhe a caixa com pertences de mulheres, como atitude de afronta:

[...] nessas quinquilharias todas que eu sempre pagava com moedas roubadas ao pai [...] “este trapo não é mais do que o desdobraimento, é o sutil prolongamento das unhas sulferinas da primeira prostituta que me deu, as mesmas unhas que me riscaram as costas exaltando minha pele (p. 69- 71).

Outro elemento semelhante entre o romance nassariano e a parábola se refere ao movimento de retorno à casa paterna. A personagem André retorna à casa do pai, sendo recebido com uma festa representativa do júbilo paterno. As palavras do pai (Iohána), no reencontro com o filho, são quase uma paráfrase do texto bíblico: “[...] aquele que tinha se perdido tornou ao lar, aquele pelo qual chorávamos nos foi devolvido” (p. 148- 149).

É, entretanto, no confronto sagrado/profano entre a força do discurso opressor da personagem do pai contra a recusa da submissão do narrador-personagem André, que se caracterizam as atitudes do filho pródigo:

[...] não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões [...] farei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor (p. 168- 169).

Em resposta ao discurso de André, notemos a exortação do discurso paterno, no qual as vozes cruzam diferentes referências bíblicas: a *Parábola do semeador* (LUCAS 8, 4-18, vide anexo p. 141); (MATEUS 13, 1-23, vide anexo p. 142); (MARCOS 4, 1-20, vide anexo p. 143), além da *Parábola do filho pródigo* (LUCAS 15, 11-32, vide anexo p. 140):

[...] O semeador saiu para semear a sua semente. Enquanto semeava, uma parte caiu à beira do caminho; foi pisada e os passarinhos foram e comeram tudo. Outra parte caiu sobre pedras; brotou e secou, porque não havia umidade. (LUCAS 8, 4-18).

[...] O semeador saiu para semear. Enquanto semeava, algumas sementes caíram à beira do caminho, e os passarinhos foram e as comeram. Outras sementes caíram em terreno pedregoso, onde não havia muita terra (MATEUS 13, 1-23).

[...] Um homem saiu para semear. Enquanto semeava, uma parte caiu à beira do caminho, os passarinhos foram e comeram tudo. Outra parte caiu em terreno pedregoso, onde não havia muita terra; brotou logo, porque a terra não era profunda (MARCOS 4, 1-20).

Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda, num campo de espinhos. Vamos festejar amanhã aquele que estava cego e recuperou a vista! (p. 169).

Com efeito, as semelhanças estruturais assinaladas apresentam impossibilidades para explicar a construção da narrativa nassariana, pois esta não é uma paráfrase da *Parábola do filho pródigo*. É, antes, a estilização paródica no sentido bakhtiniano, uma vez que destaca a paródia como uma construção dialógica em que o discurso que representa estabelece uma relação de desmascaramento em conformidade com o discurso representado.

Entre a estilização e a paródia, encontramos as mais variadas formas de linguagens determinadas por inter-relações verbais e discursivas que se encontram nos enunciados do romance. Um exemplo é o diálogo travado entre a personagem pai e André, no momento do retorno do filho pródigo à casa, funciona como elemento de questionamento de toda a tradição judaico-cristã instauradora da estrutura patriarcal familiar. O narrador-personagem André resistir ao discurso repressor da personagem paterna:

– Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz; age quem

sabe com paciência proverbial do boi: além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzins. Fica mais feio o feio que consente o belo... (p. 162).

Observamos ainda, que o fragmento acima apresenta um discurso profano contra o *Sermão da montanha* “[...] amai os vossos inimigo, fazei o bem aos que vos odeiam, abençoai aos que vos maldizem e orai pelos que vos injuriam” (LUCAS 6, 27-28, vide anexo p. 144).

Observamos que há em André uma espécie de olhar profano, o qual confere uma visão para a vida capaz de alterar a ordem dos valores impostos pelos laços de família, pois traz ao chão aquilo que Bakhtin (1993, p.114) considera elevado e faz ascender na narrativa um discurso paradoxal. Sobre as inversões de valores, afirma:

A percepção parodicamente objetivada das diversas variantes da linguagem literária penetra [...] nas camadas bastante profundas do próprio pensamento ideológico-literário, transformando-se em paródia da estrutura lógica expressiva de todo discurso.

Entendemos que *L.A.* apresenta um discurso bíblico (judaico-cristão) que pode ser entendido pelo viés do mundo sagrado preestabelecido no discurso da personagem do pai, uma vez que apresenta valores e atitudes provenientes de um contexto específico.

O anacronismo do discurso bíblico no romance é constantemente questionado, pois a *palavra autoritária*, segundo Bakhtin, está excluída da possibilidade de representação artística por seu caráter de inércia, de perfeição semântica e de rigidez, de singularização aparente e afetada, de impossibilidade de uma livre estilização, sendo apenas transmitida e não representada (BAKHTIN, 1993, p. 143- 44). Nesse sentido, por si só, a palavra autoritária seria um discurso inerte, fechado no seu todo de significação. É o que afirma Bakhtin (1993, p. 143):

A palavra autoritária exige de nós o reconhecimento e a assimilação. Ela se impõe a nós independentemente do grau de sua persuasão interior no que nos diz respeito;

nós já a encontramos unida à autoridade. A palavra autoritária, numa zona mais remota, é organicamente ligada ao passado hierárquico. É, por assim dizer, a palavra dos pais. Ela já foi *reconhecida* no passado. É uma palavra encontrada no antemão [...]. Ela ressoa numa espera alta, e não na esfera do contato familiar [...] [...] Ela pode tornar-se objeto de profanação. Aproxima-se do tabu, do nome que não se pode tomar em vão.

Entretanto, no texto de Raduan Nassar, o discurso bíblico se presta à estilização, sendo parte do contexto literário e não apenas uma citação direta. É o que se observa como especificidade no discurso sagrado de *L.A.*, que é elaborado pela forma de enquadramento⁶.

Ao discurso de André – discurso que enquadra – caberá a tarefa de dispor aos demais discursos da narrativa a distância pretendida do núcleo semântico da obra, administrando diferenciados pontos de vista verbo-ideológicos, perspectivas histórico-culturais, introduzindo as palavras de outrem no seu próprio contexto, de acordo com suas intenções específicas. Nesse sentido, o discurso bíblico é, então, um discurso enquadrado, por ser, entre os outros, aquele que já se apresenta consagrado, reconhecido e ligado a um passado hierárquico.

Percebemos que a representação das palavras da personagem pai e de Pedro faz ecoar, em toda a plenitude, a tradição cristã do Novo Testamento. Sendo a estrutura familiar de base incontestavelmente patriarcal, a pregação de valores e atitudes está centrada nessas personagens. Muitas vezes, entretanto, o discurso será acrescido de acentos específicos concernentes às intenções do discurso de André. Veja-se este fragmento:

– Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar [...]
- Admito que se pense o contrário, mas ainda que eu (André) vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo

⁶ A palavra “enquadramento”, usada por Bakhtin, refere-se ao entrelaçamento dos discursos.

pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos.
(p. 160).

De fato, a estilização paródica de *L.A.* não refaz a trajetória do filho pródigo da parábola bíblica. O retorno de André à casa paterna é motivado por “contornos suspeitos” (p. 170) e não tem como objetivo a reintegração do filho aos laços de família. Não há submissão, nem arrependimento nas atitudes de André.

Cabe salientar que o diálogo entre pai e filho, no momento do regresso de André à casa, aponta uma submissão estratégica do filho, reconhecendo estar correto o discurso do pai. Esse desfecho bivocal do romance assinala a dialogia das vozes cruzadas sagrado/profano, descaracterizando a *Parábola do filho pródigo*. Nesse sentido, afirma Bakhtin (1993, p. 154):

[...] a bivocalidade no romance, diferente das formas retóricas e outras, sempre tende para o bilingüismo, como um fim. Também essa bivocalidade não pode ser manifesta nas contradições lógicas nem nas justaposições puramente dramáticas. É isso que determina a peculiaridade dos diálogos dos romances, que tendem para o limite da incompreensão mútua entre as pessoas que *falam em linguagens diferentes*.

Em outra esfera, podemos observar no romance *L.A.* o discurso árabe. É na figura do avô que os índices contextuais, culturais e míticos compõem as reminiscências de uma tradição mediterrânea. Justamente, Leyla Perrone-Moisés chama a atenção para a presença da transculturação, como afirma este excerto extraído de seu artigo, publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996, p. 69):

Lavoura arcaica é o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil. Longe dos estereótipos, das tipificações e do pitoresco, o que aí vemos é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações da mesma família (avô – pai – filho).

Nesse sentido, a ficção nassariana vai além da intenção de contar uma história. As vozes cruzadas nos discursos bíblicos, em contraposição aos discursos árabes, a voz do sagrado contra o profano, tornam-se um espaço de questões relacionadas de forma dialógica por meio da consciência de André. Assim, existem alusões ao aspecto da imigração em diferentes momentos da narrativa, tais como:

- a língua estrangeira:

[...] e logo entoados em língua estranha começaram a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos (p. 188).

[...] a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo (p. 192).

- a presença de imigrantes:

[...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxou do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas (p. 185).

- ritos e danças:

[...] 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 (p. 187).

[...] seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos (p. 187).

[...] fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (p. 190-91).

- os textos orientais:

- A parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de *O Livro das mil e uma noites*.

- a epígrafe da segunda - O Retorno:

Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs (ALCORÃO, Surata IV, 23) (p. 143).

- o uso de termos árabes:

[...] respondia sempre com um arrote toско que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: *Maktub* (p. 89).

[...] batendo a pedra do punho contra o peito lohána! lohána! lohána! (p. 192);

Nossa percepção é que, por meio desses fragmentos, é possível construir referências culturais relativas à origem da família. O conjunto de características do patriarcado, da tradição árabe/cristã, da ambientação agrária, traçam, de certa forma, um perfil contextual dessa ficção nassariana. Nesse sentido, comenta ainda Perrone-Moisés (1996, p.65): “A identidade (árabe) é sublinhada pelo fato de o nome da irmã – Ana – corresponder ao pronome *eu* em árabe”.

Cabe salientar que André assimila ao seu discurso a única palavra do avó – *Maktub* –, conferindo-lhe um juízo de valor e uma autoridade incontestável:

[...] o avô, ao contrário, dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam excertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toско que valia por toas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “*Maktub*”) (p.89).

A palavra árabe “*Maktub*”, que significa “está escrito”, aparece como referência semântico-ideológico, na medida em que vinculamos outras idéias que fundamentam a narrativa nassariana: a fatalidade, o destino, a sina.

As vozes cruzadas árabe/cristã, na consciência de André, induzem-no a acreditar com afinco na fatalidade, como artifício de sustentação para o seu comportamento e discurso. Sua visão de mundo configura-se também a partir da visão de mundo suscitada pelo discurso do avô. André confere a tal discurso primazia sobre os discursos de caráter científico, religioso ou moral. A

fatalidade será, então, a justificativa para os seus atos incestuosos e para as suas atitudes familiares dissonantes:

[...] fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não dêem conta da trama canhota que me enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero (p. 40).

[...] eu ainda pude pensar, existia um tempo que não falha! (p.94).

[...] promessas de abundância debaixo da pereira; desde menino, eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino (p.117).

[...] embora a linha que decidisse, escondida sob a areia, corresse esticada numa só reta; por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina? (p.117).

Percebe-se que, respaldado pelo ponto de vista da filosofia do “Maktub” sobre o mundo, André assumirá a consumação de suas atitudes e desejos. É o que acontece no capítulo XVIII, em que narra seu encontro com Ana na casa velha:

[...] um tremor benigno me sacudia inteiro, mas nenhum ruído nos meus passos, nenhum estilhaço, nenhum gemido no assoalho, logo me detendo onde tinha de me deter, **estava escrito**: ela estava lá (p. 101).

A fim de refutar toda uma visão de mundo já reconhecida e consagrada, André precisa do respaldo de outra ordem de valores para legitimar as suas ações. É por meio das vozes dialógicas entre o discurso bíblico e o discurso árabe, ou, ainda, o discurso do avô ao dialogar com a consciência de André, que a narrativa passa a operar em um novo contexto, recebendo de André intenções específicas e significações novas:

[...] que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afogados desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha (p. 129).

Indubitavelmente, os discursos que dialogam no romance são introduzidos por uma unidade que os organiza. Tal unidade vincula-se a André e ao seu discurso. Percebemos que, na citação anterior, a palavra “Maktub” do discurso do avô abre-se para o discurso de André, isentando-o de culpas, pois, se tudo já “está escrito”, que culpa teremos nós das “tramas” e “armadilhas” da vida?

O contexto do discurso de André se constrói de diferentes maneiras: por um lado, dispõe os demais discursos de acordo com os seus interesses, por outro, origina-se das fronteiras de tais discursos, ou seja, constituindo-se enquanto tal a partir do momento em que os contornos dos discursos se delineiam no diálogo com os discursos bíblico e árabe.

Nesse sentido, acreditamos que o discurso de André se distancia do aspecto da tradição cristã e de seus postulados já preestabelecidos, e também das idéias de fatalidade e destino assimiladas do que se intitulou discurso árabe. O discurso de André só se torna dissonante quando abrange os demais discursos da narrativa: o do pai e o do avô, por exemplo, para compor o discurso dos laços míticos de família, e tornando-se personalizado e independente.

Se o mito é uma fala, um discurso, acreditamos que, em *L.A.*, o narrador-personagem André constrói, por meio dos laços míticos de família, o discurso opondo o sagrado ao profano, o bíblico ao árabe. A esse respeito afirma Claude Levi-Strauss (1997, p. 23):

As histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte. Uma criação “fantasiosa” da mente em um determinado lugar seria obrigatoriamente única – não se

esperaria encontrar a mesma criação num lugar completamente diferente.

De fato, o discurso de André ergue-se embasado no princípio de divergência. O que se observa é a refutação das palavras consagradas de uma ordem já concebida e hierarquizada – como o discurso bíblico/árabe – e o reconhecimento espontâneo de uma outra palavra, interiormente persuasiva, que propiciará a André o embasamento de uma outra ordem de valores menos adversa, regida por uma outra lógica – a lógica mítica.

À primeira vista, numa perspectiva simplificadora, o paradoxo entre sagrado e o profano, o bíblico e o árabe, em *L.A.*, parece repousar exclusivamente na proibição do incesto. Mesmo sendo esta uma questão nodal no romance, o questionamento da interdição do incesto, enquanto regra, ultrapassa o aspecto meramente sexual, atingindo o caráter institucional familiar das normas de uma sociedade e de uma cultura, questionando para poder sugerir uma nova ordem de valores e uma nova visão de mundo.

Dessa forma, as vozes cruzadas na consciência de André, quando assimiladas e reconhecidas o discurso bíblico (pai) e o discurso árabe (avô), não só se tornam uma justificativa para a problemática sexual e incestuosa dos desejos de André, como também servem, no âmbito discursivo do romance, como questionamento das regras e imposições enraizadas na sociedade e na religião. Esse procedimento é corroborado pela seguinte afirmação de Bakhtin (1993, p. 147-48):

Esse processo de luta com a palavra de outrem e sua influência é imensa na história da formação da consciência individual. Uma palavra, uma voz que é nossa, mas nascida de outrem, ou dialogicamente estimulada por ele, mais cedo ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro. Este processo se complica com o fato de que diversas vozes alheias lutam pela sua influência sobre a consciência do indivíduo (da mesma maneira que lutam na realidade social ambiente).

O discurso de André adquire configuração e ideologia próprias. Não é sem motivo que a personagem pai assim se refere às palavras e atitudes do filho, quando André retorna a casa:

[...] não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir, ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias, desintegrando as coisas numa poeira (...) (p. 167).

Urge fixar que ações e palavras explicitam a ideologia instauradora da visão de mundo de André, na medida em que seu discurso desmascara o discurso mítico da tradição cristã e seus paradigmas quando, por exemplo, em seu discurso de profanação, retira a palavra do pai do contexto cristão originário por meio da estilização paródica, para servir a seus intuítos.

Em *L.A.*, a seleção das palavras alheias empreendida no processo de formação do discurso paródico de André opõe-se, deliberadamente, aos postulados da tradição cristã, embaralhando idéias e filtrando-as de acordo com seus objetivos: “[...] imprimindo o meu dígito na castidade deste pergaminho”; “[...] profanando aos berros o tabernáculo da família” (p. 135-139).

André desvincula-se de um ambiente rural em que imperam o patriarcado e os valores da paciência, da harmonia, da união e do trabalho na terra vinculados à categoria do sagrado, sendo este o que fundamenta a família patriarcal. Em conjunto, tais características constroem uma determinada visão ideológica do mundo. O núcleo familiar sustenta-se, aparentemente, sobre uma única perspectiva verbo-ideológica – a da personagem paterna – fechada em si mesma. Mas basta a fuga de André para que esse universo unívoco perca a sua estabilidade e deixe escapar o embrião de outras vozes como as de Ana e de Lula.

A fuga do ambiente rural (casa paterna) e o ingresso num espaço urbano (quarto de pensão), fragmentário e individual representado pelo primeiro capítulo, por exemplo, rompem bruscamente com os valores da convivência familiar, alterando o discurso de André.

Quando André retorna à casa paterna, o seu discurso já está revitalizado e surdo à imposição da perspectiva verbo-ideológica incontestável da família. É no capítulo XXV que o personagem do pai, sob o pretexto da manutenção da ordem familiar, busca manter seu discurso bíblico e opressor. No entanto, toda a essência desse diálogo se encontra resumida na afirmação de André: “É um ponto de vista” (p. 165). O excerto abaixo explica:

Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro.

- E o que é que não te davam aqui dentro?

- Queria meu lugar na mesa da família.

- Foi por isso que você nos abandonou: porque não te dávamos um lugar na mesa da família? (p. 158- 159).

O lugar solicitado à mesa da família não é um desejo de reintegração e de submissão à estrutura da família. André reclama alterações no âmbito familiar, quer a relativização da ordem vigente, ansiando, não pelo lugar que lhe destina a hierarquia familiar, mas sim um lugar para os seus pontos de vista, para a sua voz, para a sua história, para a sua sabedoria, valorada pelo pai em outra ótica, que não a tida como devassa.

O discurso de André reflete as vozes dialógicas que se cruzam na narrativa de *L.A.*, por um processo de formação ideológica. Ao selecionar como sagrado o discurso bíblico e árabe, André compõe o discurso profano, assumindo a independência e a autonomia de sua própria configuração. Lançando os discursos bíblico e árabe em um contexto novo, estiliza-os parodicamente de forma criativa. Ao que parece, o narrador-personagem usa essa sobreposição de vozes como um ardiloso artifício retórico, que ganha mais força ainda por sua própria inversão.

É preciso salientar que a retomada das palavras paternas ao final do romance – no capítulo XXX – é oposta às suas atitudes práticas. O que significava a lei, ou seja, a supremacia do discurso bíblico, ressoa desprovida

do contexto originário que lhe assegura o *status* de sagrado. O registro das palavras paternas, no desfecho do romance, é subsequente ao relato da violação das próprias leis, personificadas na figura paterna. Por exemplo, quando o pai, “possuído de cólera divina” (p. 191) desfere o golpe certo e fatal em Ana, ele transgride seu próprio “código de conduta”, e torna-se ele próprio vítima da ordem estabelecida, fazendo todas as rédeas da família cederem, como pode se observar neste fragmento:

[...] não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!) (p. 191).

O discurso (isto é, a pregação) paterno acerca da obediência e resignação à “manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações” (p. 193-194) e da aceitação dos desígnios insondáveis, convocando os membros da família a resignarem-se diante das adversidades e a não lhes questionar a essência e a justiça, ecoa, entretanto, num outro sentido. O pai torna-se vítima de sua própria lei.

Em suma, o discurso do narrador-personagem André, em *L.A.*, equivale ao processo dialógico de consciência e autoconsciência das personagens de que fala Bakhtin. As vozes cruzadas são o discurso bíblico e árabe que viabilizam o questionamento de paradigmas da instituição familiar patriarcal e seu universo ideológico. É também o discurso de André que constrói os laços míticos de família por meio da estilização paródica no confronto sagrado/profano. Acima de tudo, André é uma personagem que adquire contornos próprios – daí a sua autonomia de pensamento – em meio às diferentes vozes do romance.

Capítulo III

O “lavourar” poético como questão de estética

O discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a percepção, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor. (Pierre Bourdieu)

“Não há nada mais sublime, na literatura, do que a alma da poesia. Até mesmo um romance, por mais prosaico que seja, precisa trazer em si essa alma roubada”⁷. Olhar o romance como um tipo de texto prosaico que *rouba* da poesia sua alma, bem como as escolhas de sua linguagem, talvez seja uma possível abertura para a discussão deste capítulo, mesmo porque o capítulo apontará para imagens da poesia que foram empregadas esteticamente no texto prosaico.

L.A. rouba-nos a cada página. Somos arrebatados por uma força estranha que, por vezes, nem mesmo a identificamos, apenas sentimos, por isso inefável, embora seja construída com palavras. Trata-se de um tecer textual capaz de “arrancar a alma do corpo” (LONGINO, 2002, p.83), não por meio da persuasão, como nos ensina Longino, mas por lances geniais que provocam a grandeza do texto.

Traçando um percurso para estudar a estética de *L.A.*, é inevitável passarmos pela questão poética, ideológica e mítica. Isso ocorre porque o autor opera os elementos de linguagem e os elementos ideológicos simultaneamente para ressaltar os valores estéticos do romance.

L.A. é um romance cuja especificidade escritural oscila entre a prosa e a poesia. Essa hibridização de gêneros possibilitou a Octávio de Faria (1976) considerar o romance como “prosa poética”, ou “romance lírico”. Entendemos que a hibridização de gêneros dentro da obra literária estabelece um método de composição diferenciado, pois o gênero híbrido não constitui um fim em si mesmo. Ele só tem sentido quando estabelece uma combinação particular (varia de obra para obra) entre os diferentes gêneros literários. A esse respeito declara Bakhtin (2003, p. 262):

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos).

Bakhtin aponta dois processos genéricos importantíssimos para a heterogeneidade, a flexibilidade e a riqueza dos gêneros: a hibridização, não somente de vozes, entonações e estilos, mas também de gêneros e de fenômenos dos gêneros intercalados ou enquadrados.

Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 66-67) também percebe essa hibridização de gêneros e afirma que alguns trechos ou capítulos do romance são “verdadeiros poemas em prosa”, pois “*L.A.* é um texto musical, composto como uma sinfonia, cada capítulo correspondendo a um movimento”.

Nossa intenção, neste capítulo que esboça uma visão crítica, é analisar a questão da estética literária e a diferente especulação de sentidos presentes em *L.A.*. No entanto, antes de investigarmos o “lavourar” poético do romance nassariano, faz-se necessária uma abordagem sobre o que entendemos por estética.

Com efeito, a tentativa de definição do termo “estética” há de ser sempre um desafio, uma abertura de sentido múltiplo e difuso no âmbito das artes. Os preceitos que compreendem a natureza e a tarefa da estética são de caráter filosófico e se diferenciam dos conceitos de poética e de crítica de arte.

O filósofo Luigi Pareyson afirma que para explicar o significado de “estética” não se poderá fazer grandes avanços, partindo do significado etimológico da palavra. O termo “estética” foi adotado no século XVIII, pela influência do Romantismo alemão que evidenciava a estética como uma relação entre o belo e o sentimento. O conceito de estética desde então foi construído, tendo como ponto de reflexão o surgimento da arte moderna, segundo a qual o belo, no sentido clássico, não era mais objeto da arte. Essa

⁷ OLIVEIRA, Nelson. Diversão e arte. Entrevista à revista *Isto É Gente*, 01/01/1999. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/35/divearte/livro_ping.htm. Acesso em: 08 jun. 2008.

reflexão aponta a idéia de que a beleza não estaria no objeto, mas no resultado da arte. Esse processo levou-nos a entender hoje o termo estética como toda a teoria que se refira ao belo, num sentido amplo, onde quer que ele se expresse, seja no mundo sensível ou inteligível. Nesse sentido, Pareyson (2001, p. 2- 3) comenta, com relação à variedade de acepção do conceito de estética:

Em meio a tal multiplicidade e, por vezes, confusão de significados, convirá procurar uma definição mais delimitada e precisa [...]. Há quem sustente que a estética é filosófica, ou no sentido de que procura definir o que é ou deve ser a arte, ou no sentido de que o “estético” se encarrega de deduzir, de princípios filosóficos pressupostos, as suas conseqüências no estético, ou no sentido de que, sendo a filosofia pura especulação, não é necessário que o estético apele para a experiência direta do crítico ou do artista. Pelo contrário, há quem sustente que a estética não é filosófica, ou porque ela é, antes, alguma coisa intermediária entre a filosofia e a história da arte, ou porque ela não se encarrega de dar uma definição geral da arte.

No âmbito dessa discussão sobre a definição de estética, Pareyson procura conceituá-la, ao mostrar que a filosofia não traz normas, mas sim especulações que emergem da experiência estética. Ou seja, o autor faz uma reflexão sobre os problemas da beleza e da arte, reflexão essa que se constrói sobre a experiência estética. A estética não terá normas. Vale dizer que o crítico apresenta a tese de que “a estética é e não pode deixar de ser filosofia” (PAREYSON, 2001, p.4), por manter sua autonomia de reflexão sobre a experiência estética. É por isso que a natureza da estética é ampla, na medida em que não é normativa, como o faz a poética, e não agrega diferentes preceitos a fim de julgar o que é arte, papel tradicional da teoria da arte e da crítica. Portanto, a estética abre a discussão sobre a relação do leitor com a obra, para alcançar, por meio da experiência estética, conclusões teóricas universais.

Entendemos, a partir do estudo de Pareyson, que a estética não quer ser e não é normativa. Ela especula sobre a experiência concreta da arte, e precisa da poética para normativizar e explicitar as leis e regras de determinada arte.

Retomando a discussão sobre a narrativa nassariana, observamos que esteticamente *L.A.* não é uma obra tradicional, no sentido de ser um gênero puro. Trata-se de um romance que, sem deixar de ser prosa, é poético e trágico ao mesmo tempo. Segundo André Luis Rodrigues, o início do romance é talvez o melhor ponto de partida para falar da poesia. Rodrigues (2005, p. 151) dispõe as palavras iniciais do romance em prosa para uma estrutura em verso, com o objetivo de demonstrar a construção poética presente na narrativa de *L.A.*:

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... (p. 07)

Indubitavelmente, a disposição de um fragmento do romance exposto em forma de versos auxilia a observação da sonoridade (aliteração, assonância, paranomásia), do ritmo e da repetição, mas essa estrutura não é o que nos faz reconhecer a obra como poética. O que compõe o elemento poético na obra de Raduan Nassar é a sua recusa de todo e qualquer modelo preestabelecido. O autor opta pela junção de diferentes elementos sociais e artísticos, como a questão do patriarcado, da família, do mito, da paródia, do sagrado/profano, do visceral, entre outros elementos que originam o lirismo do texto nassariano.

Para melhor compreensão da escritura poética nassariana, reportarmonos a Erza Pound a obra *Abc da literatura* (2001, p. 32) quando ele afirma que a “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. Tal afirmação remete à condensação da palavra, ou seja, à idéia de que as imagens criadas em um texto poético apresentam inúmeras vertentes de significados implícitos, fazendo do texto um espaço saturado e carregado de sentidos.

A função estética de *L.A.* é ser prosa e ser poesia ao mesmo tempo. Segundo Pignatari (2005, p.18), cada palavra apresenta possibilidades de inumeráveis ocorrências de sons, ritmo e rimas semelhantes dentro do sistema língua, que criam as condições para o surgimento do fenômeno poético. É por isso que uma simples análise gramatical de um poema é insuficiente. “Um poema cria a sua própria gramática e o seu próprio dicionário”. Esse fenômeno se configura dentro das diferentes possibilidades de leituras do romance.

Aspecto de relevância do romance é a possibilidade de identificar a condensação do texto poético através do próprio signo lingüístico. Nesse sentido, é interessante a observação de Décio Pignatari (2005, p. 13):

Dois são os processos de associação ou organização das coisas: por contigüidade (proximidade) e por similaridade (semelhança). Esses dois processos formam dois eixos: um é o eixo da seleção (por similaridade), chamado paradigma; outro é o eixo de combinação (por contigüidade), chamado sintagma ou eixo sintagmático.

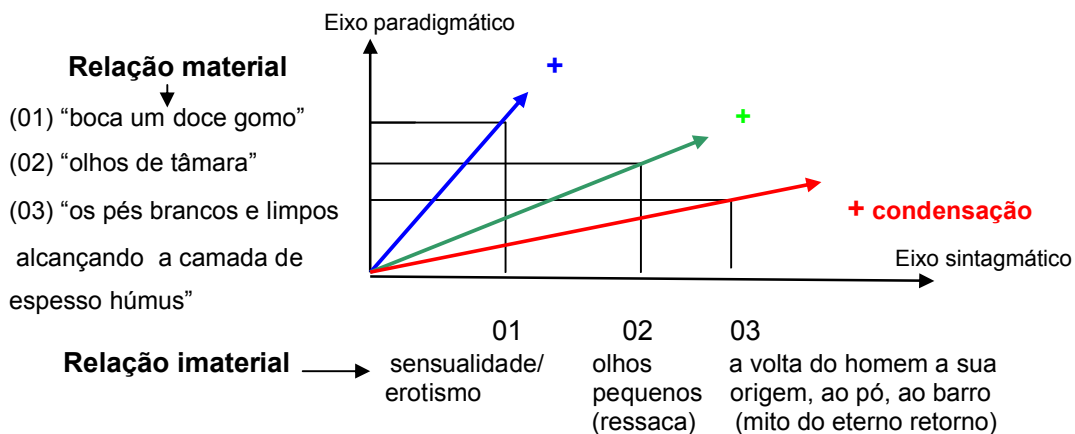
Observamos que o sintagma, relacionado como signo-de, não está preocupado em conceituar, mas sim em “desenhar idéias”, criar e materializar o poético. Buscando o sentido dentro da própria palavra, ligado ao eixo seleção/similaridade, ele tende a ser um ícone, uma figura. Já o paradigma, relacionado como o signo-para, está vinculado a uma ação, a um sentido transverbal ou extraverbal, que está fora do signo lingüístico, ligado ao eixo de combinação/contigüidade. Pignatari (2005, p. 14) observa que:

Quando você fala uma palavra, você está combinando, ultra-rápida e automaticamente, sons extraídos dos paradigmas – e formando sintagmas. É por isso que esse eixo sintagmático também é chamado de combinatório ou de combinação, enquanto o outro, o paradigma é chamado de seleção. Sintagma= reunião. Paradigma= modelo.

Inda, segundo Pignatari, para compreender o sentido de um texto poético é necessário analisá-lo por meio do pensamento analógico, que sistematiza o conjunto das palavras, operando com o sintagma/paradigma sem separar idéias. Para maior compreensão, observe-se este fragmento de L.A.:

[...] a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham [...] com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus (p. 30).

Condensar, para Pignatari (2005, p. 14) é “correlacionar”, relacionar ou combinar palavras diferentes que comungam a mesma essência de significado, obtendo como resultado uma fusão imagem/ significação. Na correlação, desde o princípio, a parte tem o todo e o todo tem a parte, nada fica estático, pois os elementos poéticos apresentam intenção e finalidade entre si. Observe-se a correlação por analogia do fragmento de L.A.:



No gráfico, no qual se observa a relação material, existe uma sugestão para a relação imaterial, à medida que é atribuído um conceito abstrato elaborado nas teias invisíveis da poesia. No entanto, quanto mais próximo o eixo paradigmático estiver do eixo sintagmático, maior será a condensação do texto poético. É o que confirma Pignatari (2005, p. 17):

Descobriu Jakobson que a linguagem apresenta e exerce a função poética, quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contigüidade. Quando o paradigma se projeta sobre o sintagma.

Neste sentido, quanto mais próximo o sintagma estiver do paradigma, maior será a densidade poética, e maior a força lírica. Parece-nos salutar mencionar a sutileza existente entre os termos lírica e lirismo, porque, embora guardem alguma relação de significação, comportam também muitas diferenças.

No caso da lírica, de acordo com o verbete do dicionário (FERREIRA, 2000, p. 429), diz respeito à poesia lírica, isto é, composição de poemas líricos. O vocabulário *lírico* diz “do gênero de poesias em que se cantam emoções e sentimentos íntimos”. Para Anazildo Vasconcelos da Silva (1975, p.14), o lírico também implica a noção de gênero, sob um conjunto sistemático de obras literárias que podem ser reconhecidas pelo mesmo processo estruturador.

Com relação ao vocabulário lirismo e lírico, sabemos que existe uma distinção que nos leva ao cerne de nossa discussão teórica, haja vista que o termo lirismo é aplicado ao romance e o termo lírico é aplicado a poemas. Cabe afirmar que, se estamos trabalhando um romance, o termo mais adequado é *lirismo*, porque “pode haver lirismo num romance, mas a poesia lírica só existe numa forma lírica” (COUTINHO, 1978, p.61).

A hipótese que apresentamos da poética como questão de estética em *L.A.* é que a sua relação especulativa de sentidos culmina no lirismo e na poeticidade presentes na narrativa de Raduan Nassar.

Observamos, em *L.A.*, que o caráter poético e lírico também abre um diálogo com a ideologia patriarcal na tentativa de romper com a postura do “homem antigo”, representado no romance pela personagem pai, para esboçar

poeticamente a figura do homem moderno e fragmentado, materializado na personagem André.

Observamos que o sujeito lírico, em *L.A.*, talvez seja o próprio texto. A escolha composicional de Raduan Nassar sugere a poesia como valor estético da narrativa. O romance não se apresenta como um armazém de emoções individuais, mas como uma reflexão sobre a construção de um grupo familiar, por meio da voz de André, que se levanta de forma lírica e, ao mesmo tempo, social, como se observa na leitura deste fragmento:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho (p.11).

O lirismo está vinculado aos sentimentos de André, às emoções que lhe vêm à lembrança, entrelaçando e construindo a trama da narrativa. Se André busca o retorno aos laços míticos da família, rompidos pela estrutura patriarcal imposta pela personagem pai, o lirismo, de certa forma, colabora com essa busca e, ao mesmo tempo, já realiza o seu objetivo.

Sendo polissêmica, essa multiplicidade de sentidos da linguagem poética faz de André o homem da sociedade fragmentada que, em meio à crise de sua identidade, por não se reconhecer inteiro, assume um discurso de igual modo estilhaçado, como se cada fragmento poético pudesse retomar a unidade perdida:

[...] quanta sonolência, quanto torpor, quanto pesadelo nessa adolescência! (...) que lousa branca, que pó anêmico, que campo calado, que copos-de-leite, que ciprestes mais altos, que lamentos mais longos, que elegias mais múltiplas plangendo meu corpo adolescente! (p. 70).

A fragmentação do “eu” é reflexo da própria “consciência da personagem”, isto é, algo descontínuo, incoerente e livre que emerge da

construção de sua subjetividade. Com efeito, por meio da linguagem, o “eu” ficcional experimenta a consciência de si mesmo, ou seja, experimenta alguma coisa que escapa do empírico e que resulta em estranhamento, em confronto com o cotidiano, atingindo assim o eu e sua transcendência.

É no discurso poético que André ganha a especificidade lírica, por buscar entender-se no espaço externo da família, embora não se encontre. André realiza, então, um percurso inverso: busca no seu íntimo a linguagem – o espaço lírico – na tentativa de estruturar a realidade familiar por intermédio da escuta da natureza que ele adentra, pela sua sensibilidade exacerbada, no âmago da sua natureza carente e solitária, acolhido pela mãe natureza. A linguagem poética está imbuída de uma grande carga de significado, uma vez que na poesia o sentido e as idéias sempre estão numa correlação entre as palavras e os movimentos rítmicos, como aponta o excerto seguinte:

[...] 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 (p. 112).

Neste fragmento do romance, observamos que André, por não manter uma relação próxima com a família, por ser impossível sua comunhão com ela, procura realizar tal comunhão num outro plano: o da poética, na descrição lírica da sua comunhão com a natureza, busca expressar-se por meio do lirismo. A natureza é vista por André como mãe e acolhedora. No entanto, há momentos de hiatos, no qual a natureza é tida como maligna e perversa, como demonstra o fragmento a seguir:

Pondo folhas em desassossego, centenas de feiticeiros desceram em caravanas do alto dos galhos, viajando como o vento, chocalhando amuletos nas crinas, urdindo planos escusos com urtigas auditivas, ostentando um arsenal de espinhos venenosos em conluio aberto com a natureza tida por maligna (p. 90).

É importante destacar a concepção do lirismo conforme o texto de Theodor Adorno no ensaio *Palestra sobre lírica e sociedade*. Adorno (2003, p.66) aponta para uma concepção de lirismo diversa daquela sustentada pelo Romantismo. Desde a abertura, alerta que sua explanação pode causar um *desconforto* em muitos, justamente por acrescentar a noção de uma lírica que se reconhece no elemento social: “Quem seria capaz de falar de lírica e sociedade, perguntarão, senão alguém totalmente desamparado pelas musas?”.

Adorno sabe do risco e peso de tal afirmação, mas conduz a discussão com argumentos profícuos para o seu objetivo, fato que nos faz investir em suas idéias, a ponto de transpô-las para nosso estudo como pilares de sustentação do nosso posicionamento crítico, em face do conceito de lirismo, como demonstra a afirmação seguinte:

Pois o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. [...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal (ADORNO, 2003, p. 66).

O caráter universal de que fala Adorno deve ser entendido enquanto porta-voz da sociedade, pois coloca o indivíduo numa relação de troca. Esse desamparo, essa solidão de André, anseando por ser compreendido pelo outro, no caso o grupo familiar, é a expressão daquele que se apresenta como paradigma da vontade universal do ser humano, da vontade de todos, mas a sua atitude é vaga.

É interessante perceber que o conceito de lírica se transformou ao longo dos períodos históricos da literatura. Gerado num ambiente musical,

passou por um período romântico de isolamento e sentimentalismo, chegando, na atualidade, em meio a formas obscuras e estranhas.

Adorno fala de uma lírica de ruptura. O modelo clássico do período aristotélico⁸ e romântico⁹ não podem mais responder a ela, pois se tornam obsoletos, ante o metamorfosear do conceito. Apresenta-se o lirismo moderno com um novo enfoque para a questão lírica. Ao contrário do poeta romântico, que floresceu em plena ascensão burguesa, centrada nas questões de um *eu* subjetivo, “o poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem” (CARA, 1989, p.40). Não objetiva mais o longo mergulho na paisagem interior, mas agora se vê refletido no mundo exterior, é consciente de que não conseguirá abarcá-lo, senão numa tradução parcial, numa sociedade que se complexificou enormemente, mas cuja base, a família, ainda tem, como hegemônica a família patriarcal. A família, célula *mater* de preservação da propriedade privada.

Como mencionamos, o elemento pertinente à construção do lirismo narrativo da modernidade é a fragmentação. Além de associar-se ao trabalho poético no romance, também se coloca ao lado do trágico. O romance, como gênero literário, já traz em si o caráter fragmentário, por se tratar de um híbrido, que abarca vários elementos distintos, como afirma S. Cheivirev (apud EIKHENBAUM, 1976, p. 160):

Em nosso parecer o romance é fruto de uma mistura nova e contemporânea de todos os gêneros poéticos. Admite igualmente os elementos épicos, dramáticos e líricos. O elemento dominante dá o caráter do romance...

O intenso trabalho estético de Raduan Nassar com as palavras, a fim de descobrir seus limites, revela os caracteres específicos desse lirismo. Trata-se de um lirismo agressivo, dramático, dissonante, tenso, que instiga o leitor a

⁸ A aparição do vocabulário *lírica* ocorre no período em que é proposta a divisão dos gêneros, na *República* de Platão, depois a questão é retomada e ampliada por Aristóteles.

⁹ Foram os românticos que criaram a identificação entre lirismo e poesia. Paulatinamente a poesia e o sentimento lírico passaram a designar, para os românticos, a realidade da poesia, sua especificidade e a relação com as camadas mais profundas da alma. Essa pseudo-identidade encobriu, durante muito tempo, a pluralidade de conceitos que envolve: poesia lírica, lirismo e poesia.

penetrar no “lavourar” poético à procura do plurissignificativo, como demonstra este fragmento:

[...] que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? Que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? (p. 129).

Em *L.A.*, os fatos aproximam-se, relacionam-se, entrecruzam-se, tornando possível o lírico próximo da ideologia patriarcal, e o sagrado perto do profano e de várias outras ressonâncias. Encontramos imagens vinculadas ao escárnio, impregnadas da dor, do terrível, do inevitável. Tais imagens são construídas para chocar o olhar, desorientá-lo. O discurso de André, que quer discutir o profano coberto com manto de sagrado, produz um efeito intencional de estranhamento. Inferimos que, na narrativa, o choque dos contrários funciona como uma pseudo-voz que entra em tensão com a voz dominante (patriarcal). Como um grito desesperado que ecoa ou reverbera outros gritos, porque:

[...] a palavra lírica soa como uma mensagem estranha porque ela se subtrai a esse império de ideologia, nos remete a certos traços humanos, universais, a certos sentimentos comuns à humanidade, como a angústia em face da morte, a indignação em face da opressão – enfim, a palavra lírica está em tensão com a ideologia dominante, e isto é um papel evidentemente dialético (BOSI, 2003, p. 84).

No romance, a cena do pai assassinando Ana recebe um tratamento poético e, ao mesmo tempo, mantém a tensão ideológica sagrado/profano:

[...] e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um

só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!) [...] mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!) (p. 190-191).

O golpe ao qual Ana é submetida pela ira do pai se apresenta como elemento profano, na medida em que as figuras do pai e do filho representam o sagrado na religião judaico-cristã e também são elementos fundadores da família patriarcal. No caso do romance, a cena funciona como um apelo social, como denúncia do poder patriarcal abusivo e repressor. Mesmo frente à morte criminosa e hedionda, o trecho apresenta talhes de beleza que contrastam com o grotesco e o horror da cena, causada pelo assassinato que representa o desespero para manter o poder, a subversão das energias reprimidas do pai em face à pulsão da vida, dada pela exuberância do erotismo e da sensualidade de Ana.

Ao refletirmos ainda sobre a cena do assassinato de Ana pelo próprio pai, não podemos deixar de mencionar a tragicidade que se apresenta como elemento estético da estrutura narrativa de *L.A.*. Com efeito, a tragédia é a representação de um fato trágico, suscetível de provocar compaixão e terror. Aristóteles afirmava que a tragédia era "uma representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, com atores atuando e não narrando, e que tem por resultado a catarse dessas emoções" (2004, p. 63).

Se, certamente, não podemos dizer que *L.A.* seja um poema, mas sim uma prosa poética, também não seria adequado nomeá-la de "tragédia". De fato, o romance não se apresenta vinculado aos elementos da tragédia clássica (unidade de tempo, lugar, personagens nobres, etc.). Contudo, podemos entender a narrativa nassariana como um romance trágico.

Segundo André Luis Rodrigues (2005, p. 153), o romance apresenta uma ambigüidade e uma oscilação juntamente com a ironia trágica:

A primeira [ambigüidade e oscilação] inscreve-se mesmo no processo de composição do romance, na confusão entre os personagens (entre Ana e a mãe,

entre Ana e Lula, entre o próprio André e Lula), nas revelações que mais ocultam que esclarecem (a relação com a cabra; a relação com o irmão mais novo; a própria relação incestuosa com a irmã, o desejo de morte e a opção pelo suicídio, depois substituído pela fuga; a frieza ou suposta frieza diante da morte da irmã; no diálogo entre André e o pai, em que as palavras assumem significados distintos e mesmo opostos (como a palavra fome).

De fato, ambigüidade e oscilação não são apenas os elementos construtores de *L.A.*, mas também caracterizam a escolha híbrida dos gêneros (prosa, poesia e drama) no romance nassariano.

Após realizarmos essa sondagem no romance, entendemos melhor o juízo de Pareyson (2001, p. 8) sobre a natureza da estética. Com efeito, ao valorizar a relação da estética com a experiência concreta, ou seja, a relação direta do leitor com a obra, Pareyson considera leitor e obra como elementos indissolúvelmente unidos, de forma que a especulação sem base na experiência se torna estéril abstração. Ao mesmo tempo, a análise dos objetos estéticos sem aprofundamento filosófico (especulativo) que irá determinar, por exemplo, a universalidade de temas, entre outros aspectos, tornar-se-à mera descrição.

Uma nuance importante a ser ressaltada é a descrição poética que o romance oferece sobre o tempo. Tal descrição apresenta-se por vezes como verdadeira célula ensaística, cheia de lirismo e poeticidade, cujo objetivo é a tentativa de explicar e definir o que é o tempo para a personagem do pai e para André. Vejam-se estes fragmentos:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor, embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento, sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico... (p. 51- 52).

[...] O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me

aguardando na casa velha, era um tempo também de sobressaltos... (p. 93).

Em *L.A.*, há uma série de acontecimentos, porém de repente apresenta-se um corte na narrativa para o narrador se deter no tempo. Esta divagação do narrador sobre um tema qualquer pode ser entendida como uma célula ensaística. Ela faz parte da estrutura estética do texto, pois se coloca a serviço da fragmentação da estrutura da narrativa, e rearticula o discurso narrativo, retomando-o de novo, uma vez que busca reestruturar no romance as relações familiares no âmbito moral e religioso. É nos momentos de crise, de conflito existencial, que a célula ensaística rompe o fluxo narrativo, proporcionando um momento de reflexão para André.

A célula ensaística dentro da narrativa nassariana está vinculada à noção de fragmentação associada à quebra, à ruptura, a fatores que causam desconforto. No entanto, é também a célula ensaística que abre um espaço para a reflexão e a conscientização da personagem André, pois tal elemento narrativo propõe a organização da contrariedade, da cisão. Isso revela também que o fragmentário faz parte do todo narrativo cujo lirismo oscila entre o “eu” subjetivo e social.

Por isso, a ficção nassariana vai além da intenção de contar uma história. O romance está permeado de micronarrativas, como o capítulo 13 (a história do faminto) ou até mesmo o capítulo nove, referente à célula ensaística sobre o tempo, e torna-se um espaço de questões relacionadas e interligadas à tessitura do texto, que suscita a reflexão do leitor sobre a paciência, a submissão, a raiva, a revolta.

De fato, pretendemos visualizar o poético como categoria estética, pois cremos que há diferentes meios de atingi-lo, por intermédio da hibridização de gêneros, de estilo, de tons narrativos, essa hibridização talvez seja um modo interessante e eficiente de articular a linguagem da narrativa de ficção pós-moderna. Em *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*, de Steven Connor (1993, p. 106), a articulação dos gêneros é descrita como um ponto forte da literatura pós-moderna:

Curiosamente, isso [o gênero narrativo] é acompanhado por um relato crítico que, de tempos em tempos, acentua a pluralidade de formas e linguagens do texto literário pós-moderno. A descrição de Mikhail Bakhtin dos discursos plurais e correntes presentes no romance é usada como apoio ao relato que McHale faz da condição literária pós-moderna; onde outros gêneros têm um rígido caráter 'monológico' em sua regularidade estilística, a ficção pós-moderna, diz McHale, é um entrelaçamento carnavalesco de estilos, vozes e registros que alegadamente rompe a decorosa hierarquia dos gêneros literários.

Parece-nos que em *L.A.* tais procedimentos de mescla de gêneros são uma constante. Surge no corpo do texto um embate curioso sobre a questão da estética, pois os gêneros, ora se aproximam, ora se distanciam. Em outros momentos, integram-se, para depois reinventarem outro gênero, que por vezes não sabemos definir. Ao longo desta dissertação, estamos nos referindo à mescla de diferentes elementos narrativos descritos na obra: poesia, prosa, romance, tragédia, sagrado, profano, mítico, dialógico, lirismo. Isso é ocorrência na narrativa nassariana, que tem o seu fundo de reinvenção criativa calcada em muitas outras histórias, entre elas a história bíblica da *Parábola do filho pródigo* (vide anexo, p. 140).

O procedimento paródico de Raduan Nassar retira da parábola personagens como o pai e o filho pródigo e reconta os fatos de modo peculiar, de forma poética, lírica e trágica, confirmando que toda história, por mais religiosa ou verídica que seja, é sempre uma espécie de literatura, porque o discurso quando relata, também, reinventa. O interesse é que tal manobra se faz de forma consciente.

Entendemos que, como escritor contemporâneo, Raduan Nassar apresenta em sua escritura o seguinte exercício: olhar para o passado, pensar o presente, estando de olho no futuro. Por isso, o caráter inacabado da obra, sua abertura singular são pressentidas em cada micronarrativa de *L.A.*.

Salientamos que a incursão da sociedade patriarcal no ideal lírico do romance não quer dizer que o lirismo passará a ser tratado como mera fonte sociológica. Ao contrário, não percorremos caminhos alheios ao conteúdo

artístico literário; neste caso, a orientação partiu do literário, ou seja, da própria tessitura do romance, da especificidade escritural do autor.

Entendemos o lirismo como o processo regulador de formas líricas do romance, ou seja, o meio de levá-las a qualquer gênero, porque o lirismo se comporta como uma atitude perante a realidade, uma postura diante da vida e das coisas do mundo. O lirismo é “esse processo de estruturação entendido como uma dinâmica do sujeito ou como uma expressão subjetiva” (SILVA, 1975, p.14). Afinal a essência do lirismo são as emoções, os sentimentos, traduzidos em imagem e sonoridades dadas por ritmos, cortes, etc.

Concluimos que a questão da poética em um texto literário se manifesta de diversas formas, sendo os preceitos literários que compreendem a natureza e a tarefa da estética de caráter filosófico, uma vez que a poética é por essência normativa. A função estética de *L.A.* é ser prosa e ser poesia ao mesmo tempo. Contudo, é possível identificar a condensação do texto poético através do próprio signo lingüístico. Cada palavra está carregada de sentido, além de apontar para uma multiplicidade de sentidos possíveis, o que corresponde à possibilidade de múltiplas leituras do romance.

Uma das maneiras de alcançar a poeticidade do romance está no método de elaboração autoral, que recusa todo e qualquer modelo e opta pela junção de diferentes elementos sociais e artísticos, como a questão do patriarcado, da família, do mito, da paródia, do sagrado/profano, do visceral, entre outros elementos que originam o lirismo da escritura nassariana. Também identificamos que o sujeito lírico do romance é o próprio texto. Pela escolha composicional de Raduan Nassar, é possível identificar a poesia como valor estético da narrativa.

Enfim, o “lavourar” poético como questão de estética é o que há de *sui generis* na escritura desse romance, Raduan Nassar acentua a forma de lirismo moderno por captar na prosa elementos ligados ao “eu social” e ao “eu subjetivo” da personagem André, chocantes para os olhares humanos. Esses elementos, embebidos em fragmentos de beleza, formam uma nova concepção de lirismo, porque “também os restos de ‘belo’, que aí estão inseridos, servem à dissonância ou são eles mesmos dissonantes, vinculando potências líricas” (FREIDRICH, 1978, p.78).

3.1 – A terceira voz da poesia

O que importa é perceber que a existência mesma dessas obras, a sua proliferação, a sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge. (Arlindo Machado)

A vocação dialógica da poesia contemporânea repropõe pontos de difícil definição, quais sejam, seu efetivo processo de assimilação e transformação do lirismo e a configuração de sua identidade, de seu valor estético na prosa requerem uma observação sutil, sobretudo ao propor o texto prosaico como espaço de poeticidade.

Sem dúvida, nessa peregrinação pelo espaço poético da narrativa, vários pontos chamam a atenção, entre eles destacamos a voz da poesia, principalmente quando se procura tirar do texto analisado o prazer e a lição. Nosso intuito é observar no romance *L.A.*, de Raduan Nassar, a presença da voz poética como elemento estético construído por meio da mescla de gêneros poesia e prosa. Para isso, estamos nos apoiando no ensaio crítico “As três vozes da poesia”, de T. S. Eliot (1997).

A fusão e o arranjo dos gêneros – outro fenômeno típico da modernidade – foram valorizados pelo crítico americano. Das “três vozes da poesia” que T. S. Eliot mencionou em seu ensaio, apenas a primeira era reconhecida como lírica. Eliot (1997, p. 97) propõe distinções e implicitamente aponta possibilidades distintas daquela estritamente lírica:

A primeira voz é a do poeta falando para si mesmo – ou não falando para ninguém. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando ele procura criar uma personagem dramática falando em verso; quando ele diz não aquilo que pessoalmente nos diria, mas aquilo que lhe é possível dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a outra personagem imaginária.

O ensaio de Eliot aqui citado é de 1953. Mas é preciso dizer que essa atração da poesia pela prosa é percebida por Eliot, quase meio século antes, com relação à pluralidade de vozes que agem ou podem agir na poesia e que até os dias atuais é uma questão bem presente.

Com efeito, das vozes apresentadas no ensaio, vamos nos deter na terceira voz: a do “poeta que tenta criar uma personagem dramática”, porque Raduan Nassar constrói a personagem André como ente ficcional dramático, difusor do lirismo e da poeticidade presente em *L.A.*.

A leitura realizada no romance revelou que há diversas formas para se compor uma matéria narrativa, sendo um princípio de estranhamento o entrelaçamento da linguagem coloquial com a linguagem poética. É possível perceber na voz do narrador-personagem André o lirismo e a dramaticidade. Ao refletir sobre a questão da linguagem, Eliot (apud BERARDINELLI, 2007, p. 27) chega a estabelecer uma espécie de “lei” geral:

[...] é a lei segundo a qual a poesia não pode afastar-se muito da língua cotidiana que nós mesmos falamos e ouvimos falar. A poesia – seja ela quantitativa ou silábica, rimada ou não rimada, de forma livre ou fechada – não pode perder o contato com a linguagem cambiante das ordinárias relações.

À produção poética era conferida a noção de porta-voz da expressão individual, da pessoalização do poético. A poesia era vista como linguagem envolta em sons, tons, metros (elementos que expressam o lirismo do poema), articulados esteticamente no texto poético, em meio a imagens e analogias. No entanto, temos na prosa poética a presença da linguagem coloquial rebuscada de lirismo.

Observamos que a narrativa de *L.A.*, apesar de escrita em prosa, traz em André a voz dramática e poética que também expressa uma visão de mundo do autor, e que simultaneamente encarna uma determinada espécie de homem: o poeta. É a voz de André que interage com os demais entes ficcionais do texto, materializando por meio do signo lingüístico a presença da escrita poética, como observamos este excerto:

[...] 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, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos (p.29- 30).

Nota-se no verbete “versos simples” e “cântico” o próprio veio de composição poética, ou seja, a escritura autoral perpassa a prosa e alcança a poesia. O “verso simples” não se refere apenas no romance à cena da festa, na qual a personagem Ana dança de forma erótica e sensual, ou à música e ao canto das personagens pano de fundo. O que constatamos é que a escrita nassariana em prosa faz-se poética, e Raduan Nassar evidência em seu projeto autoral a pretensão de uma prosa poética.

O caráter dissonante na prosa poética nassariana não pode ser confundido com desordem, mesmo porque a apresentação do texto em parágrafos longos, que muitas das vezes ocupa um capítulo inteiro, é uma forma intencional. É um dificultador, não um destruidor. Os olhos, diante da forma poética, não devem sentir-se confortáveis, mas incomodados, até que procurem se acostumar com a forma que envolve esse lirismo moderno.

De fato, a questão da voz poética presente no texto em prosa abre uma série de discussões das quais destacamos o comentário de Edmund Wilson (apud BERARDINELLI, 2007, p. 26) sobre as considerações de Paul Valéry referente à poesia pura:

De resto, no campo da literatura, Valéry considera exclusivamente como “obra de arte” a obra poética. A prosa, diz ele, tem “sentido acabado” apenas por seu assunto; mas o objeto da poesia é algo não apenas mais misterioso, mas também, ao que parece, mais oculto [...]. Parece-me que, aqui, a pretensão de exatidão é usada para dissimular algumas teses ridiculamente falsas, bem como para favorecer uma espécie de misticismo estético, e não para empreender uma análise científica.

Em primeiro lugar, é absurdo dizer que a prosa relaciona-se exclusivamente ao “sentimento lógico, distinto da alusão, e que não se deve esperar da poesia, como afirma Valéry em outra passagem, “nenhuma noção definida”. O verso é de fato um produto intelectual de natureza absolutamente distinta da prosa? Sua função é realmente diferente? Ou, em última análise, prosa e poesia são simplesmente técnicas da comunicação entre os homens, técnicas que têm desempenhado papéis diferentes, que foram usadas para escopos diversos, em períodos e civilizações diferentes?

Nessa perspectiva, entendemos que Nassar recupera a arte da voz poética por meio da personagem André, com espontaneidade e simplicidade artisticamente procuradas, mas, igualmente, com procurada engenhosidade e malícia, pondo a nu, ora o aparato lógico, ora a obliquidade de certas alusões, de certos disfarces que marcam os objetos de sua criação. Criação baseada na estratégia da mistura, como podemos ver em diversos fragmentos da escritura nassariana, e, em especial, na estratégia dos signos de *L.A.*.

Tudo isso acentua a grandeza da terceira voz da poesia mencionada por Eliot, ou seja, a voz dramática criada pelo poeta. Consciente ou inconscientemente, poetas e estéticas preservam e desenvolvem, não raro em outras dimensões escriturais, temas e processos estilísticos claramente definidos ou intuídos em sua obra, que emergem do repontar descontínuo de vozes cuja qualidade é poética. Nesse sentido, ainda comenta Edmund Wiison (apud BERARDINELLI, 2007, p. 26):

Os antigos gregos escreveram histórias, mitos e lendas em versos – gregos e elizabetanos escreveram em versos os seus dramas. Se as definições de Valéry são corretas, o que dizer de Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare e Goethe? Todos eles recorrem tanto ao “sentido lógico” quanto à alusão e, ao mesmo tempo, buscam comunicar “noções definidas”. Na realidade, tais definições foram obviamente concebidas para serem

aplicadas à poesia de Valéry, de Mallarmé e de outros simbolistas. Mas não são adequadas nem sequer a eles

O ponto acuminado desse questionamento também está presente nos fragmentos e seqüências de capítulos da obra *L.A.*, na qual percebemos que a voz poética de André irá caracterizá-lo mais como “poeta”, do que como “herói”.

Observamos que, em relação à organização da narrativa, não é a via da experiência do narrador- personagem no romance que se ressalta no texto, mas a via da contemplação interior e exterior sobre essa mesma experiência que irá transformar o “herói” André em “poeta”. Tal fato ocorre, pois André faz as descobertas mais surpreendentes sobre a essência e a significação do mundo e de seus laços de família. Este fragmento demonstra seu carinho para com Schuda, a cabra, das lembranças da sua puberdade:

[...] e nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pêlo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos, Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (p. 19).

Essas descobertas, entretanto, além de serem mínimas e não terem nada de extraordinário, como o seriam as ações de um “herói”, são ainda entremeadas por acontecimentos interiores e abstratos. A descrição dos fatos narrativos é permeada de lirismo como a citação demonstra. A lembrança que André tem da cabra sudanesa (Schuda), no período de sua adolescência, descrita de forma poética quase como uma cortesã – “era uma cabra faceira, era uma cabra de brincos” (NASSAR, p. 18) – enquanto ele a conduz “com cuidados de amante extremo”, ela simultaneamente se torna objeto dos primeiros intercursos sexuais de André.

Com efeito, as principais atividades de André não são as ações perceptíveis, mas o “recordar-se”, o “refletir sobre”, ou pensar. Essas ações

interiores (a reflexão) ou abstratas (os debates) neutralizam os momentos de ação, valorizando a voz poética da personagem, ou o seu monólogo interior.

Vejamos como Eliot (1997, p. 107) refere-se à terceira voz poética e aos pólos que a concatenam:

O autor tanto poderá identificar a personagem consigo, como identificar-se com ela, pois falta o limite que lho impediria – limite esse que é constituído pela necessidade de se identificar com outra personagem que responde à primeira. O que de fato normalmente ouvimos, no monólogo dramático, é a voz do poeta, que assumiu o traje e a maquilhagem de uma personagem histórica, ou de uma personagem de ficção.

Por essa via, a dissonância com relação à voz poética é a laceração da existência que a poesia, com os recursos que dispõem, não pode recompor. O que distância e opõe o mundo poético ao mundo real é também o que os enlaça em um só vínculo. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o que há de positivo e de negativo na sociedade contemporânea.

Também observamos que o sermão do pai, a reflexão de André sobre a distribuição dos lugares à mesa definindo as “duas linhas da família” (NASSAR, p. 155), as longas discussões com o pai durante as quais novamente transparece o homem “poético”, à medida que André apreende intuitivamente a essência e a significação do mundo. Veja-se o excerto:

- Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeei esta semente (p. 163).

Partindo de uma reflexão sobre a voz poética da narrativa para chegar a uma interpretação de *L.A.* como uma prosa poética, percebemos que as vozes interiores (subjativa) e exteriores (social), além de estarem mescladas na organização da narrativa, também demonstram a sobreposição de dois tipos de homens – o herói e o poeta – evidenciados através da figura de André. É

André que entre o aprendizado distribuído no tempo e o conhecimento imediato, entre a consciência do corpo e os anseios da alma, entre a manutenção de sua singularidade e a identidade secreta das coisas consolida a voz poética.

Na predominância da figura do poeta sobre a figura do herói, em André, entendemos que é a atitude desse herói diante da vida – como poeta – que determinou a mistura de gêneros valorizando o caráter lírico-poético desta narrativa.

3.2 – A construção do silêncio

O silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge (M. LE BOT, 1984).

O silêncio muda a perspectiva, muda a pergunta e muda o modo de olhar para o próprio silêncio. O que o texto silenciou ao dizer o que disse? Eis a nova questão que se apresenta àqueles que duvidam da transparência da linguagem, que sabem não haver relação direta entre linguagem – palavra – mundo, e que buscam, no modo do funcionamento discursivo, pistas para a interpretação, considerando sempre que o sentido não está pronto, predeterminado, pois sujeito e sentido constroem-se junto ao texto.

Nessa perspectiva, observamos que a construção do silêncio é mais um elemento que marca o lirismo moderno, e também evidencia as questões sociais, históricas e políticas que o envolvem. Além de demonstrá-lo como conceito, passaremos a evidenciá-lo na narrativa de *L.A.*.

Para Hugo Friedrich, o silêncio é capaz de transmitir o poético em meio a uma linguagem que se cala, mas que incita muitas ressonâncias. Cita Max Kommerell e completa sobre o silêncio: “Não se pode negar que na afirmação da composição poética que nos abre (...), toda a extensão do dizer poético possível, em meio as coisas ditas, também está presente o não dito e indizível, um silêncio no falar” (FRIEDRICH, 1978, p. 154). É o que observamos em *L.A.* (p. 45), na medida em que o silêncio é inscrito na narrativa:

[...] lançando na atmosfera seus dardos de cobre sempre seguidos de um vento quente zunindo nos meus ouvidos, me rondando o sono quieto de planta, despenteando o silêncio do meu ninho (p. 88).

Estar em silêncio é trazer à tona verdades ainda não ditas. Ele pode ser o veículo de outro modo de falar, “silenciar é dizer por outra via – já que o silêncio potencia o que ali luz, presente, pelo fulgor mesmo da sua ausência” (HOLANDA, 1992, p.17). Há uma linguagem sob o silêncio, e é por meio dela que André consegue comunicar e exprimir algo:

[...] 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 (p. 107- 108).

Notemos que o silêncio da personagem André possui uma voz. A afirmação, embora pareça paradoxal, leva-nos a refletir sobre a questão do silêncio. Ela é pontual: quando as vozes se tornam mudas, seus sons ficam suspensos, esse é o tempo da reflexão. Nem mesmo André, o filho tresmalhado, podia responder aos terríveis silêncios que as “palavras de nojo” trancavam. Dessa forma, no silêncio, não há vazio, mas vozes que precisam ser desveladas para que seu sentido seja captado.

Para melhor compreensão sobre o silêncio, faz-se necessário refletir sobre o conceito de silêncio elaborado pela análise do discurso da linha francesa. Sabemos, conforme já demonstrou muito bem Eni Orlandi em *As formas do silêncio* (2007), que o silêncio está relacionado com a dialogia, com o “outro”, com as contradições e com as maneiras de significar.

A reflexão sobre o silêncio aponta para uma descentralização do plano verbal, e, por conseguinte, para uma descentralização do sujeito. Nem sempre o silêncio recebeu propostas positivas, no sentido de significar algo não dito. Segundo Orlandi, foi Lyotard em *Le différent* (1983), por exemplo, que trabalhou com uma perspectiva negativa do silêncio, por entendê-lo como um espaço de vazio. É necessário frisar que essa proposta de Lyotard também contribuiu para a reflexão sobre o silêncio.

Nesse sentido, Orlandi afirma que o silêncio, ao contrário do que podemos pensar, não é ausência, mas significação, fundação. A esse silêncio podemos chamar “silêncio fundador”:

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante” (ORLANDI, 2007, p.14).

Mas há também outro viés do silêncio, o “silenciamento”. A política do silêncio sublinha que o dizer do sujeito esconde sempre outros dizeres, outros sentidos. Os recortes dos dizeres e o procedimento de mostrar uma coisa e esconder outra têm uma conotação política. Nesse sentido, afirma Orlandi (2007, p.53):

Há, pois, uma declinação política da significação que resulta no silenciamento como forma de não calar mas de fazer dizer “uma coisa, para não deixar dizer “outra” coisa. Ou seja, o silenciamento recorta o dizer. Essa é sua dimensão política.

Com efeito, em *L.A.*, o silêncio de André é estar no diálogo, é produzir sentidos, história, rupturas. Em cada linha da narrativa, em cada dizer desse narrador-poeta, o silêncio se aloja, porque o poeta tem a necessidade desse silêncio para fundamentar seus sentidos. É como se o dizer e o silêncio fossem acontecendo juntos, um dando passagem ao outro, delineando a linguagem: passagem ininterrupta das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras. Como demonstra este excerto:

[...] 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 uma pássaro morto que eu apertava na mão (p. 102).

Aqui, o silêncio ecoa e escorre, pelas bordas e no meio das palavras. Com isso, temos uma descentralização do verbal, desenhando o silêncio que não está explícito em palavra, mas vem embutido nos próprios verbetes: “não adiar a vida”, “não tinha verbo naquela palma”, “era uma pássaro morto”. Observamos a presença da morte como silêncio. Notam-se os movimentos reversíveis que vão: da palavra ao verbo, da alma à asa, de adiar a vida ao pássaro morto, das vozes ao silêncio, pois tirar o silêncio da sua imobilidade é fundamental. O signo verbal na obra se abre para os diferentes sentidos captados pelo leitor.

De fato, segundo as discussões de Orlandi, entende-se que a relação do homem com o pensamento não é direta, bem como a relação entre linguagem e pensamento, linguagem e mundo tem suas mediações, é multidimensional. O texto enquanto espaço narrativo é "bólide de sentidos". Como espaço discursivo, possui vários significados e sentidos; ele pode dizer por meio do silêncio e permitir tantas leituras quanto forem os leitores, ou seja, o texto é multidirecional.

Nesse sentido, o silêncio é considerado como o elemento real do discurso, ou seja, como possibilidade de significação e não de vazio. O silêncio sempre se coloca na multiplicidade, na diversidade, na incompletude e na profundidade, características que marcam sua existência. Isto significa considerar que o homem está condenado a significar. "Tudo tem que fazer sentido" (ORLANDI, 2007, p. 31) e o homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico. Sendo assim, o silêncio não fala. "O silêncio é. Ele significa" (ORLANDI, 2007, p. 31).

É por essa via que Raduan Nassar criou em sua narrativa imagens repletas de objetos, sons, cores, luzes e sensações. E mesmo quando a narrativa parece demonstrar que “com tudo se fala”, ela nunca fala aquilo que diz, mas elabora um jogo de máscaras, que revela para esconder e esconde para revelar. Veja-se o excerto:

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 (p.33).

Observamos neste excerto a presença da política do silêncio ou silenciamento, pois o silêncio de André é uma manifestação contra o sistema patriarcal familiar imposto pelo discurso autoritário do pai, que impede a voz do outro. Só ele está com a verdade, só ele tem razão. Uma verdade estabelecida que não pode ser mudada. Está aí, parece-nos o silêncio como proibição de opiniões contrárias. É a imposição da ideologia patriarcal. Como consequência direta, tem-se a interdição de André e a mutilação do seu dizer.

De fato, do enunciado emerge um silêncio representativo que explode os limites do significar: “era calando minha revolta”, “tinha contundência o meu silêncio”. Os efeitos de sentidos gerados adotam a metáfora “dos laços de família” como arma de criação, dando espaço para que o ideológico patriarcal se manifeste por vezes, às avessas, pois o deslocamento, a migração de sentido e a ironia na voz de André dão o sentido de censura do pai, ao calar e ao silenciar.

Em *L.A.*, a ausência de contestação, portanto o silêncio é uma forma de comunicação, segundo a personagem Pedro, o irmão mais velho: “naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, o peso da tua cadeira vazia” (p. 23). Esta fala de Pedro, que vai ao encontro de André, revela nesta imagem “o peso da sua cadeira vazia”, a eloqüência do silêncio, que, de certa forma, rompe o autoritarismo do pai. Há uma firme ação do silêncio na imagem: “no peso da tua cadeira vazia”, que contesta o peso, o sufocamento das “verdades” impostas pelo pai. Por isso, André denuncia o que, embora presente em todos os membros da família, é negado e excluído, ficando escondido nos corredores, nos interstício da casa, no silêncio que denota o conflito, o grito, a revolta.

Nos limites das formações discursivas, o silêncio determina consequentemente, os limites do dizer. Silêncio e linguagem, enquanto discurso e interação, são modos de produção social – não são neutros, inocentes e nem naturais – estão impregnados de intencionalidades, por isso

constituem o lugar em que se manifesta a ideologia, no sentido de revelar e ocultar ao mesmo tempo. O ocultar é o discurso conflituoso, que contesta.

Vale dizer que a diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa por si só (ORLANDI, 2007, p.73).

Em *L.A.*, para cada palavra enunciada por André há muitas que deixaram de ser ditas, havendo relação direta entre o dito e o não-dito. Só é possível a interpretação do discurso de André passando por esse não-dito, esse silêncio. Sem este não há produção de sentido, pois ele representa a possibilidade de um sentido, entre tantos outros sentidos também viáveis. Veja-se este fragmento da fala de André a Pedro, acerca do silêncio da vida íntima de todos evidenciada nas roupas pessoais:

[...] ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas, mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso (p. 42- 43).

Observamos que o silêncio mencionado no excerto refere à censura do poder patriarcal configurada na personagem do pai sobre a família. A personagem Pedro também não tem direito à palavra. Pedro se acomodou, reproduzirá, com certeza, o mesmo sistema patriarcal, pois André observa que a voz do pai fala através da voz de Pedro: “era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (p. 16).

André segue o caminho da transgressão, torna-se vítima da exclusão, tentando escapar de ser “vítima da ordem” (p. 133) patriarcal, para não ser um dos que “trocam um situação precária por uma situação inexistente” (p. 134), enfim, para não silenciar.

No texto nassariano, a linguagem parece dispor de um “motor dialético”, pois, se por um lado temos a tentativa de silenciar, por outro temos a tentativa

de revelar, e o discurso se alonga, se desenrola, ora para silenciar, ora para revelar o que está censurado. Nesse sentido comenta Orlandi (2007, p. 107):

Vale aí ressaltar um aspecto fundamental da censura. Submetido a ela, o sujeito não pode dizer o que sabe ou o que se supõe que ele saiba. Assim, não é porque o sujeito não tem informações ou porque ele não sabe das coisas que ele não diz. O silêncio da censura não significa ausência de informação, mas interdição.

Percebemos que são as formações discursivas que determinam o sentido do silêncio: um discurso não é unidirecional enquanto espaço simbólico, mas traz sempre a possibilidade de outros sentidos, outros textos ligando a linguagem necessariamente ao silêncio e assinalando a incompletude de todo discurso. Como afirma Orlandi (2007, p. 17):

O funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o 'um' e o 'múltiplo', o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia. Esse movimento, por sua vez, mostra o movimento contraditório, tanto do sujeito quanto do sentido, fazendo-se no entremeio entre a ilusão de um sentido só (efeito da relação com o interdiscurso) e o equívoco de todos os sentidos.

Aspecto de relevância é que o silêncio presente no discurso de André forma uma linhagem de revoltados que compõem também a linhagem da censura, ou seja, “o galho da esquerda” (p. 154). Tal linhagem é formada por Ana, Lula, o irmão mais novo, e a personagem mãe, porque assim como André também carregam “o estigma de uma cicatriz” (p. 154), e se sentam de um mesmo lado da mesa na hora das refeições. A família se divide pela metade, revelando a mesma divisão dos caminhos tomados por seus membros.

No galho da direita, Pedro e o pai afirmam de forma categórica e totalizadora o patriarcado: “ e ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna (...) e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois” (p.53).

Não à toa a personagem André expressa seu próprio silêncio, um silêncio ao qual são impostos a censura e o ocultamento, mas silêncio revelador não se apaga no discurso da ficção nassariana, pois é esboçado nos corredores, nos cantos, nas brechas da narrativa.

É dessa maneira que André cumpre o papel predeterminado de seguir a linha da censura, recolhendo para si o papel do endemoniado, do diferente, do destacado. Destaca-se, inicialmente, pela própria fé que “crescia virulenta na infância” (p. 24).

Nele há um fervor religioso que, ao mesmo tempo em que prega a abdicação e a renúncia ao orgulho em favor da humanidade, torna-o especial entre os irmãos e faz dele um “congregado mariano” (p.24). O mesmo fervor silencioso fará dele o “filho arredo” (P. 67), o “irmão acometido, exasperado” (p. 108), o epilético, o possuído (p. 110).

O silêncio, então, é considerado como via de acesso ao discurso. É unidade complexa de significação, uma vez que organiza a relação da linguagem no discurso do sujeito em sua relação com o mundo.

Segundo Eni Orlandi, a política do silêncio/silenciamento subdivide-se em um silêncio constitutivo (para dizer é necessário não dizer), no qual todo dizer cala algum sentido e uma palavra apaga necessariamente outras palavras; e também em um silêncio local (a censura) que proíbe dizer determinadas coisas em uma dada conjuntura.

O silenciamento de André possibilita perceber a relação familiar a partir dos elementos que internamente a compõem, como a convivência com o pai, a mãe e os irmãos. Recorrer à questão patriarcal, neste caso, significa compreender como num determinado momento, numa determinada época, produziram-se determinados efeitos de sentidos e como estes interferiram na constituição desse discurso, que, por sua vez, tem relação com a materialidade histórica e social. Ou seja, com um conjunto de relações sociais, um modo de produção e ideologias, que sustentam profundas desigualdades e injustiças.

De acordo com a proposta de Eni Orlandi sobre o silenciamento imposto pela censura do pai, a intenção na nossa interpretação de *L.A.*, é conectar o particular (ficção) ao todo (história/ideologia) sem perder de vista as especificidades da literariedade.

É lícito dizer que o silenciamento recebe um tratamento estético literário, que oferece à escritura de Raduan Nassar uma espécie de “jogo verbal”, no qual o próprio signo lingüístico materializa no silenciamento a ambigüidade do revelar e do silenciar, como demonstra o fragmento, do diálogo entre André e o pai, quando este sentencia:

- Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir (p. 167).

O verbete “cale-se!” assume não apenas o silenciamento da censura, no sentido de manter o poder patriarcal como responsável pela estruturação repressora da família, que, por sua vez, revela o grande silêncio, que é a preservação do “meu”, do “ter”, da “propriedade”, silêncio fundante do capitalismo em plena consolidação. Observamos também que o verbete “cale-se” sugere o “cálice sagrado”, aquele que representa o sangue de Cristo. André almeja o distanciamento desse “cálice”, que não é libertação, mas repressão e imposição de valores, normas e regras, em suma, o não poder ser.

Voltando a questão do silêncio, aproximamos a idéia de “cale-se!” do romance nassariano da poesia “Cálice” de Chico Buarque. Observe-se o excerto:

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice de vinho tinto de sangue.

Indubitavelmente André deseja romper com o silenciamento imposto pelo domínio patriarcal que censura todos os membros da família e os mantém à mercê das vontades e das normas religiosas da personagem pai. Ainda sim, o discurso de teor religioso confere para esse momento um lirismo que dá legitimidade ao profano. É o sagrado (também ideológico, pois silencia, oculta) que é mantenedor do *status quo*, da ordem que não pode ser mudada.

Trabalhar no nível da produção de sentidos, a partir dessa perspectiva, implica questionar a própria produção literária nassariana e os efeitos de

sentido do silêncio que ela produz, a fim de compreender a construção social do discurso (ou discursos) em relação à literariedade da obra.

A possibilidade de apreensão do texto pelo leitor como objeto empírico e de considerar que o silêncio da linguagem e a obscuridade dos processos que se realizam na ficção podem ser intrigantemente reveladores. Nesse sentido, veja-se o fragmento:

[...] Pedro, sempre ele naquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição de corredores, nos fazendo esconder medos de meninos detrás das portas, ele não nos permitindo, senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das nossas dores (p. 44- 45).

Esse procedimento de Nassar, que chamamos de formas de silêncio, é na verdade uma tentativa de desautomatização da linguagem, é um instrumento de revelação do real e de sua apreensão, nesse caso, por André, pelo leitor e pelo próprio Nassar. A idéia de desautomatizar a linguagem é torná-la imprescindível, promovendo o desmascaramento das aparências do significado pelo caminho da sugestão, que de fato conduz à busca de identidade interior do personagem André.

Esta é a condição para que a busca de sua auto-afirmação, da sua própria identidade seja eficaz: recusar as formas estereotipadas e destruir os moldes convencionais. Para alcançar o verdadeiro efeito de estranhamento sobre o leitor (desnorreá-lo e ampliar sua percepção), Raduan Nassar utiliza-se do silêncio como forma de linguagem fora de seu automatismo, pois, assim, alcança o objetivo ainda maior de desautomatização, também, da percepção da sociedade como está estabelecida pelo patriarcado.

Portanto, *L.A.* é um “objeto” tão vário que, para se traçar um percurso em que se faça jus à riqueza e, inclusive, ao silêncio construtivo da narrativa, é necessária uma abordagem que traga em sua própria intenção o signo de variedade e amplitude. O próprio universo do romance apresenta a construção do silêncio como elemento que marca o lirismo moderno, como evidencia as questões psicológicas, sociais, históricas e políticas que o envolvem. Ao que parece, este romance é um clássico, pelo seu valor universal, pois “há

milênios” o ser humano silencia o outro, impede o seu dizer, no histórico conflito entre o ter mais, o preservar o ter, e admitir a possibilidade do ser de toda a humanidade.

Considerações finais

A leitura romance *L.A.* de Raduan Nassar, proposta por esta pesquisa resultou num percurso interpretativo, que tentou captar, nas entrelinhas do discurso narrativo, as marcas de uma reescritura paródico-mítica intencional.

Trata-se, na verdade, de uma narrativa que, por não se eximir da sondagem das incertezas e contradições do indivíduo, traz à superfície vários pontos a serem investigados. O paródico-mítico foi a mola propulsora: iniciou o seu processo investigativo e o expandiu, incorporando em seu discurso também elementos da retórica correspondentes a essa complexidade. Por intermédio do próprio romance, percebemos a existência de um diálogo dos caracteres paródico-mítico com outros afins, como o sagrado, o profano, o lirismo e o silêncio que não visam, entretanto, a presumir respostas, nem tampouco a determinar verdades.

Por essa via, a narrativa de *L.A.*, ao propor uma reescritura em versão paródico-mítica da *Parábola do filho pródigo*, traz consigo outros conceitos que circulam neste espaço: a metáfora, o visceral, o orgânico, o mito do eterno retorno e os ritos.

Nesse sentido, a leitura efetuada no capítulo inicial revelou que há diversas formas para se compor uma matéria narrativa e que o paródico-mítico pode ser trabalhado por diferentes acepções. A análise investigativa realizada em *L.A.* confirma o elemento paródico existente neste texto nassariano tendo como modelo parodiado a *Parábola do filho pródigo*. Assim sendo, verificamos, em nossos processos interpretativos do romance, a profanização do sagrado vinculada a uma das possíveis metáforas do romance: os laços míticos de família.

Ante o exposto, observamos a esfera criadora de Raduan Nassar ao converter elementos sagrados da *Bíblia* e do *Alcorão* para a escrita paródica e profana de *L.A.* de forma singular. Desse modo, o paródico promove uma distorção do sagrado ao profano no enredo do romance, responsável pela metáfora dos 'laços míticos de família', que representam o nó e a união indissolúvel da família, o elo de sangue jamais rompido.

Ainda nesse capítulo, como tentativa de realizar a investigação sob o crivo mítico, encontramos o mito do eterno retorno que remete a busca de uma unidade perdida. O mito familiar presente na *Parábola do filho pródigo* é o arquétipo utilizado por Nassar, que desenvolve no romance um modelo familiar contemporâneo, cujas mazelas, desmandos, repressões e incesto traçam uma crítica ao modelo familiar tradicional e, ao mesmo tempo, comprova a falência do mito familiar, que não dá conta de responder às necessidades da família contemporânea.

Observamos que a metáfora dos 'laços míticos de família' proposta por este trabalho como uma possível leitura do romance busca no visceral e no orgânico o retorno a uma constituição humana, a origem do cosmo. Todavia, o contato que a personagem André tem com o orgânico, o visceral e o natural em determinados momentos apresenta-se de forma estranha e grotesca, à medida que visualizamos imagens nauseantes e horríveis como a espécie de metamorfose de André, cujo corpo está vinculado a lesmas, lodos, charcos, sangue. Tais imagens construídas na tessitura do romance, por vezes, chocam o olhar do leitor.

No que confere aos mitos, entendemos que os mitos se ligavam, intrinsecamente, aos rituais, pois o rito é uma repetição de determinada ação, que rememorava as ações dos ancestrais, heróis ou deuses míticos, como exemplos a serem seguidos. Em *L.A.*, o momento da dança de Ana representa um ritual erótico e sensual, que produz em André o retorno telúrico a origem da vida.

Dedicamos o segundo capítulo à discussão da arquitetura dialógica da voz autoral no discurso da personagem nassariana. O autor, dentro da arquitetura dialógica, perde o centro, ou seja, o autor não é mais aquele que tem o controle da narrativa.

O plano dialógico pode ser entendido como camadas discursivas que, ao se relacionarem, geram movimentos. A camada de significância é a camada da autoria, das idéias do autor, essa camada é a que deve dar sentido a todas as outras, criando uma proposta construtiva para a narrativa. Tanto o narrador, a personagem quanto o autor compõem a arquitetura dialógica, e o autor suposto deve ser inscrito no texto ficcional. O autor marca sua significação no modo de construção da arquitetura da narrativa.

Outro elemento a ser observado nesta narrativa refere-se ao tipo de discurso presente na estrutura do romance. Evidenciamos o *skaz* entre o discurso sagrado e o profano, sendo o *skaz* uma orientação para o discurso falado. Na presença do discurso direto, tem-se o *skaz* puro, na medida em que o discurso aponta para a oralidade (avoz bíblica, ou do sermão) e também para a reescrita da oralidade no texto, logo temos uma estilização bivocal entre a oralidade e a não-oralidade.

Ao mesmo tempo, a escritura autoral serve de suporte para o desenvolvimento do sagrado, entendendo a “páscoa” de André como renascimento do homem que possui uma “história passional”. O tempo todo André busca firmar-se por si mesmo, à revelia da autoridade paterna e de todos os mitos que configuram a ideologia familiar patriarcal, uma vez que se vê na Bíblia que o patriarcalismo é sua lei maior.

Em *L.A.*, é o mundo da família patriarcal, como entidade social e mítica, que o protagonista rejeita e quer abalar, e abala. A questão da ordem e da desordem está presente, em todos os níveis, uma “ordem” moral, hipócrita e autoritária, ancorada na “razão”, à qual o protagonista opõe uma “desordem” profana, exigida pelo corpo e pela paixão.

Observamos também no segundo capítulo as vozes cruzadas presentes na narrativa nassariana, uma vez que as vozes vinculam inúmeras referências não só ao discurso bíblico referente ao Novo Testamento, mas também ao discurso árabe, que funcionam como força motriz da narrativa. Estudar esses discursos foi uma forma de revelar a construção paródica/mítica no romance, haja vista os textos bíblicos e o romance mesclarem as vozes sagrado/profano, que trazem à baila o magma que molda a humanidade e o material do fazer literário: o mito, o poético, a estilização paródica, o sagrado, o profano, fatos que nos instigaram a continuar a pesquisa.

No capítulo seguinte, traçamos um percurso para estudar a escritura estética de *L.A.*, passando pela questão poética, ideológica e mítica. Isso ocorre porque o autor opera os elementos de linguagem e os elementos ideológicos simultaneamente para ressaltar os valores estéticos do romance.

L.A. é um romance cuja especificidade escritural oscila entre a prosa e a poesia. Essa hibridização de gêneros possibilitou considerar o romance como “prosa poética”, ou “romance lírico”.

No âmbito dessa discussão sobre a definição de estética, nos apoiamos em Pareyson que procura conceituá-la, ao mostrar que a filosofia não traz normas, mas sim especulações que emergem da experiência estética. Ou seja, o autor faz uma reflexão sobre os problemas da beleza e da arte, reflexão essa que se constrói sobre a experiência estética. A estética não terá normas.

Com relação ao vocabulário lirismo e lírico, sabemos que existe uma distinção que nos leva ao cerne de nossa discussão teórica, haja vista que o termo lirismo é aplicado ao romance e o termo lírico é aplicado a poemas. Cabe afirmar que, se estamos trabalhando um romance, o termo mais adequado é *lirismo*, porque “pode haver lirismo num romance, mas a poesia lírica só existe numa forma lírica”.

Nesse sentido, o sujeito lírico, em *L.A.*, talvez seja o próprio texto. A escolha composicional de Raduan Nassar sugere a poesia como valor estético da narrativa. O romance não se apresenta como um armazém de emoções individuais, mas como uma reflexão sobre a construção de um grupo familiar, por meio da voz de André, que se levanta de forma lírica e, ao mesmo tempo, social.

O lirismo está vinculado aos sentimentos de André, às emoções que lhe vêm à lembrança, entrelaçando e construindo a trama da narrativa. Se André busca o retorno aos laços míticos da família, rompidos pela estrutura patriarcal imposta pela personagem pai, o lirismo, de certa forma, colabora com essa busca e, ao mesmo tempo, já realiza o seu objetivo.

Sendo polissêmica, essa multiplicidade de sentidos da linguagem poética faz de André o homem da sociedade fragmentada que, em meio à crise de sua identidade, por não se reconhecer inteiro, assume um discurso de igual modo estilhaçado.

O capítulo também propôs a leitura da terceira voz da poesia, com base no ensaio crítico “As três vozes da poesia”, de T. S. Eliot. No romance *L.A.*, de Raduan Nassar, a presença da voz poética como elemento estético construído por meio da mescla de gêneros poesia e prosa.

Das vozes apresentadas no ensaio, detivemo-nos apenas na terceira voz: a do “poeta que tenta criar uma personagem dramática”, porque Raduan Nassar constrói a personagem André como ente ficcional dramático, difusor do lirismo e da poeticidade presente em *L.A.* Entendemos que Nassar recupera a

arte da voz poética por meio da personagem André, com espontaneidade e simplicidade artisticamente procuradas, mas, igualmente, com procurada engenhosidade e malícia, pondo a nu, ora o aparato lógico, ora a obliquidade de certas alusões, de certos disfarces que marcam os objetos de sua criação.

Ainda neste capítulo estudamos a construção do silêncio presente no romance nassariano, sendo este mais um elemento que marca o lirismo moderno, e também evidencia as questões sociais, históricas e políticas que o envolvem. É o que constatamos com relação ao silêncio fundador, que ao contrário do que podemos pensar, não é ausência, mas significação, fundação.

Em *L.A.*, o silêncio de André é estar no diálogo, é produzir sentidos, história, rupturas. Em cada linha da narrativa, em cada dizer desse narrador-poeta, o silêncio se aloja, porque o poeta tem a necessidade desse silêncio para fundamentar seus sentidos. Assim, a ausência de contestação, portanto o silêncio, é uma forma de comunicação. Já o silêncio que é censura no romance, está vinculado ao poder patriarcal configurada na personagem do pai sobre a família. O silenciamento recebe um tratamento estético literário, que oferece à escritura de Raduan Nassar uma espécie de “jogo verbal”, no qual o próprio signo lingüístico materializa no silenciamento a ambigüidade do revelar e do silenciar.

A pesquisa, parece-nos, comprovou as hipóteses levantadas, pois revelou que a metáfora dos ‘laços míticos de família’ foi não só o mecanismo construtor das tensões discursivas, mas também o veiculador da reescritura paródico-mítica do romance nassariano, no qual o sagrado, o profano, o dialógico, a lirismo, a poesia e o silêncio assumem o enredo do romance às avessas tendo como arquétipo família a *Parábola do filho pródigo*.

L.A. prova ser a narrativa da busca: as peripécias vivenciadas pela personagem André demonstram a procura do “outro” e de “si mesmo”, por meio do retorno ao cosmo, à origem do homem, a fim de resgatar a unidade familiar perdida. Tentamos, ao longo deste trabalho, observar a construção estética presente no discurso da narrativa. Portanto, este estudo possibilitou-nos uma releitura, entre as diversas possibilidades de interpretação, do texto nassariano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DO AUTOR

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. Edição Comemorativa 30 anos [1975-2005]. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

SOBRE O AUTOR

Dissertações universitárias.

IEGELSKI, Francine. **Tempo e memória, literatura e história**: alguns apontamentos sobre Lavoura arcaica, de Raduan Nassar e Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum. 2006. 149 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

JOSEF, Ruth Rissin. **A palavra do desejo e o desejo da palavra**. 1988. 175 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

MARTINS, Analice de Oliveira. **Um lugar à mesa**: uma análise de Lavoura arcaica, de Raduan Nassar. 1994. 125 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. **Entre o milênio e o minuto**: prosa literária e discurso filosófico em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar. 1993. 127 p. Dissertação (Mestrado em Poética) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

PINTO, Sabrina Sedlmayer. **Ao lado esquerdo do pai**: os lugares do sujeito em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar. 1995. 122 p. Dissertação (Mestrado

em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

RAMOS, Rosane Carneiro. **A palavra germinada:** o grito do romance lírico em *Lavoura arcaica*. 2006. 126 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES, André Luis. **União, cisão, reunião em “Lavoura arcaica”, de Raduan Nassar.** 2000. 207 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SENA, Ana Gláucia de Freitas. **A terra, a semente e o cordeiro:** a busca do eu em *Lavoura arcaica*. 2002. 92 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,

SILVA, Regina Celi Alves da. **Raduan Nassar:** o cultivo do novo tra(d)ição textual. 1991. 120 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

VIEIRA, Márcia Cavalcante. **O obrar da narrativa em Lavoura arcaica.** 1993. 115 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1993.

OBRAS CRÍTICAS E ARTIGOS PERIÓDICOS

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de Literatura Brasileira.** Instituto Moreira Sales/ São Paulo, n. 2, p. 61- 77, Set. 1996

GERAL

ADORNO, Theodor W. *“Palestra sobre lírica e sociedade”*. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: 34, 2006.

ARISTÓTELES. **Vida e obra**. Os Pensadores. São Paulo: Nova cultural, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** : A teoria de romance. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski** . Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol III. Petrópolis: Vozes, 2001.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÍBLIA sagrada. O filho pródigo. In: **Evangelho segundo São Lucas**, cap. 15, v. 11-32. São Paulo: Edições Paulus, 1990.

BOSI, Alfredo. Poesia como resposta à opressão. In: **Pesquisa Fapesp 87**, maio de 2003.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CARA, Salete de Almeida. **A Poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992

CHALLITA, Mansour (trad.) **O Alcorão**. Rio de Janeiro: Acigi (Associação Cultural Internacional Gibran), s.d.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CLARK, Katerina ,HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: Introdução as teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1993.

COUTINHO. Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURAND, Gilbert. **Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas**. Portugal: A regra do Jogo, 1983.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva. 1969.

EIKHEINBAUM. B. **Teoria da literatura: Formalismo Russo**. Porto Alegre: Globo, 1976.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **O Sagrado e o profano**: essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O mito do eterno retorno**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Dicionário das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Mefistófeles e o andrógino**: Comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T. S. **Ensaio de doutrina crítica**. Trad, Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães editores, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio: dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERREIRA, Jerusa Pires. Prefácio In: **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin, Rio de Janeiro: Imago, 1995.

FILHO, Odil de Oliveira. Um carnaval no convento. In:____. **Carnaval no convento**: intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: UNESP, 1993.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala** : formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo : Global, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura de lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**. São Paulo: Edusp, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamento das formas de Arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Trad. Mariano Ferreira. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

_____. **Mito e significado**. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1997.

LIMA, Luis Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. São Paulo: Unicamp, 2007.

OLIVEIRA, Nelson. Diversão e arte. Entrevista à revista *Isto É Gente*, 01/01/1999. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/35/divearte/livro_ping.htm .Acesso em: 08 jun. 2008

_____. **Interpretação**: Autoria, Leitura e Efeitos do Trabalho Simbólico. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2001.

ROCHA, Everaldo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1999

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Desconstrução/ construção no texto lírico**. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1975.

SIMONS, Marisa. **As falas do silêncio**. São Paulo: Humanitas, 1999.

TYNIA NOV, Júri. Da evolução literária. In: **Teoria da literatura** (Formalistas Russos). Porto Alegre: Globo, 1971.

TODOROV, Tzvetan. **Poética do silêncio**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ANEXO

Os dois filhos – “O filho pródigo” (LUCAS 15, 11- 32, p. 1274 -1275)

Jesus continuou: “Um homem tinha dois filhos. O filho mais novo disse ao pai: ‘Pai, me dá a parte da herança que me cabe’. E o pai dividiu os bens entre eles. Poucos dias depois, o filho mais novo juntou o que era seu e partiu para um lugar distante. E aí esbanjou tudo numa vida desenfreada. Quando tinha gasto tudo o que possuía, houve uma grande fome nessa região, e ele começou a passar necessidade. Então foi pedir trabalho a um homem do lugar, que o mandou para a roça, cuidar dos porcos. O rapaz queria matar a fome com a lavagem que os porcos comiam, mas nem isso lhe davam. Então, caindo em si, disse: ‘Quantos empregados do meu pai têm pão com fartura, e eu aqui, morrendo de fome... Vou me levantar, vou encontrar meu pai e dizer a ele – Pai, pequei contra Deus e contra ti; já não mereço que me chamem teu filho. Trata-me como um dos teus empregados’. Então se levantou e foi ao encontro do pai.

Quando ainda estava longe, o pai o avistou e teve compaixão. Saiu correndo, o abraçou e o cobriu de beijos. Então o filho disse: ‘Pai, pequei contra Deus e contra ti, já não mereço que me chamem teu filho’. Mas o pai disse aos empregados: ‘Depressa, tragam a melhor túnica para vestir meu filho. E coloquem um anel no seu dedo e sandálias nos pés. Peguem o novilho gordo e o matem. Vamos fazer um banquete. Porque este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi encontrado’. E começaram a festa.

O filho mais velho estava na roça. Ao voltar, já perto de casa, ouviu música e barulho de dança. Então chamou um dos criados e perguntou o que estava acontecendo. O criado respondeu: ‘É seu irmão que voltou. E seu pai, porque o recuperou são e salvo, matou o novilho gordo. Então o irmão ficou com raiva, e não queria entrar. O pai, saindo, insistia com ele. Mas ele respondeu ao pai:’ Eu te sirvo há tantos anos, jamais desobedeci a qualquer ordem tua; e nunca me deste um cabrito para eu festejar com meus amigos. Quando chegou esse teu filho, que devorou teus bens com prostitutas, matas para ele o novilho gordo! Então o pai lhe disse: ‘Filho, você está sempre comigo, e tudo o que é meu é seu. Mas era preciso festejar e nos alegrar,

porque esse teu irmão estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi encontrado’.”

A ovelha perdida (LUCAS 15, 3-7, p. 1274)

Então Jesus contou-lhes esta parábola: “Se um de vocês tem cem ovelhas e perde uma, será que não deixa as noventa e nove no campo para ir atrás da ovelha que se perdeu, até encontrá-la? E quando a encontra, com muita alegria a coloca nos ombros. Chegando em casa, reúne os amigos e vizinhos, para dizer: ‘Alegrem-se comigo! Eu encontrei a minha ovelha que estava perdida’. E eu lhes declaro: assim, haverá no céu mais alegria por um só pecador que se converte, do que por noventa e nove justos que não precisam de conversão”.

A moeda perdida (LUCAS 15, 8- 10, p. 1274)

“Se uma mulher tem dez moedas de prata e perde uma, será que não acende uma lâmpada, varre a casa e procura cuidadosamente, até encontrar a moeda? Quando a encontra, reúne amigas e vizinhas, para dizer: ‘Alegrem-se comigo! Eu encontrei a moeda que tinha perdido’. E eu lhes declaro: os anjos de Deus sentem a mesma alegria por um só pecador que se converte”.

A parábola do semeador (LUCAS 8, 4-18, p. 1261)

Ajuntou-se uma grande multidão, e de todas as cidades as pessoas iam até Jesus. Então ele contou esta parábola: “O semeador saiu para semear a sua semente. Enquanto semeava, uma parte caiu à beira do caminho; foi pisada e os passarinhos foram e comeram tudo. Outra parte caiu sobre pedras; brotou e secou, porque não havia umidade. Outra parte caiu no meio de espinhos; os espinhos brotaram junto e a sufocaram. Outra parte caiu em terra boa; brotou e deu fruto, cem por um”. Dizendo isso, Jesus exclamou: “Quem tem ouvidos para ouvir ouça”.

Os discípulos perguntaram a Jesus o significado dessa parábola. Jesus respondeu: “A vocês foi dado conhecer os mistérios do Reino de Deus. Mas

aos outros ele vem por meio de parábolas, para que olhando não vejam e ouvindo não compreendam”.

“A parábola quer dizer o seguinte: a semente é a palavra de Deus. Os que estão á beira do caminho são aqueles que ouviram: mas depois chega o diabo e tira a Palavra do coração deles, para que não acreditem, nem se salvem. Os que caíram sobre a pedra são aqueles que, ouvindo, acolheram com alegria a Palavra. Mas eles não têm raiz: por um momento, acreditam, mas na hora da tentação voltam atrás. O que caiu entre os espinhos, são aqueles que ouvem, mas continuando a caminhar, se afogam nas preocupações, na riqueza e nos prazeres da vida, e não chegam a amanhecer. O que caiu em terra boa são aqueles, que ouvindo de coração bom e generoso, conservam a Palavra e dão fruto na perseverança”.

Ninguém acende uma lâmpada para cobri-la com uma vasilha ou colocá-la debaixo da cama. Ele a coloca no candeeiro, afim de que todos os que entram vejam a luz. De fato, tudo o que está escondido deverá tornar-se manifesto, e tudo o que está em segredo deverá tornar-se conhecido e claramente manifesto

Portanto, prestem atenção como vocês ouvem: para quem tem alguma coisa, será dado ainda mais; para aquele que não tem. Será tirado até mesmo o que ele pensa ter”.

As parábolas do reino “uma colheita custosa” (MATEUS 13,1-23, p.1196- 1197).

Naquele dia, Jesus saiu de casa e foi sentar-se às margens do mar da Galiléia. Numerosas multidões se reuniram em volta dele. Por isso, Jesus entrou numa barca e sentou-se, enquanto a multidão de pé na areia. E Jesus falou para eles muita coisa com parábolas: “O semeador saiu para semear. Enquanto semeava, algumas sementes caíram à beira do caminho, e os passarinhos foram e as comeram. Outras sementes caíram em terreno pedregoso, onde não havia muita terra. As sementes logo brotaram, porque a terra não era profunda. Porém, o sol saiu, queimou as plantas, e elas secaram, porque não tinha raiz. Outras sementes caíram no meio dos espinhos, e os espinhos cresceram e sufocaram as plantas. Outras sementes, porém, caíram

em terra boa, e renderam cem, sessenta e trinta frutos por um. Quem tem ouvidos, ouça!”.

Os discípulos aproximaram-se e perguntaram a Jesus: “Por que usas parábolas para falar com eles? Jesus respondeu: “Porque a vocês foi dado conhecer os mistérios do Reino do Céu, mas a eles não. Pois, a quem tem, será dado ainda mais, será dado em abundância; mas daquele que não tem, será tirado até o pouco que tem. É por isso que eu uso parábolas para falar com eles: assim eles olham e não vêem, ouvem e não escutam nem compreendem. Desse modo se cumpre para eles a profecia de Isaías: ‘É certo que vocês ouvirão, porém nada compreenderão. É certo que vocês enxergarão, porém nada verão. Porque o coração desse povo se tornou insensível. Eles são duros de ouvido e fecharam os olhos, para não ver com os olhos, e não ouvir com os ouvidos, não compreender com o coração e não se converter. Assim eles não podem ser curados’. Vocês, porém, são felizes, porque seus olhos vêem e seus ouvidos ouvem. “Eu garanto a vocês: muitos profetas e justos desejam ver o que vocês estão vendo, e não puderam ver; desejam ouvir o que vocês estão ouvindo, e não puderam ouvir”.

- “Ouçam, portanto, o que a parábola do semeador que dizer: Todo aquele que ouve a Palavra do Reino e não a compreende, é como a semente que caiu à beira do caminho: vem o Maligno e rouba o que foi semeado no coração dele. A semente que caiu em terreno pedregoso é aquele que ouve a Palavra, e logo a recebe com alegria. Mas ele não tem raiz em si mesmo, é inconsciente: quando chega uma tribulação ou perseguição por causa da Palavra, ele desiste logo. A semente que caiu no meio dos espinhos é aquele que ouve a Palavra, mas a preocupação do mundo e a ilusão da riqueza sufocam a Palavra, e ela fica sem dar fruto. A semente que caiu em terra boa é aquele que ouve a Palavra e a compreende. Esse com certeza produz fruto. Um dá cem, outro sessenta e outro trinta por um”.

A cegueira do mundo “Jesus terá êxito na sua missão” (MARCOS 4, 1-20, p. 1226- 1227)

Jesus começou a ensinar de novo às margens do mar da Galiléia. Uma multidão se reuniu em volta dele. Por isso, Jesus entrou numa barca e sentou-

se. A barca estava no mar, enquanto a multidão estava junto ao mar, na praia. Jesus ensinava-lhes muitas coisas com parábolas. No seu ensinamento dizia para eles:

“Escutem. Um homem saiu para semear. Enquanto semeava, uma parte caiu à beira do caminho, os passarinhos foram e comeram tudo. Outra parte caiu em terreno pedregoso, onde não havia muita terra; brotou logo, porque a terra não era profunda. Porém, quando saiu o sol, os brotos se queimaram e secaram, porque não tinha raiz. Outra parte caiu no meio dos espinhos. Os espinhos cresceram, a sufocaram, e ela não deu fruto. Outra parte caiu em terra boa e deu fruto, brotando e crescendo: rendeu trinta, sessenta e até cem por um”. E Jesus dizia: “Quem tem ouvidos para ouvir, ouça!”.

Quando Jesus ficou sozinho, os que estavam com ele, junto com os Doze, perguntaram o que significavam as parábolas. Jesus disse para eles: “Para vocês foi dado o mistério do Reino de Deus; para os que estão fora tudo acontece em parábolas, para que olhem, mas não vejam, escutem, mas não compreendam, para que não se convertam e não sejam perdoados”.

Jesus lhes perguntou: “Vocês não compreendem essa parábola? Como então vão compreender todas as outras parábolas?”

O semeador semeia a Palavra. Os que estão à beira do caminho são aqueles nos quais a Palavra foi semeada: logo que a ouvem, chega Satanás e tira a Palavra que foi semeada neles. Do mesmo modo, os que recebem a semente em terreno pedregoso são aqueles que ouvem a Palavra e a recebem com alegria; mas eles não têm raiz em si mesmos: são inconstantes, e, quando chega uma tribulação ou perseguição por causa da Palavra, eles logo desistem. Outros recebem a semente entre os espinhos: são aqueles que ouvem a Palavra; mas surgem as preocupações do mundo, a ilusão da riqueza e todos os outros desejos, que sufocam a Palavra, e ela fica sem dar fruto. Por fim, aqueles que receberam a semente em terreno bom são os que ouvem a Palavra, a recebem e dão fruto; um dá trinta, outro sessenta e outro cem por um”.

O sermão da montanha (LUCAS 6, 12-28, p. 1257- 1258).

Nesses dias, Jesus foi para a montanha a fim de rezar. E passou toda a noite em oração a Deus. Ao amanhecer, chamou seus discípulos, e escolheu doze entre eles, aos quais deu o nome de apóstolos: Simão, a quem também deu o nome de Pedro, e seu irmão André; Tiago e João; Filipe e Bartolomeu; Mateus e Tomé; Tiago, filho de Alfeu, e Simão, chamado Zelote; Judas, filho de Tiago, e Judas Iscariotes, aquele que se tornou traidor.