PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC - SP

Ana Beatriz Germano Santos

Lavoura arcaica: interdito, transgressão e erotismo no corpo da linguagem

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo
2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Ana Beatriz Germano Santos

Lavoura arcaica: interdito, transgressão e erotismo no corpo da linguagem

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

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. Fernando Segolin.

São Paulo
2014

Banca Examinadora

A toda a minha família, ao meu noivo e
aos meus amigos pela fé e dedicação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu força e coragem.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Segolin, pelas profícuas reuniões e valiosa orientação.

Aos que integraram a Banca do Exame de Qualificação: Profa. Dra. Vera Bastazin (PUC-SP) e Prof. Dr. Ricardo Iannace (FATEC-SP) pelas observações pertinentes ao meu trabalho.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP pelo aprendizado e pelo exemplo enquanto pesquisadores.

À Profa. Dra. Juliana Silva Loyola (UNIFESP) e à Profa. Ma. Maria Sílvia Antunes Furtado (UEMA) por terem participado das primeiras etapas do meu projeto de pesquisa.

Aos meus colegas do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, em especial Cecília Lara da Cruz, Diana Pessoa e Simone Sanfelice, por dividirem conhecimentos e experiências.

À secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, Ana Albertina, pelos preciosos conselhos, pela paciência e atenção.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

Toda obra sobrevive graças às interpretações. Essas interpretações são na verdade ressurreições: sem elas não haveria obra. Ela transpõe sua própria história para se inserir em outra.

Octavio Paz

SANTOS, Ana Beatriz Germano. **Lavoura arcaica**: interdito, transgressão e erotismo no corpo da linguagem. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014. 122f.

RESUMO

O enfoque central deste estudo incide sobre as duas partes do romance **Lavoura arcaica**, com destaque para a relação conflituosa de André com seu pai, Iohána. Caracterizado pela revolta e cólera em seu discurso contra os princípios defendidos pelo pai, André retorna ao seio da família, mas, na verdade, vai de encontro a ela, amargando um embate consigo e com aqueles que estão à sua espera em casa, lugar símbolo do conflito interior da personagem. Assim, esta dissertação pretende discutir algumas das construções relacionadas às imagens do pai e do seu filho pródigo (às avessas), André, a partir da interação dos campos da literatura e da psicanálise. Para tanto, serão abordados alguns conceitos referentes ao erotismo, à lei do pai e ao mito, para perceber como o texto apreende a transgressão na narrativa, destacando, assim, o potencial heurístico da obra para a compreensão do profano e do sagrado. Tenta-se entender como o desejo de André se dá, também, por meio do desejo do pai, constituindo-se esse desejo em um dos elementos norteadores da obra.

Palavras-chave: Literatura. Psicanálise. Linguagem. Interdito. Transgressão. Erotismo.

SANTOS, Ana Beatriz Germano. **Lavoura arcaica**: interdict, transgression and erotism into language body. Master's Degree dissertation. Program of Post-Graduate Studies on Literature e Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2014. 122f.

ABSTRACT

The main focus of this study is the two parts of the novel **Lavoura arcaica**, emphasizing the conflictive relation between André and his father, Iohána. Characterized by anger and rebellion in his discourse against his father's principles, André returns to family environment, but actually questions it. He resents himself and the ones who await him at home, the embodiment of the character's inner conflict. This dissertation aims to discuss some image constructions related to both father and his prodigal son (*au contraire*), André, through the interaction between literature and psychoanalysis. To do so, some concepts referring to erotism, father's rule and myth will be approached, in order to perceive how the text apprehends the transgression in the narrative, emphasizing the heuristic potential of the piece for the understanding of both profane and sacred. It is tried to comprehend the way André's desire comes to be through his father's, insofar as this desire is one of the guiding elements of the work.

Keywords: Literature. Psychoanalysis. Language. Interdict. Transgression. Erotism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. UM ENCONTRO ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE	16
2. A PALAVRA COMO SEMENTE DA DESORDEM	23
2.1 A lavoração nassariana	23
2.2 Vozes em conflito	27
2.3 Erotismo: antagonismos e experiência interior	35
2.4 O olhar: escuridão <i>versus</i> claridade	41
2.5 A agonia do silêncio	46
3. A LEI DO PAI E O DESEJO: INTERDITO E TRANSGRESSÃO DA ORDEM FAMILIAR	52
3.1 A influência da ancestralidade	53
3.2 A desmedida de Ana e André	57
3.3 O desejo conduz ao interdito	60
3.4 Lavoura arcaica numa perspectiva mítica	62
3.5 Freud e o horror ao incesto	65
3.6 Lévi-Strauss: a interdição do incesto vinculada à cultura	68
3.7 Lacan: o enigma de Édipo como estrutura de linguagem	70
3.8 Limite e transgressão em Foucault	73
4. O TRÁGICO EM LAVOURA ARCAICA: DA <i>HAMARTÍA</i> ARISTOTÉLICA À MORTE DO SUJEITO	77

4.1 A tragédia segundo Aristóteles.....	77
4.2 A configuração do trágico a partir da tragédia	86
4.3 A derrocada trágica do <i>ethos</i> familiar.....	88
4.4 André: o anti-herói trágico	93
4.5 Ana: a verdadeira figura do herói trágico.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS	111
ANEXO.....	118

INTRODUÇÃO

Raduan Nassar nasceu em 27 de novembro de 1935, na cidade paulista de Pindorama, São Paulo. Filho de pais libaneses, desde pequeno é convidado para participar de datas comemorativas, recitando poesias.

Torna-se coroinha em 1946, após se tornar um católico fervoroso. Um ano depois, inicia seu curso ginásial em Catanduva, deixando para trás uma coleção de pombas, citadas em **Lavoura arcaica**, seu principal romance.

Sofre uma convulsão em 1950, cessando os estudos e retomando um ano depois, em companhia da irmã Rosa, que lhe ensina e o faz gostar de grandes clássicos da literatura brasileira. Raduan ingressa nas faculdades de Direito e Filosofia, mas acaba por abandonar os cursos em decorrência de sua paixão pela Literatura. Após uma viagem ao Canadá, retoma os estudos de Filosofia, concluindo o curso.

Em 1984, Raduan noticia seu afastamento definitivo da literatura, abdicando da criação estética para se dedicar exclusivamente à produção rural. O paulista de Pindorama, filho de imigrantes libaneses, continua indiferente ao sucesso e reconhecimento que sua obra concisa, porém densa, alcançou, insistindo até hoje em seu autoexílio literário.

A literatura de Raduan Nassar privilegia as tensões imanentes àqueles que não tiveram lugar na cultura de origem e procuram lugar na cultura em que se estabeleceram. Tal afirmação leva em conta o fato de o escritor ter sido formado nessa ambivalência cultural, não tendo definido para si próprio um lugar específico.

Emana dessa concisa produção uma crítica relativamente atual e também reservada, em grande parte, a seu romance de estreia, **Lavoura arcaica**. A repercussão do texto rendeu um estimável número de produções acadêmicas, na forma de teses e dissertações. Coadjuvantes dessa produção, restam artigos de jornais que tratam de avaliar sua segunda publicação de grande repercussão, a novela **Um copo de cólera**.

Em 1997, Raduan, mais de uma década depois de ter revelado o fim de sua carreira na literatura, restaurou antigas esperanças dos leitores ao publicar a primeira edição comercial de **Menina a Caminho** – primeiro conto do autor, escrito no começo dos anos 60. Esse trabalho inicial de ficção deu título a uma coletânea de mais quatro contos. A edição saiu um ano após o autor ter sido tema do segundo número dos **Cadernos de Literatura Brasileira** (1996), do Instituto Moreira Salles.

Nesses três textos perpassa o mesmo conflito: cada qual a seu modo retrata o choque entre o narrador-personagem masculino e a figura feminina (esposa, filha, namorada) – adensado por recursos estéticos de efeito tensional, o silêncio e/ou a verborragia, sempre em distintos registros, do tratamento dado à linguagem à proximidade temporal dessas produções, que se correlacionam de forma acessível a questões de ordem estética, ideológica e, em menor grau, à situação histórica.

Em 1968, começa a escrever seu trabalho de maior relevância, **Lavoura arcaica**, publicado originalmente em 1975. Em 1970, escreve a novela **Um copo de cólera**, com primeira publicação em 1978, e os contos **Hoje de madrugada** e **O ventre seco**, reunidos na coletânea **Menina a Caminho** (1997). No mesmo ano, o romance **Lavoura arcaica** ganha o prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras, consagrando seu autor como um dos maiores romancistas da contemporaneidade brasileira.

O romance está dividido em duas partes: a partida e o retorno. O enredo da obra é constituído de uma trama no próprio ambiente de uma família de costumes rigidamente tradicionais. André, o protagonista, jovem do meio rural, resolve abandonar sua casa no interior para morar em um vilarejo. Foge, em parte, do modelo educativo inculcado pelo pai, responsável pelo modelo familiar repressivo, e, em parte, do grande amor que sente por Ana, sua irmã. Retorna depois a casa, fato comemorado com grande alegria, mas que acaba se transformando num final trágico, com a morte de Ana.

Para a construção do arcabouço teórico-crítico desta dissertação, merecem ser citados alguns textos que contribuíram especialmente para a execução desse objetivo. Esses textos se tornaram basilares e de suma importância para que o estudo proposto se desenvolvesse, mas também para que semelhanças e diferenças fossem postas em questão, com o fato de cumprir adequadamente nosso plano de pesquisa, reflexão e análise.

É o caso do estudo da Profa. Dra. Cleusa Passos (1995) que remete ao campo da interdisciplinaridade, em especial à crescente relação entre literatura e psicanálise, e ao estabelecimento possível de um diálogo entre ambas as disciplinas, sem que a obra literária se esvazie e perca suas simbolizações. Ambos os campos do conhecimento se valeriam de características próprias e a influência e intercâmbio mútuos com certeza podem enriquecer uma possível leitura de qualquer obra e, em especial, da obra em estudo nesta dissertação.

Sabrina Sedlmayer (1995), por sua vez, constrói seu instrumental teórico a partir dos antecedentes histórico-culturais, civilizatórios (religião, mito, o arcaico) que subjazem à trama do romance, para que seja possível uma análise sobre *os lugares do sujeito*. Para tal, traz os conceitos de Freud e Lacan à tona e, ainda, estabelecer interlocução com a semiologia.

No suplemento **Cadernos de Literatura** (1996), vários autores realizam ensaios acerca de **Lavoura arcaica** e sobre a escritura de Raduan Nassar. Entre eles estão: Milton Hatoum, que declara poder reconhecer no romance vários traços da cultura imigrante árabe, traços esses que correspondem a uma tradição milenar, com suas ressonâncias islâmicas, bíblicas e orientais; e Leyla Perrone-Moisés, que ressalta aspectos como a riqueza vocabular, o tom trágico, e a escolha das metáforas, aparentemente restritas ao discurso das parábolas. Aponta também que o texto comporta leitura histórica e sociológica, por ser o primeiro livro a tratar da imigração libanesa no Brasil.

Thais Gimenes (2009) discute a presença de elementos trágicos nas obras **Édipo Rei** e **Lavoura arcaica**, bem como o sentido da tragédia, à luz dos ensinamentos de Aristóteles, Northrop Frye, dentre outros. Para tanto, analisou-se o texto de Raduan Nassar para verificar a existência de tais elementos tendo por base os primórdios do teatro grego. Aludiu-se, também, metodologicamente a pressupostos da teoria da intertextualidade como um processo de reescrita, obedecendo-se aos conceitos de Julia Kristeva (1974).

Luciana Fernandez (2009) efetua uma leitura da trajetória retórica e isotópica do *ethos* feminino no romance **Lavoura arcaica**, de Raduan Nassar, à luz de duas paixões aristotélicas: amor e cólera. O referencial teórico organiza-se desde a retórica das paixões e a progressão referencial, até considerações decorrentes da antropologia e da mitologia, demonstrando que as relações entre feminino e masculino se estabelecem num jogo dialético-especular.

Paulo Caetano (2011) aborda o romance de Raduan Nassar como um valioso objeto de estudo para se discorrer acerca do aspecto referencial das personagens. A figura paterna, incorporando uma tradição que estima o trabalho e a prudência como valores imprescindíveis à vida, depara-se com intensa oposição dos filhos Ana e André. Essa resistência e disputa são resultado (e estopim) para ações tidas como monstruosas: o incesto e o filicídio.

Charlott Leviski (2010) propôs-se a analisar, a partir de uma perspectiva comparada, o contexto familiar das obras **Lavoura arcaica**, de Raduan Nassar, e **Álbum de família**, de Nelson Rodrigues. O principal objetivo é investigar de que forma os autores discorrem acerca dos conflitos familiares, suas semelhanças e divergências. Desta forma, procurou-se apontar como a literatura tem a capacidade de desvelar as questões sociais, culturais e religiosas.

Bruno Mota (2010), por sua vez, elabora uma interpretação de **Lavoura arcaica**, a partir de conceitos fundamentais desenvolvidos por Bakhtin e outros estudiosos, como dialogismo, cronotopo e polifonia, para refletir sobre a organização verbal do romance em toda a sua complexidade, com base, sobretudo, em preceitos bíblicos e tradições mediterrâneas.

Diante disso, este trabalho se propõe a responder aos seguintes questionamentos: Em que medida a construção do romance pode revelar um momento próprio do inconsciente e evidenciar no texto o processo psíquico enquanto representação? De que modo a narrativa de **Lavoura arcaica** apreende os desajustes da personagem André e inscreve o desejo em um viés transgressor e trágico?

Para tanto, as seguintes hipóteses foram levantadas: 1 - O romance se manifesta como *mythos*, cujos aspectos da organização se reproduzem simbolicamente e alcançam a literariedade; 2 - Ao imergir no inconsciente do texto, constata-se o reencontro com a subjetividade, com o imaginário, sendo, por isso, possível trabalhar as representações simbólicas do enredo ficcional; 3 - André produz um discurso que se apresenta como simulacro de certo funcionamento mental, revelador da face mais trágica do humano; 4 - André, como personagem, é análogo ao sujeito barrado, cuja mediação se faz pela palavra; 5 - Na mesa das refeições, André integra o ramo da esquerda, inaugurado e liderado pela mãe, cuja voz não se manifesta na narrativa e é marcada por um estigma; 6 - O incesto não é transgressão em si, mas sim o desejo incestuoso incessante de André, uma espécie de antilei que ultrapassa os limites do corpo.

Assim, a presente dissertação se organizará em quatro capítulos. O primeiro tratará, de forma breve, das relações entre literatura e psicanálise, buscando detectar o início dessa interação em Freud e Lacan, bem como sua importância para a análise da narrativa nassariana.

O segundo capítulo abordará alguns aspectos relevantes da escrita nassariana no romance estudado, a partir de teóricos como Octávio Paz e Bakhtin, e tentará pôr em

evidência a personagem-narrador André e sua trajetória dentro da narrativa. Esta trajetória caracteriza-se pelo contínuo questionamento da ordem patriarcal pelo protagonista – ordem esta marcada pela religiosidade e pela palavra, sobretudo por meio dos sermões bastante frequentes. Esse questionamento é evidenciado pelo intenso erotismo que emana da personagem; deste modo, julgou-se necessário o apoio nas teses de George Bataille acerca do erotismo como experiência da desordem e, por conseguinte, da transgressão.

No terceiro capítulo, a partir de conceitos-chave psicanalíticos, propostos inicialmente por Freud com relação ao sujeito, função do pai, desejo, tabu e incesto, procurou-se montar um panorama do que se define como interdito e transgressão em uma sociedade, pelo viés do *mythos*, e como isso se revela na narrativa nassariana, dando ênfase à personagem de André em sua relação com a irmã Ana, mas também em sua relação com o pai Iohána. Para tanto, serão utilizadas, ainda, formulações teóricas de Lacan e Lévi-Strauss, acerca do desejo e do surgimento, como instituição, do tabu do incesto.

No quarto, e último capítulo, um percurso da tragédia e do trágico, desde Aristóteles até a contemporaneidade, será brevemente traçado, para que se entenda a *hamartía*, o “desvio” ou “erro”, proveniente das ações da personagem André ao longo da narrativa, e que culminam no paradigma da transgressão da lei paterna: o incesto com sua irmã Ana. Daí a retomada de Bataille, sobretudo quando propõe que o trágico advém do erotismo, podendo seu caráter transgressor culminar na morte do sujeito.

1. UM ENCONTRO ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE

O desenvolvimento da psicanálise marcou a história da humanidade com conceitos novos e perturbadores sobre o inconsciente humano, sobre o desejo e seus mistérios, e que figuram com frequência nas artes de um modo geral.

Pela leitura psicanalítica, a literatura se constitui, além de expressão artística, numa modalidade de linguagem que pode trazer algo do inconsciente. Se a psicanálise se constitui historicamente como um método de análise do espaço do inconsciente, também se impõe como uma ferramenta primordial de análise e interpretação da literatura enquanto expressão linguística das significações inconscientes, bem como de seus efeitos no universo psíquico do leitor.

É assim que este trabalho se propõe a relacionar literatura e psicanálise, a partir da concepção de sujeito do desejo: aquele que sofre os efeitos do inconsciente. Buscar-se-á elucidar, deste modo, os componentes metafóricos da narrativa e relacioná-los com o desenvolvimento do sujeito na *função do pai* e com o que há de trágico na *ordem do desejo*, levando em consideração os efeitos do *Complexo de Édipo-castração* sobre a constituição psíquica do sujeito, conforme teorização de Sigmund Freud. Ao aproximar tais conceitos, nossa intenção é expandir a visibilidade teórica, por meio da analogia e do diálogo entre as áreas de conhecimento mencionadas, com o objetivo de estudá-las melhor no romance **Lavoura arcaica**.

Este livro, de 1989, de Raduan Nassar, revela a polêmica história do jovem André, que se rebela contra as tradições agrárias e patriarcais impostas por seu pai e foge para a cidade, onde espera encontrar uma vida diferente da que vivia na fazenda de sua família, de origem libanesa. Quando é encontrado em uma pensão suja de um vilarejo, por seu irmão Pedro, passa a lhe contar, de forma amarga, as razões de sua fuga e do conflito contra os valores paternos.

Seguindo o tempo psicológico, André desenvolve uma jornada sensível pelos caminhos de sua infância, contrapondo os carinhos maternos envolventes e transgressivos, evidenciados toda manhã quando a mãe o acordava, e os ensinamentos severos e rígidos do pai, manifestos por meio de parábolas que sempre tinham uma lição a ensinar, um caráter moral a evidenciar. André se rebela, porém, contra essa ordem. Nesse trajeto, alimenta secreta paixão incestuosa por sua irmã Ana, que exerce papel fundamental na decisão de fugir da casa da família. A mãe, desesperada, envia, então, o

primogênito para buscá-lo e tentar, assim, reconstruir a suposta paz familiar, ameaçada por sua fuga.

A narrativa começa com uma cena não muito comum: André está deitado no chão do quarto da pensão, masturbando-se, quando a chegada de Pedro o interrompe. O diálogo entre eles é sofrido: “tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado pela palavra do pai; [...] eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua pedra angular [...]” (LA, 1989, p. 43).¹

Trazido de volta para a fazenda, André é recebido por seu pai, com quem estabelece longa conversa, e é homenageado com uma festa, o que em vez de resolver o conflito, evidencia a distância ainda mais intransponível existente entre eles. Ainda, durante a celebração da volta do filho pródigo, o conteúdo de uma caixa, que estava perdida e que pertencia a André, com objetos e lembranças das prostitutas com quem se relacionava, vem à tona graças a Ana, que acaba se vestindo de cigana e dança sensualmente, serpenteando o corpo, como bem narra André. Diante de tantas revelações, Iohána, pai de André, cego de cólera, mata a própria filha, e também morre logo em seguida.

A narrativa nassariana se direciona, assim, para um universo primitivo, assinalado desde o princípio pelo próprio título, no qual o caráter arcaico se torna evidente. O texto se arquiteta como um *mythos*, uma forma de narrativa característica de sociedades muito antigas e que tinham a finalidade de atribuir significação particular para sua origem, sua cultura, sua estrutura social e História. O mito remete sempre às origens, sem denominação espacial, e se destina sempre à reprodução de um modelo primordial. Narrativas deste tipo permanecem no imaginário criador contemporâneo, sobretudo na poesia e na ficção literária (Frye, 1973, p. 78).

Dando amparo a esse universo mítico, há em **Lavoura arcaica**, uma constante referência à Bíblia (como é possível ver em Lucas 15, 11-32), esse grandioso *mythos* subjacente ao texto literário ocidental, sendo o romance uma versão ficcional às avessas da parábola do filho pródigo.

Há várias vertentes de referência na narrativa mítica: uma, já mencionada, é a vertente social: em que o *mythos* manifesta aspectos da organização de uma sociedade que se reproduzem simbolicamente. Concomitantemente, há também no mito uma

¹ A partir daqui, as referências ao texto de **Lavoura arcaica** serão feitas com as iniciais LA, seguidas pelo ano e referida(s) página(s). Para evitar repetições, quando ocorrerem citações muito próximas, somente a página do texto será indicada, ficando implícito que se trata da 3ª edição de 1989, revisada pelo autor.

vertente psicológica, que é acentuada por Otto Rank (1981) quando assevera que o mito é o sonho dos povos. O mito se dedica ainda, numa linha individual, à representação de processos psíquicos, tomando o período da infância como uma espécie de “pré-história do indivíduo” (FREUD, 1980, p. 260-262), em que as referências temporais e espaciais se denunciam de forma obscura e difusa.

O romance, publicado em 1975, relaciona-se com uma precedência dramática que vai do Édipo-rei a Hamlet, ao manter o tom trágico, poético e bíblico, de muitos de seus antecessores. Com o mergulho nas profundezas do inconsciente, nos vãos densos da civilização, da cultura e da psique humana, Nassar alcança a universalidade, embora partindo de um plano rural e particular, e restringindo-se a um microcosmo familiar.

Nos seus momentos iniciais, a Psicanálise se utilizou da Literatura como mediadora entre a clínica e a teoria. Assim aconteceu com as interpretações feitas por Freud sobre o Édipo-rei e Hamlet. No caso da peça de Shakespeare, Freud não só a decifra, mas elabora um percurso autoanalítico, já que, para a leitura psicanalítica, segundo Marini (2006, p. 64), “a obra literária não é nem um sintoma, nem a fala em análise, oferece-nos uma forma simbolizada para um aspecto de nosso psiquismo inconsciente que dela estava privado”.

Lacan (1998) também se utiliza da Literatura – em sua interpretação de **A carta roubada**, de Edgar A. Poe – e conclui que todo sujeito está subordinado a uma ordem simbólica que o transcende e define seu lugar.

A literatura, como se ressalta, não deixou de operar certo saber sobre o inconsciente, porém de maneira distinta da atividade psicanalítica. Por isso, o diálogo entre tais abordagens proporcionou interpretações relevantes, tanto para a construção do saber psicanalítico, quanto para a construção da crítica literária contemporânea.

Daí o aflorar de outra relação entre literatura e psicanálise: a obra literária como objeto de estudo psicanalítico. Deste ponto de vista, a psicanálise desempenhará o papel de mediadora entre a obra e seus leitores, pois, por meio da ficção, o escritor é aquele que apreende o inconsciente no devaneio do ato de escrever.

Diante disso, surgem também diferentes projetos críticos, que não se preocupam somente com as construções advindas da obra. Dos métodos modernos de crítica psicanalítica, é possível destacar dois procedimentos relevantes: a textanálise, de Jean Bellemin-Nöel, e a semanálise, de Julia Kristeva. Há uma visível preocupação, nesta última, de articular semiologia e psicanálise, pois, na concepção de Kristeva, o homem moderno vive o conflito entre o signo e o simbólico, ou seja, entre o que é da

ordem natural e o que é da ordem cultural. Já a textanálise recusa o inconsciente do autor e investiga o inconsciente do texto, que nos remeteria a um lugar enigmático para a realização da análise.

Roger (2002, p. 104) explica que “o inconsciente de um texto não se confunde, pois, com o do escritor, mas mobiliza, pelo trabalho da escrita, o inconsciente do leitor que nele se reconhece”. Desse ponto de vista, a crítica psicanalítica se apura nitidamente em captar as intenções de um texto, assim como o literário, que almeja sempre desdobrar e desnudar suas múltiplas camadas de significação.

Dessa perspectiva, a análise literária de **Lavoura arcaica** será feita em diálogo com a psicanálise, utilizando certas teses da segunda, em sua forma conceitual – lei do pai, desejo, castração, falta – para uma leitura possível dos interstícios e entreditos literários, que integram o universo dos interditos sociais.

Estudos abarcando o diálogo entre Literatura e Psicanálise já são comuns no Brasil e no exterior. Freud (1987), em **A Interpretação dos sonhos**, formulou os parâmetros iniciais da Psicanálise, cujo embasamento teórico foi ensejado pelo deslocamento do “eu” do centro do psiquismo, construindo, sob a formulação de sujeito do inconsciente, a pedra angular da teoria psicanalítica. É nesse momento também que Freud desenvolve a ideia de que o Complexo de Édipo-castração seria um universo capaz de engendrar o desejo e a subjetividade.

Sustentado pela interpretação, Freud erigiu sua prática e teoria escutando as manifestações discursivas de seus pacientes, adentrando em um solo obscuro e hermético, a fim de investigar o sofrimento humano. Mas foi por meio desse empenho, em tentar apreender os ditos e não-ditos de seus pacientes, que Freud construiu seu arcabouço teórico, ou seja, foi a partir da prática que inaugurou a psicanálise.

A teoria psicanalítica estabeleceu com seus conceitos um modo estruturado para o estudo do funcionamento das manifestações inconscientes do pensamento. As descobertas freudianas, em decorrência da clínica, também encontram terreno fértil nas artes, na literatura, e em outras áreas de conhecimento, em especial aqueles que, diretamente, ocupam-se com expressões e significações que se situam além da razão.

Em **A Linguagem e a Teoria Freudiana**, Benveniste (1971, apud HUTCHEON) afirma que o modelo freudiano de sujeito cindido (consciente/inconsciente) e de seu discurso (manifesto/latente) diz respeito ao sentido que cada uma das partes dessa cisão deve assumir a partir do todo do sistema de significação.

Alguns pensadores, como Deleuze (2000) e Eagleton (2006), questionaram o papel do método interpretativo psicanalítico direcionado à literatura, levando em conta o fato de que tal modo de interpretação pode vir a petrificar a linguagem da obra, com o objetivo apenas de apreender possíveis sentidos que interessam à prática metodológica utilizada. Apesar disso, Eagleton aponta a psicanálise como aquela que tem condições de libertar a obra literária dessas incrustações.

Eagleton afirma, ainda, que a crítica psicanalítica em relação à literatura pode se desdobrar em quatro possibilidades. Ao considerar a obra literária, ela pode se voltar para o *autor da obra*, para o *conteúdo*, para a *construção formal* ou para o *leitor*.

Mas o que foi esquecido por Eagleton acerca da crítica psicanalítica é que esta, independente da especificidade do procedimento (*psicocrítica*, *semanálise*, *textanálise*, *psicoleitura*), é uma crítica interpretativa que se realiza como a imagem bordada num tapete:

o escritor, como o artesão, tece seu texto com imagens visíveis e intencionais, mas a trama desenha também uma imagem invisível e involuntária, uma imagem oculta no cruzamento de fios, o segredo da obra (para seu autor e para seus leitores). Armadilha para a interpretação, pois essa imagem está em toda parte e em nenhum lugar: de fato, há uma multiplicidade de imagens possíveis, e o texto, aparentemente terminado é, na leitura, ocasião de infinitas metamorfoses (MARINI, 2006, p. 59).

Levando em consideração as construções metafóricas da narrativa, é possível destacar que seu sujeito, que também se relaciona ao da psicanálise, é também dividido, barrado, intervalar, e se anuncia entre os significantes. Esse sujeito nasce imerso na linguagem, mas tem que se sobrepôr a ela. É o sujeito da demanda, cuja mediação é feita pela palavra.

Proposto por Freud, esse sujeito desnaturalizado, mediado pela palavra, marcado, portanto, por uma falta radical, é lançado em um percurso psíquico inconsciente, cujo argumento básico encontra-se no Édipo-Rei, de Sófocles. Édipo, ao se deparar com sua trágica condição – ter desposado a mãe – fura os seus olhos, cometendo, assim, o ato da castração simbólica.

Historicamente, no período da vindima (colheita da uva), celebrava-se, a cada ano em Atenas, a festa do vinho novo. Os companheiros de Dionísio se embriagavam e davam início a cânticos e danças ao som de címbalos até a exaustão. Esses adeptos do deus do vinho se disfarçavam em sátiros, que eram idealizados pelo imaginário popular como “homens-bodes”. Assim, o vocábulo “tragédia”, provavelmente, derivou-se de

tragoidia, formado por *trágos*, bode e *aoidé*, canto. Portanto, tem-se, como momento inaugural da tragédia, o “canto do bode”.

Conforme Brandão (1992), porém, o termo decorreria do fato de, num concurso ditirâmico, o poeta vencedor receber como gratificação um bode. Muito se tem discutido acerca da etimologia daquela palavra, e devido à falta de consenso, optou-se, aqui, pela primeira versão, na verdade, a mais difundida.

Já a noção de pai – catalisadora das angústias de André em **Lavoura arcaica** – está envolvida em uma conotação bem peculiar: excluída da acepção corrente enquanto “agente da paternidade comum”, aquela noção irrompe no campo psicanalítico como “operador simbólico a-histórico” (DOR, 1991, p. 13), ordenando uma *função*. Desta maneira, a instância do pai simbólico se relaciona à lei da proibição do incesto, lei maior que legaliza as relações de troca entre os sujeitos de uma mesma localidade. A ordem simbólica dessa lei impõe uma negociação imaginária anterior entre os múltiplos protagonistas familiares – pai, mãe, filho, reunidos sob a defesa da triangulação edipiana.

Em **Totem e Tabu** (2013), Freud aborda a provável origem da religião e da sociedade. Segundo ele, a Psicanálise revela que o animal totêmico é na realidade um substituto do pai. A ideia mais provável é que o homem primevo vivia em pequenas comunidades, cada um com tantas esposas quantas podia sustentar e obter, vigiando-as e guardando-as contra todos os outros homens. Certo dia, os irmãos, que tinham sido expulsos daquela horda, retornam juntos, matam e devoram o pai, colocando assim um fim à ordem patriarcal. Cada um dos irmãos ansiava, como o pai, ter todas as mulheres para si. A nova organização termina numa luta de todos contra todos. Assim, os irmãos não têm outra alternativa senão a de instituir a lei contra o incesto.

É possível dizer que a presença do incesto em **Lavoura arcaica** é um paradigma da ação transgressora, mas não a transgressão em si. A personagem André recusa qualquer orientação ou imposição que seja externa aos limites do seu corpo.

Em **As estruturas elementares do parentesco**, Claude Lévi-Strauss (1982, p. 62) analisa os princípios que proíbem tal prática sexual, e assevera que o tabu do incesto é a: “Regra por excelência, a única universal e que assegura o domínio da cultura sobre a natureza [...]”. Mas também avalia que “A sociedade só proíbe aquilo que suscita” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 56). Esse domínio do cultural sobre o natural deve ser reafirmado de alguma forma, seja no campo da ordem religiosa, psicológica, político-econômica ou social.

Refletindo sobre o incesto em **Lavoura arcaica**, há uma consciência integral, na comunidade familiar e em suas personagens, de que o relacionamento entre consanguíneos necessita ser restrito. Além disso, a epígrafe, que inicia a segunda parte da obra de Nassar, menciona um fragmento do Alcorão: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (LA, 1989, p. 145). Isto denuncia o episódio que se segue: o enlace entre André e sua irmã, Ana. O incesto seria, pois, precisamente, uma contravenção, como previsto acima. Sobre isto, Lévi-Strauss (1982, p. 56) formula a seguinte questão:

Se o horror do incesto resultasse de tendências fisiológicas ou psicológicas congênitas, por que se exprimiria em forma de uma proibição ao mesmo tempo tão solene e tão essencial que é encontrada em todas as sociedades humanas aureolada pelo mesmo prestígio sagrado?

Lacan, por sua vez, aproximando-se da antropologia e da linguística de Saussure, passa a abordar o problema exposto como “estrutura de linguagem”. O enigma de Édipo passa a ser encarado como um universo simbólico em contraposição ao universo natural de Freud.

2. “DA CAL ÀS PEDRAS”: A PALAVRA COMO SEMENTE DA DESORDEM

Ao se analisar o texto dramático, o poema ou a narrativa, comumente se buscam significados nem sempre aparentes, que proporcionem algo de revelador, uma nova atitude diante do mundo; daí o interesse daqueles que procuram na literatura uma história capaz de iluminar ângulos desconhecidos do real. Por isso, a linguagem literária se destaca: caracteriza-se pelo ornato, pela sintaxe elaborada, desviante pelo estranhamento, segundo os formalistas, dentre outros elementos que proporcionam uma leitura de deleite e desvelamento.

Entretanto, é preciso saber como proceder ao se deparar com um texto que desorienta, que envia a continentes inexplorados, que faz com que o alicerce antes construído se mostre movediço. É esta a sensação após a leitura de **Lavoura arcaica** (1989), de Raduan Nassar, obra que, diante do exposto, demanda leitura cuidadosa.

Será que existe um espaço para o texto ou a literariedade se manifestarem sempre de modo fugidivo, como algo que se transforma ante qualquer aproximação? Seria o texto literário objeto que reluz diversas tonalidades, dependendo da perspectiva em que se coloca o leitor? Nas palavras de Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 561): “Os tropos, por exemplo, operam a transferência de um objeto para uma esfera de percepção nova, e esta mudança seduz e fixa a atenção do leitor”.

A literatura se distingue pela linguagem elaborada e, talvez por isso, seja uma das artes mais complexas do ponto de vista da realização, já que cabe ao poeta ou prosador retirar as palavras do anonimato cotidiano e lhes dar significação revitalizada: cabe ao artista concretizar ou mesmo estranhar ao nível do estético algo que nos é trivial.

Sendo assim, pode-se assentar em definitivo que a literatura é o lugar propício ao estranhamento, ou até ao não-lugar. Daí a vitalidade de uma prosa que ultrapassa o mero ato de narrar para estabelecer reflexões sobre as múltiplas facetas da obra, empenhada em definir seu espaço no cânone literário.

2.1 A lavouração nassariana

A narrativa de Raduan Nassar, com sua riqueza de metáforas indiciais ou icônicas, conecta o que parecia partido – a inquietude de André, seu desejo de vivência

quase onírica do corpo – ao *corpus* da linguagem, que, assim, se aproxima do erótico. Talvez, por isso, o prazer envolvido nas nuances corporais, cujos desejos não têm vez na estrutura ideológica familiar, obtenha lugar na própria linguagem:

Romance *sui generis*, tão cultuado quanto solitário, *Lavoura arcaica* saiu das mãos impacientes de um artista colérico que, após a chama de uma breve loucura, misteriosamente abandonou a vida literária. Obra-prima de nossa linhagem introspectiva e experimental, o livro impressiona pelo capricho de sua lavra (MARQUES, 2001, p. 41).

O estilo de Raduan representa um desafio para o trabalho de análise literária. Da relação com sua obra, apurou-se uma constante: a exploração do silêncio (representado pelas personagens da mãe e Ana) e a verborragia (na figura do narrador André) conduzem a narrativa para vários vieses interpretativos, como se essa revelação fosse a meta imaginária e oculta da palavra esteticamente trabalhada.

A literatura de Raduan Nassar germina as tensões imanentes àqueles indivíduos que não tiveram lugar na cultura de origem e procuram lugar na cultura onde se estabeleceram. Aqui a afirmação leva em conta o fato de o escritor ter sido formado nessa ambivalência cultural, não definindo para si próprio um lugar:

A insatisfação é, sem dúvida, mola propulsora para o imaginário. [...] Escrever, no âmbito do literário, é criar espaços, seres e situações mais interessantes ou intrigantes do que aquelas com as quais convivemos. [...] O escritor é, então, aquele que realiza a crítica, estimula a consciência, faz ver o mundo por novos olhares e cria a possibilidade de o homem desembaraçar-se das situações alienantes ao que está imerso (BASTAZIN, 2012, p. 66).

Levando em consideração que “interpretar um texto não é somente dar-lhe um sentido, mas é estimar de que plural é feito” (BARTHES, 1992, p. 39), o semiólogo francês recorda a noção de abordagem crítica que adota como ponto de partida da relação apurada entre palavra e hermenêutica, centrando sua prática no consentimento da natureza plural dos signos verbais.

A escrita é a procura e ao mesmo tempo a perda da consciência, que se concretiza por meio da linguagem, que não tem por objetivo alcançar algo, por isso é projeção especular da finitude humana. Não diz respeito a uma representação fixa, não possui centro. O ser faz da passagem pela vida experiência sinestésica: se por um lado os limites simulam impossibilidade, oclusão; por outro, debelam a promessa de ruptura e de ampliação, ainda que sob a máscara da ilusão:

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica [...] desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto

com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda a literatura (BAKHTIN, 2002, p. 427).

Na perspectiva do romance moderno, tal como proposta por Rosenfeld (1973), a literatura é particularmente fissurada, explorando o potencial semântico da palavra e todo o universo que ela comporta, proporcionando outros níveis e formas à experiência humana. Segundo Steiner (1993, p. 58-60), não há fronteiras para a linguagem; esta pode alcançar infundáveis suposições, pode proferir “qualquer verdade e qualquer falsidade”; aponta a mensagem do futuro e manifesta também o passado de onde provém, discute “até mesmo a morte”.

Numa primeira ocasião, em um ambiente de campo semântico altamente rico e metafórico, nota-se que o argumento norteador em **Lavoura arcaica** é a parábola do filho pródigo às avessas, pois, em vez de o filho trazer paz e alegria com o seu retorno, o que vem à tona é uma série de conflitos e também resistência aos preceitos e à interdição impostos pela figura paterna.

Lavoura arcaica se desenvolve em duas partes: *A Partida* e *O Retorno*. Os capítulos estão organizados em numeração sequencial, que se conserva na segunda parte. A primeira parte é mais extensa e, já no início da segunda, o clímax se avizinha.

É interessante ressaltar que o romance se inicia com André, o filho fugitivo, morando num quarto de pensão, já bem longe de casa. Quando seu irmão mais velho, Pedro, o encontra, entende-se o que está ocorrendo e o que a narrativa busca alcançar. Portanto *A Partida*, na verdade, já é o começo do retorno.

A sequência de capítulos, ainda que sem títulos, parece querer evocar a estrutura romanesca tradicional, com o intuito, justamente, de questionar essa estrutura, sedimentada por procedimentos centenários. As duas partes em que o texto se divide não se constituem, interiormente, por capítulos numerados separadamente: são 30, organizados em ordem numérica, formalizando-se como unidade narrativa do conjunto do romance.

Assim, o fluxo de consciência, posto em movimento pela verborragia do narrador-personagem, logo nas linhas iniciais da narrativa, reflui de um capítulo para outro, do princípio ao final do texto, extinguindo a possibilidade de concatenação do discurso em segmentos formais no tempo e no espaço. Mesmo quando, em alguns

capítulos (9, 13, 15, 22, 25 e 30), o narrador cede lugar para outras vozes se pronunciarem, como a do pai, no “sermão do faminto”, é pela palavra de André, no presente fabulado, que essas falas são conhecidas e corrompidas.

Esse atributo de *continuum* narrativo satisfaria a necessidade de o autor presentificar em signos verbais, por meio da representação de uma violenta emissão da palavra articulada, um passado por longo tempo amordaçado na memória e na própria carne de André. O que se lê, portanto, em **Lavoura arcaica**, são as imagens dolorosas dessa memória, embaralhadas no discurso ininterrupto do narrador, pelo qual os tempos e os espaços se intercalam, equivalendo-se e anulando-se mutuamente. Os temas são abordados de forma entrelaçada no texto – o tempo, o trabalho, a paixão, o desejo, a cólera, a terra, a família, as interdições culturais e religiosas, e se constituem, especialmente, em questões de linguagem:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado (CHKLOVSKI, 1973, p. 45).

Difícil contestar o afloramento dos sentidos, proveniente da força de uma prosa que se constrói constantemente como poesia e que propõe ao leitor a noção de estranhamento: este remete ao pensamento de Chklovski e a sua noção de *desautomatização da linguagem*: Raduan recusa as formas estereotipadas e destrói os moldes convencionais, desmascarando as aparências pelo caminho da sugestão, que conduz à busca de identidade interior das personagens. A narrativa nassariana assenta-se em repetições melódicas, sucessões de períodos curtos, sem demasiada preocupação com parágrafos, sendo, de certo modo, pontual nas exclamações (frequentemente em discurso solene, como nas parábolas e sermões), não comprometendo assim o jorro verbal tão próprio do romance em questão:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os *olhos* são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os *olhos* não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante do meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus *olhos* eram dois carochos repulsivos [...] (LA, 1989, p. 15, grifo meu).

O discurso, no caso, é multifacetado pelo efeito sublime de termos nucleares que contribuem para sua concepção e também colaboram para a obtenção de resultados

estéticos essenciais. O vocábulo *claridade* que aparece no discurso de André, por exemplo, poderia ser considerado tanto como índice da passagem de tempo da infância para a puberdade, quanto do estranhamento em relação à família, como é possível observar na seguinte passagem:

[...] era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa *claridade* luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa *claridade* que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, [...] e era num bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz (LA, 1989, p. 27, grifo meu).

2.2 Vozes em conflito

Nesse sentido, o discurso de **Lavoura arcaica** decorre da união de várias vozes que ressoam na voz do narrador; o livro todo sendo uma comemoração da linguagem como lugar do entrosamento, da construção de sentido, da ciência daquilo que é, ao fim, o seu desígnio: a leitura de vida, ainda que essa fala instale o espaço da danação existencial, prenuncie o caminho do final caótico e trágico, e referende a irreversível impossibilidade de recomeço perfeito.

No que concerne ao tempo, o passado de André é trazido à tona a partir do diálogo entre ele e seu irmão mais velho, Pedro, e das ponderações da própria personagem sobre seu passado. O tempo, que inicialmente se mostra cíclico, aos poucos se desenha sequencial e irreversível:

O tempo medido e comedido proposto pelo pai será transtornado pela impaciência de André [...]. A impetuosidade de André vai perturbar a regularidade dos ciclos ancestrais. André voltará, tudo se repetirá, mas numa outra volta da espiral (PERRONE-MOISÉS, 1977, p. 97).

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 guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! (LA, 1989, p. 95).

A narrativa em primeira pessoa reforça a ideia de alguém em situação de agonia, que busca amparo no mais elementar dos refúgios – o quarto:

[...] 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 (LA, 1989, p. 9).

As palavras proferidas por André abarcam enorme carga poética, apesar do momento de intenso desespero vivido pelo narrador-personagem; percebe-se, também, uma imensa fonte de metáforas, embora ele se encontre num quase estado de abandono e total dispersão. André, tal como nos é apresentado, bem como seu irmão, que chega com a intenção de levá-lo de volta ao seio da família, é um narrador à deriva:

[...] minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, [...] o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia (LA, 1989, p. 9).

Mais do que um “fluxo de consciência”, o pensamento de André é um verdadeiro labirinto, no qual o leitor é compelido a entrar, na tentativa de reconstruir o percurso já vivido pela personagem. Este percurso é marcado por dúvidas, sensações e sentimentos que lhe afloram na memória; traços narrativos que alimentam a curiosidade do leitor e dão pistas dos eventos na fazenda da família: a disciplina do trabalho exigida pelo pai e, em contrapartida, o amor – por vezes sufocante – da mãe:

‘Quando fui procurar por ela, eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, 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 e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa (LA, 1989, p. 66).

De início, a presença de linguagem poética, numa narrativa romanesca, pode causar estranheza, mas em curto espaço de tempo nos detemos em outra questão: qual o lugar de André no espaço familiar? Antes que se tenha uma resposta apropriada, deve-se observar outro importante fato no começo do romance: a premência do corpo; essa tende a nortear boa parte da escolha vocabular:

[...] agitei em seguida a cabeça pra agitar meus olhos, apanhei a camisa jogada na cadeira, escondi na calça meu sexo roxo e obscuro, dei logo uns passos e abri uma das folhas me recuando atrás dela: era meu irmão mais velho que estava na porta (LA, 1989, p. 11).

Com a chegada talvez inconveniente do irmão mais velho, a personagem de André abdica da observação de si mesmo, cessa o quase namoro que mantinha consigo (como exposto acima), para se entregar à presença do emissário familiar. Daí percebe-se em Pedro a recusa de algumas posturas e traços de André: da linguagem e da exposição

e presença despudorada do corpo, negação essa que culmina momentaneamente no recolhimento do irmão: “ainda confuso, aturdido, mostrei-lhe a cadeira, [...] e ele tirando o lenço do bolso disse ‘abotoe a camisa, André’” (LA, 1989, p. 12).

O capítulo 2 faz uso de amplo leque de vocábulos relacionados semanticamente à terra, que se constitui numa resposta de André ao discurso proferido anteriormente pelo irmão mais velho. Notem-se os vocábulos pertinentes a essa relação, como fazenda, folhas, pomo, dentre outros; ou aqueles que garantem a associação de componentes naturais, como: atmosfera e vento; deve-se ressaltar também a presença do tema do *corpo*, pois este está em constante relação com a terra e é nessa interação que André encontra seu refúgio e também satisfaz seus primeiros desejos:

Na madorra 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; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? (LA, 1989, p. 13).

A natureza em si, e conseqüentemente a terra, está à margem de qualquer princípio ou restrição moral. Com isso, o ser humano pode julgar que lhe seja consentido viver à semelhança dos seres irracionais. Mas o meio cultural institui interdições que o diferenciam destes. As palavras de André o revelam em simbiose com a natureza, em relação de aconchego; como uma plantinha, ele carrega o peso do que brota em si.

O capítulo 3 remete ao início da narrativa (o encontro do narrador com o irmão, em um quarto de pensão). Nele, encontra-se a negação da palavra do narrador, por força de sua inutilidade diante do discurso paterno, simbolizado por Pedro:

[...] me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa’[...] e eu que achava inútil dizer fosse o que fosse passei a ouvir (ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral (LA, 1989, p. 17-18).

Como refutação à “cal e pedras” da casa paterna, apresenta-se o capítulo 4 – uma manifestação em tom de resposta do narrador, composta a partir das suas recordações infantis. Evidencia-se também, nesse capítulo, a relação que André mantinha com a cabra Sudanesa, vista como uma cortesã, e o seu estado enfermigo:

[...] a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos

floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas (LA, 1989, p. 20).

A sequência se dirige novamente à palavra do irmão, que reproduz o discurso paterno. Assinale-se que essa passagem do livro evidencia a natureza prescritiva do dito discurso, denunciada em sua grande evocação: “ele que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai), enquanto eu me largava numa rápida vertigem, pensando nas provisões dessa pobre família nossa já desprovida da sua antiga força” (LA, 1989, p. 25).

Destaca-se, além disso, o início da revelação do desejo de André com relação à sua irmã Ana, em que a sensualidade entra em choque com a ordem paternal e, conseqüentemente, familiar:

[...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo [...] enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã (LA, 1989, p. 30-31).

O diálogo existente entre André e Pedro prossegue, de modo que André demonstra, mais uma vez, como a palavra do pai – Iohána – soa-lhe esmagadora, afora ainda a reafirmação do proibido pela maneira como detecta as marcas indiciais do corpo de cada um dos membros da família:

tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado pela palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo [...] alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas no banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça jogada ali? [...] (LA, 1989, p. 43-44).

O interstício espacial em que se insere a literatura nassariana pode ser percebido em outras passagens da narrativa. Exemplo disto é o capítulo 13, em que se descreve uma história oriental contada habitualmente pelo pai, quando estavam todos à mesa. Tem-se como enredo a história de um faminto que se encontra às portas de um enorme palácio. Após pedir esmola, recebe informação sobre a altivez do senhor que ali habita: “então não sabes que basta te apresentares ao nosso amo e senhor para teres tudo quanto desejas?”, responde-lhe um dos guardiães do palácio. Permite a entrada ao faminto que, após caminhar pelo interior do palácio, depara-se com

uma ampla sala revestida de azulejos decorados com desenho de flores e folhagens que compunham agradavelmente com a enorme taça de alabastro plantada no meio da peça, de onde jorrava água fresca e docemente rumorejante; um tapete de veludo bordado com arabescos cobria parte desta sala, onde, recostado em almofadas, estava sentado um ancião de suaves barbas brancas, a face iluminada por um sorriso benigno (LA, 1989, p. 80).

O faminto se dirige a ele e diz: “Ó meu senhor e amo, peço-te uma esmola em nome de Deus”. A partir de então, realiza-se um grande jogo de representação. O ancião solicita aos serviçais para servirem a ele e ao faminto todos os tipos de iguarias: o anfitrião passa, então, a fingir que saboreia os mais variados pratos e leva o convidado a fazer o mesmo. O convidado entra no jogo e não desaponta o anfitrião. Quando a representação termina, após serem servidos os doces e as bebidas mais requintadas, todos ilusórios, o faminto, dolorido e estafado pela dor da fome, é recompensado com o alimento real, graças a sua paciência, uma grande virtude aos olhos do ancião.

Logo após, André reitera o caráter simbólico da narrativa, quando esboça para o irmão outro desenlace da mesma história, aparentemente anti-ideológico, e afasta qualquer possibilidade de um faminto, que não seja fictício, dispor de tanta fortaleza de caráter:

‘Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor’ (LA, 1989, p. 86-87).

Numa narrativa altamente problematizadora, em que as relações de poder são colocadas em questão desde o começo, não se poderia supor que uma festa comemorasse o retorno de André e, em decorrência, a supremacia do sistema patriarcal. As relações familiares já se descobrem corroídas pelos “discernimentos promíscuos do pai” (LA, 1989, p. 91), como expõe o narrador no capítulo 15.

Para Bakhtin (1997), em **Marxismo e Filosofia da Linguagem**, a *palavra*, enquanto signo, abarca todo um campo social. A partir da *palavra*, todas as articulações, todos os conflitos sociais são expressos e provocados – a linguagem é uma arena de falantes. Ele define a língua “como expressão das relações e lutas sociais, veiculando e sofrendo os efeitos desta luta, servindo, ao mesmo tempo, de instrumento e de material.” (BAKHTIN, 1997, p 17). O universo *verbal*, na conduta humana, não compete somente ao indivíduo, mas à atmosfera social de que faz parte. O elemento

verbal desse comportamento é resolvido por fatores objetivos e sociais. O discurso é uma ideologia modelada pela cotidiana construção cultural do homem:

Ora, todo signo é ideológico. Os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela. A palavra é o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a ‘ideologia do cotidiano’, que exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas (BAKHTIN, 1997, p. 16).

Para o autor, os discursos interior e exterior, que limitam inteiramente o comportamento do homem, são esculpidos pela *ideologia do cotidiano*. O discurso que pode ser externado é aquele ajustado à ideologia oficial: pode ser impresso, debatido, está próximo da moral e da visão do mundo dominante - em um grupo sadio e em um indivíduo sócio-sadio, a ideologia do cotidiano é integral e forte, fundada na base econômico-social –, não havendo nenhum desacordo entre discurso oficial e não-oficial.

A autoconsciência é um complexo emaranhado verbal: vê-se a si mesma a partir dos outros. O social oferece ao homem as palavras e ele as atrela a certas valorações. O homem é fundamentalmente social; sua própria subjetividade é estabelecida socialmente.

Pode-se analisar, por meio da palavra operada poeticamente e destinada a expressar a emoção centrada no eu, a dimensão social da consciência humana, impregnada de linguagem – a linguagem é a matriz para a compreensão da consciência individual:

A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem (BAKHTIN, 1997, p. 36).

A consciência humana, segundo afirma Bakhtin, manifesta-se no diálogo semiótico e a partir da influência mútua, em particular, entre a sociedade e o grupo. Somente a situação social e histórica torna o homem legítimo e lhe define o conteúdo da concepção da existência e da cultura.

O próprio título **Lavoura arcaica** traz o indício de certa visão política. O adjetivo *arcaica* remete a uma forma ancestral de cultura, que privilegia as relações de poder primitivas, no caso, as familiares. Ligado a terra, o homem reparte as tarefas entre

seus descendentes. Cria-se, assim, uma comunidade agrária, na qual a figura paterna exerce o sumo poder e não pode ser contestada.

O pão, ao ser feito na própria casa, ilustra tal situação. Há um ensaio de autossuficiência em todos os sentidos, o que é aproveitado por André como justificativa para a relação incestuosa com a irmã, ou seja, que a união entre André e Ana garantiria a permanência do vínculo amoroso no âmbito familiar. A fala do pai acaba alcançando, assim, significado contrário e sendo usada para justificar e validar o desejo incestuoso:

[...] foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama nossa casa, e ama esta terra [...] (LA, 1989, p. 120).

Quando se observa o complexo de relações que se forma no âmbito da família de Iohána e que define o espaço em que ocorrem os acontecimentos, percebe-se que esse ambiente é pequeno demais, não permitindo determinar efetivamente o lugar em que ocorrem os fatos narrados. O quarto de pensão, onde se dá a cena inicial, pressupõe que se localiza em algum ponto remoto da moradia de origem das personagens. Os outros contatos seriam com os vizinhos, que não deixam de ser convivas nas ocasiões de festa e moram na “vila”. No diálogo com o irmão, quando André mostra as quinquilharias recebidas de cortesãs, configura-se outro recinto, fora do espaço doméstico, embora ainda próximo de casa: o bordel da vila frequentado por ele.

Em um dos capítulos que antecede à festa de retorno de André, percebe-se que Lula – o caçula da família – recebe com indiferença o irmão que retorna, a quem diz: “vou sair de casa, André, amanhã, no meio da tua festa” (LA, 1989 p. 179). E quando esta acontece, entre vinho, música e dança, Ana surge como dançarina, enfeitada com os apetrechos da caixa desaparecida de André, na qual se ocultavam os objetos doados pelas prostitutas:

[...] foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto (LA, 1989, p. 188).

Na primeira parte, a tragédia é sugerida pela manutenção da concepção patriarcal de família, que subjaz toda a narrativa. O tempo transcorre em função do trabalho: nascer e pôr-do-sol, pastoreio dos animais, plantio e colheita. Alheio a tudo

que é exterior, seu transcorrer não está ligado a nenhum tipo de alteração no contexto social. A visão global do patriarca se impõe a qualquer tipo de mudança externa. O pai fala da passagem do tempo, mas continua alheio aos sinais inerentes ao seu fluxo. A iminência da tragédia deixa seu indício também nas palavras do narrador:

o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, [...]em cada letra desta minha história passional, [...] armando desde cedo o cenário para celebrar a minha páscoa, retocando, arteiro e lúdico, a paisagem rústica lá de casa, perfumando nossas campinas ainda úmidas, carregando as cores de nossas flores, traçando com engenho as linhas do seu teorema (LA, 1989, p. 185).

Então ocorre o desmoronamento do que se apontava até então como porto seguro, alicerce, amparo eterno, sempre ressaltado nos sermões do pai. A revelação de Pedro a Iohána acerca do incesto, enquanto Ana dança, é o estopim para a eclosão de impulsos reprimidos, mas que já estavam manifestos nas manchas das paredes, nos vãos ocultos pela sombra, nos cestos de roupa suja, na natureza enquanto refúgio.

Na segunda parte de **Lavoura arcaica**, a narrativa torna-se linear, com capítulos visivelmente encadeados. No que diz respeito a este fato, vale a pena enfatizar a imposição rígida da palavra paterna por ocasião de um diálogo iminente entre pai e filho, quando este regressa ao lar de que se tinha afastado:

Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra. 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; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga e se expande, e perpetua, desde que seja justo. Admito que se pense o contrário, mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo para mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos (LA, 1989, p. 162).

André não tem uma identidade unificada, mostra-se fragmentado, com situações não resolvidas. Sua *palavra* interior nem sempre pode ser transportada para o coletivo. Os embates entre ele e seu pai são gerados pela *palavra*. Essa tensa vivência é concebida a partir de seu discurso interior e de seu discurso exterior que, concomitantemente, podem moldar sua identidade. Destaca-se, aqui, a impossibilidade de André em formular um ideal do eu, o que lhe permitiria tomar o pai como alguém com quem se identificar. O que lhe resta não é a identificação e a rivalização, mas uma não admissão radical, uma não submissão a nenhuma lei.

Lavoura arcaica expõe, assim, de modo indissociável, os elementos que compõem o interdito e a transgressão na narrativa. Por meio dos conflitos familiares

protagonizados pelo caráter transgressor – entendido como princípio detonador da ordem social – de André, este se constrói como a personagem que imprime ritmo ao movimento convulso da trama nassariana.

Ao redor da mesa em que a família de descendência libanesa se congrega sob a autoridade patriarcal, no sermão diário e perante o fruto da lavoura cotidiana, assiste-se à atualização do tempo profano, cujas normas, invioladas, irão prover as bases para a contemplação do sagrado, continuamente ameaçado pelo demônio da transgressão desestabilizadora:

[...] 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... (Da mesa dos sermões) (LA, 1989, p. 148).

2.3 Erotismo: antagonismos e experiência interior

A composição estética da trama nassariana revela com veemência a força dos antagonismos profano/sagrado, interdição/desejo. A eficácia poética das palavras jorradadas de André, o filho que se assemelha a um trem sem direção, rompendo os limites da ordem paterna, reside na relação estreita que pai e filho mantêm com a vida e a morte, que caracterizam a experiência do erotismo, tal como explorada por Bataille (1987). Esta experiência, de acordo com o filósofo francês, se confunde com a experiência religiosa, levando em consideração que ambas rejeitam um fechamento em si mesmo, mas propõem uma busca por um além de si, por um prosseguimento do ser.

O erotismo incorpora diversos temas, como violência, perda de si, animalidade, dor, prazer. Alguma coisa nele se confronta com o pacto social. O erotismo mobiliza o ser, como já indicava Bataille (1987, p. 20):

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. *O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão.* A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão.

Se, por um lado, a atividade sexual com fins de reprodução é comum aos animais e aos homens, por outro lado, somente estes últimos perpetraram a atividade

sexual com um cunho erótico. Essa atividade implica tanto certa violência elementar – que se intensifica, quaisquer que sejam os seus movimentos – quanto uma consciência da morte (ausente nos animais).

É na oscilação dos interditos que o homem se afasta do animal. Ele se arrisca a escapar do jogo excessivo da morte e da reprodução, enquanto o animal, nesse domínio, encontra-se e se submete sem restrição. Dessa forma, é da sexualidade interdita que nasce o erotismo. Entretanto, é no movimento segundo, o da transgressão (também presente no erotismo), que o homem se conecta mais uma vez ao animal. Isso revela que dois elementos concomitantes se fazem presentes no erotismo: interdito e transgressão. Bataille expressa bem isso quando alega:

A verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana. Devemos, podemos saber exatamente que os interditos não são impostos de fora. Isto nos aparece na angústia, no momento em que *transgredimos* o interdito, sobretudo no momento suspenso quando ele ainda atua e que, mesmo assim, cedemos ao impulso a que ele se opunha. Se observamos o interdito, se a ele nos submetemos, não temos mais consciência dele (BATAILLE, 1987, p. 26).

Para confrontar a morte e movido pela angústia que a consciência desta ocasiona, o homem institui o artifício da arte. Ele a cria movido pela consciência da morte, o que, para os animais, é absolutamente desnecessário, por existirem num estreito regime natural. Com a consciência da morte, o homem é condenado ao trágico.

É nessa esfera trágica que surgem o êxtase e seus objetos. Percebe-se, a partir dos indicativos já expostos, o êxtase, o erótico e o excesso como meios de afirmar a vida, a partir da consciência da morte. Sabe-se, também, que o domínio erótico é acessível ao ser humano por uma recusa da vontade de não interação com o outro.

No erotismo a instância do *eu* se perde. Isto é, ainda de acordo com as indicações propostas feitas por Bataille, o sentido último do erotismo também associa-se à fusão, supressão dos limites. O autor percebe o erotismo enquanto busca da síntese com o objeto primário, o que caracteriza a extinção de limites.

Outro autor que discorre sobre esse tema é Octavio Paz (1994). Conforme seus estudos, o erotismo é o estado poético da sexualidade. Isto porque,

Sim, o erotismo se desprende da sexualidade, transformando-a e desviando-a de seu fim, a reprodução; mas esse desprendimento é também um regresso – o casal volta ao mar sexual e mistura-se em seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais. O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo (PAZ, 1994, p. 28).

O ato erótico, ultrapassa o mero ato de conjunção sexual:

O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. No ato erótico, intervêm dois ou mais, nunca um (PAZ, 1994, p. 16).

Conforme Paz, há conflitos inerentes ao erotismo: repressão e permissão, sublimação e perversão. A sexualidade torna possível tanto o erotismo (chama vermelha) quanto o amor (chama azul) e a poesia seria o modo por excelência para se falar da última chama. Paz acresce ainda que, enquanto a sexualidade é imutável – ou seja, vinculada à reprodução –, o erotismo é instável e múltiplo.

Bataille situa-se frente à possibilidade de localizar “a unidade do espírito humano”, “sua coesão profunda”, admitindo encarar sob um mesmo prisma tanto a paixão que move a fé, quanto a que se faz presente no domínio da sensualidade. Isto só é possível com a dissolução do eu, com a superação das amarras do humano na sua qualidade de ser finito e interrompido, de simples mortal.

De acordo com Bataille, “o erotismo é aprovação da vida até na morte”, pois é com ele e nele que ocorre a transgressão dos interditos responsáveis pela constituição do homem enquanto ser dotado de cultura, de razão. É o impulso erótico que leva o ser humano a resistir à sua condição de ser descontínuo e se arremessar ferozmente em direção à continuidade perdida por ocasião de seu nascimento:

A reprodução coloca em jogo seres descontínuos. Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. (BATAILLE, 1987, p. 11).

A condição de ser descontínuo decompõe-se numa explosão angustiante para o indivíduo que se vê reprimido nos limites de sua finitude e que, ao mesmo tempo, não consegue escapar da “nostalgia da continuidade perdida”:

Resumindo, eles (os homens) se distinguiram dos animais pelo *trabalho*. Paralelamente, eles se impuseram restrições conhecidas como *interditos*. [...] Uma vez que o trabalho, tanto quanto parece, criou logicamente a reação que determina a atitude diante da morte, é legítimo pensar que o interdito regulando e limitando a sexualidade foi também o seu contragolpe, e que o conjunto dos comportamentos

humanos fundamentais — trabalho, consciência da morte, sexualidade contida — remontam ao mesmo período distante. (BATAILLE, 1987, p. 20-21).

Bataille, ao tecer suas considerações a respeito do erotismo, alega que suas obras definem o erotismo a partir da religião, tal como um teólogo opera com a teologia. A seguir, esclarece:

Não estou falando nem de ritos, nem de dogmas, nem de uma comunidade determinada, mas só do problema que toda religião se colocou: assumo este problema, como o teólogo assume a teologia. Mas sem a religião cristã. Mesmo que só houvesse esta religião, apesar de tudo, eu me sentiria mesmo assim afastado do cristianismo [...] (BATAILLE, 1987, p. 22).

Partindo desse ponto, não é necessário expor que o desenvolvimento do erotismo não é nada exterior aos limites da religião, mas que precisamente o cristianismo, ao se contrapor ao erotismo, condenou grande parte das religiões.

A religião abarca uma determinada experiência, a experiência do conhecimento dos objetos. Não é possível apartar as experiências que se tem de sua configuração objetiva e de sua exterioridade. Referentes ao erotismo, as transformações inerentes ao corpo, em resposta aos movimentos intensos que estimulam o ser humano interiormente, estão atreladas aos aspectos fascinantes e surpreendentes do corpo e do seu valor erótico:

Esses dados precisos, que nos vêm de todos os lados, podem não só se opor à *experiência interior* que lhes responde, mas também a ajudam a sair do fortuito que é típico do indivíduo. Mesmo estando associada à objetividade do mundo real, a experiência introduz fatalmente o arbitrário e, se não tivesse o caráter universal do objeto para o qual está voltada, não poderíamos falar dela. Da mesma forma, sem experiência, não poderíamos falar nem de erotismo, nem de religião (BATAILLE, 1987, p. 24).

O autor demonstra que não é possível discorrer sobre erotismo e religião sem experiência. Assevera, ainda, que os atributos de uma experiência interior demandam uma experiência pessoal contraditória, tal como a do interdito e da transgressão. Essa experiência interior do erotismo (ou geralmente de religião) era impossível em uma época em que não era clara a relação existente entre a transgressão e o interdito.

A simbiose existencial de André e Ana (a crase de ambos os “a”, ou dos dois “eus”), numa singular entidade, por meio do ato sexual, não é reconhecida assim pelo personagem como uma interdição, mas como a seiva impositiva de um milagre:

o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar

sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; [...] descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum (LA, 1989, p. 120).

Essa ideia da busca utópica de união completa e apaziguadora do espírito, por uma relação que aperfeiçoe a existência de André, é realçada pelo fato de o nome da irmã – Ana – significar, em árabe, “eu”, o pronome, a identidade, como aponta Perrone-Moisés (1996).

A fragmentação de André, que se contorce diante da vertigem da morte na medida em que se entrega ao fascinante precipício da transgressão dos valores familiares, sinaliza o denso caminho da luz para a sombra, a instituição de uma situação de penumbra que aos poucos se apresenta na casa da família. Em constante agonia, André é o residente das sombras por excelência: gradativamente sua vida se tornou insuportável sob o clarão do poder das normas, da moral e dos costumes tradicionais que irradiam desde tempos imemoriais, atualizados na figura patriarcal, que primeiro se fez presente com o avô:

[...] ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguiado talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia (LA, 1989, p. 45-46).

Essa ovelha desgarrada do seio familiar funda um entrave para a luz do poder patriarcal; a sombra de André, que é sombra da luz elucidativa que decorre dos sermões do pai, é a eterna promessa de morte e ruína. Pedro, o irmão mais velho, que até então não havia apreendido a ebulição de sentimentos e desejos incestuosos no irmão, diz:

‘você não sabe o que todos nós temos passado nesse tempo da tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família; é duro eu te dizer, irmão, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos’ ele disse misturando na sua reprimenda um certo e cada vez mais tenso sentimento de ternura, ele que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai), enquanto eu me largava numa rápida vertigem, pensando nas previsões dessa pobre família nossa já desprovida da sua antiga força (LA, 1989, p. 25).

A descontinuidade de André é apresentada de modo intenso, pois é ele, ao lado da mãe, Ana e Lula, o devotado representante do lado esquerdo do Pai, essa nascente inesgotável de alteração interna que deflagrará a explosão dos limites do tempo profano,

universo constituído pela ordem do trabalho, da lavoura. Sendo assim, ele delinea a genealogia abatida da casa:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto (*LA*, 1989, p. 156).

Neste denso embate entre meios puros e profanos, André erige sua identidade de ovelha desgarrada, de “epiléptico”, de indivíduo insaciável, que não se faz surdo aos ditames do corpo, que despe o egoísmo e a centralização patriarcal, sendo o único realmente a dar ouvidos aos íntimos gritos da família:

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, [...] 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, [...] as manchas periódicas de nogueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas... (*LA*, 1989, p. 44-45).

E o desejo incestuoso de André, em cujo cerne está Ana, coloca dor e prazer em fluxo inevitável, traçado pelo “tempo e suas águas inflamáveis”; esse desejo é a transgressão intensa que consome os alicerces já não tão firmes da família:

Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome’, explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carneirão maduro e pestilento, ‘era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos’ gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante (*LA*, 1989, p. 109).

A partir da consistência de ações na narrativa, surge uma oscilação recorrente de exclusão, consolidada na figura de André dentro da família e caracterizada por seu comportamento rebelde, divergente do pai, que o mantém distante desse núcleo. A autoridade do pai assenta-se sobre a imposição de um comportamento e revela-se numa ameaça de exclusão, que se concretiza no decorrer do texto.

2.4 O olhar: escuridão *versus* claridade

Para que a exclusão seja exercida, é necessário haver um controle, que se inicia sobre o corpo, por meio do olhar, inicialmente. Há, então, uma inversão de sentido: os olhos, em princípio instrumentos de acesso do indivíduo ao mundo, tornam-se uma forma de contato com o mundo interior: “os olhos são a candeia do corpo” e, por meio deles, sabe-se o que acontece dentro de cada um de nós: “e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso [...] mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido” (LA, 1989, p. 15).

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina de nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma (Chauí apud NOVAES, 1993, p. 33).

O controle, portanto, transpõe o domínio da conduta e envolve a palavra e os sentimentos; é onisciente, com a capacidade de desvendar, esquadrihar segredos: “eu poderia isto sim era perguntar como ele pôde chegar até minha pensão, me descobrindo no casario antigo, ou ainda, de um jeito ingênuo, procurar conhecer o motivo da sua vinda” (LA, 1989, p. 16).

Pedro e o pai são aqueles que detêm a luz soberana do olhar, valendo-se dela para focar e investigar:

e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito ‘não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa’ (LA, 1989, p. 17).

A intertextualidade com a Bíblia é clara e essa luz refere-se à da parábola da candeia, de Lucas:

Ninguém depois de acender uma candeia, a cobre com um vaso ou a põe debaixo duma cama; pelo contrário, coloca-a sobre um velador, a fim de que os que entram vejam a luz. Nada há oculto, que não haja de manifestar-se, nem escondido, que não venha a ser conhecido e revelado (Lucas 8: 16-17).

Retomando a parábola, a finalidade dos olhos cheios de luz é conhecer o homem por dentro, como na passagem em Marcos:

[...] O que sai do homem, isso é o que o contamina. Porque de dentro, do coração dos homens, é que procedem os maus desígnios, a prostituição, os furtos, os homicídios, os adultérios, a avareza, as malícias, o dolo, a lascívia, a inveja, a blasfêmia, a soberba, a loucura: ora, todos estes males vêm de dentro e contaminam o homem (Marcos 7: 20-23).

Em **Lavoura arcaica**, André é a personagem que se contorce na escuridão; é uma escuridão que contamina o quarto de pensão no qual ele se localiza – “o poço de penumbra do meu quarto” (LA, 1989, p. 16) – uma escuridão que amedronta, da qual ele tenta evadir-se, mas que se faz presente dentro de si: “e eu vi que meu quarto de repente ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que eu de medo fechava os olhos” (p. 39). É a escuridão do profano: “e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor ‘que crime hediondo ele cometeu!’” (p. 42); a escuridão da ovelha desgarrada (Lucas 15: 4) que, assim como André, o filho pródigo, aparta-se de seu bando: “E, poucos dias depois, o filho mais novo, ajuntando tudo, partiu para uma terra longínqua, e ali desperdiçou os seus bens, vivendo dissolutamente.” (Lucas 15: 11).

A clareza de raciocínio está associada à luminosidade, afastando da conduta prescrita o embaraço, a desordem, o desalinho; “abotoe a camisa, André” (LA, 1989, p. 12) é o que Pedro profere ao localizar o irmão em um quarto de pensão, chamando-o à ordem:

Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma, e, sem temperança, conduzem ao vício e à loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla. Por essa razão, Platão nos convida a desconfiar da percepção, das pulsões e dos caprichos do corpo (NOVAES, 1993, p. 10).

Na medida em que os atos de Pedro são coerentes, André, por outro lado, explora a confusão da palavra e do corpo. Pedro é capaz de falar com a voz “calma e serena como conzinha” (LA, 1989, p. 18). André aponta a impossibilidade da discrição, é aquele que tem “um súbito ímpeto cheio de atropelos” (p. 16), aquele que desliza: “e surpreso, e assustado, senti que a qualquer momento eu poderia também explodir em choro” (p. 18). Na ação de ambos, manifesta-se a incompatibilidade: “ele que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai), enquanto eu me largava numa rápida vertigem, pensando nas provisões dessa pobre família nossa já desprovida da sua antiga força” (p. 25).

Por meio de Pedro, o equilíbrio impõe-se como forma de controle sobre as “tentações”, sobre os “passos em falso” e “paixões perigosas”, num esforço de alterar o comportamento de André de fora para dentro, sob a ação da autoridade da lei paterna. Na fala de Pedro, são utilizadas expressões de cunho afirmativo e objetivo: “Pedro cumprira sua missão” (LA, 1989, p. 149), enquanto as interposições de André são preenchidas por ambiguidades e indecisões; algumas vezes são pensamentos introduzidos no texto com expressões e verbos que denotam dúvida, incerteza: “eu poderia isto sim era perguntar” (p. 16); “eu quase deixei escapar, mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa, na verdade eu me sentia incapaz de dizer fosse o que fosse” (p. 28).

Do discurso e da conduta de Pedro – e do pai –, também se elimina o excessivo, combinando-se a austeridade à sensatez: “O amor, a união o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal” (p. 22). O trabalho e seu fruto são a comprovação do triunfo sobre os desejos: “[...] participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum, e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias” (p. 23). Pedro e o pai asseveram e negam de modo taxativo e totalizador: “e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige” (p. 55).

A vida, em **Lavoura arcaica**, fundamenta-se em condutas que assegurem a sobrevivência. O universo das personagens movimenta-se em torno de círculos primitivos em que transcorrem seus afazeres; a linguagem faz menção constante a essas circunstâncias rudimentares, desde partes do corpo até instrumentos de trabalho:

existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia; (LA, 1989, p. 54).

Tudo o que escapa à ordem, na narrativa, é ameaçador, os desejos surpreendem a disciplina, o desperdício denota laboração perdida. Para conter a natureza, o homem necessita aplicar-se a ela e dominar seus próprios desejos para fazer jus, assim, à recompensa da sobrevivência. Só quem se sujeita à natureza, quem se apresenta digno

diante de seus desígnios, consegue obter dela os frutos necessários, por meio da disciplina, do trabalho e da repressão da vontade: esta é a forma de conduta a ser seguida e reflete a disciplina conferida às partes do agrupamento primitivo, que vão fazer jus a ser parte do todo, e por ele serem protegidos, na medida em que obedecerem à sua lei:

rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira (LA, 1989, p. 54).

A atmosfera rural de **Lavoura arcaica** sinaliza para formações sociais primitivas: nelas, as funções sociais são determinadas e garantidas hierarquicamente, a partir de uma sucessão de códigos, de modo que o grupo continue a viver com aquela organização específica. O líder dessa organização proclama os desígnios divinos, ao estilo dos profetas bíblicos, adotando uma linguagem de temor como forma de domínio social e político, com a finalidade de conectar os indivíduos por meio do medo e resguardar sua posição hierárquica. Essa linguagem atemorizante manifesta-se por meio da hipérbole e da enumeração. As declarações e as advertências incidem de modo que sua propagação lhes confere autoridade, estabelecendo uma expressão de força. Pedro e o pai são as personagens que expressam essa força e dão ordens, profetizam: “mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto ‘eu não bebo mais’ ele (Pedro) disse grave, resoluto, estranhamente mudado” (LA, 1989, p. 40); “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. 56); “é através do recolhimento que escapamos ao perigo das paixões, mas ninguém no seu entendimento há de achar que devemos sempre cruzar os braços, pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha” (p. 58).

De modo contrário, por meio de André, passa-se do âmbito da necessidade para o âmbito do desejo. Os discursos interagem, como se as ideias perdessem o receio de se misturar. A linguagem originária dele concentra recursos anafóricos, abarcando o demasiado e o excessivo: “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” (p. 95); “branco branco o rosto branco”(p. 99).

As frases são preenchidas por um movimento sinestésico, de eventos que não concernem à esfera da necessidade: “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. 13); “morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva” (p. 31); “só eu sabia naquele instante de espumas em que águas, em que ondas eu próprio navegava” (p. 48); “estávamos os dois já quase encharcados, as uvas no forro, e nossos olhos molhados” (p. 70); “pincele de carmesim as faces plácidas e de verde a sombra dos olhos e de um carvão mais denso suas pestanas” (p. 74); “semeei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemos” (p. 115).

Os sentidos param de trabalhar como meras ferramentas de domínio sobre o mundo e irrompem em impressões de prazer. Os subsídios perdem seu caráter material, os fluidos não convêm exclusivamente para aliviar a sede, as flores não desempenham mais apenas a função de reprodutoras das plantas: apresentam sensualidade. Os animais, do ponto de vista de André, não são mais a origem de alimentos possíveis, mas tornam-se elementos de cunho erótico, perecível, vítimas de transgressões e violências: “tomarei a ovelha ainda fremente nos meus braços, faço-a pendente de borco de uma verga, deixando ao chão a seiva substanciosa que corre dos tubos decepados; entrarei na sua pele um caniço resoluto que comporte, duro e resistente, um sopro forte” (LA, 1989, p. 107). As metáforas provenientes de André fazem parte de um ciclo que reúne todas as expectativas, não existindo, como na fala do pai e de Pedro, uma alusão às fontes de subsistência: “não faz sentido, eu pensei três vezes, rasgar lençóis e pétalas, queimar cabelos e outras folhas, encher minha boca drasticamente construída com cinzas devassadas da família” (p. 67); “vendo o sol se enchendo com seu sangue antigo” (p. 90); “Pondo folhas vermelhas em desassossego, centenas de feiticeiros desceram em caravana do alto dos galhos, viajando como vento” (p. 92).

É André que domina os objetos excessivos, os objetos com os quais esse filho pródigo esgota sua fortuna, seu tempo de esbanjamento: “nessas quinquilharias todas que eu sempre pagava com moedas roubadas ao pai” (p. 73); “ponha um pouco dessas pedrarias fáceis naquelas peças de marfim” (p. 74); é ele “um colecionador de ligas de mulheres” (p.70), que se atreve a transpor as restrições impostas pela palavra do pai, incitando, “assustando com meu corpo a cruz calada à beira do caminho” (p. 70) para descobrir os objetos do gozo.

2.5 A agonia do silêncio

A corrente de exclusão se consolida em André e se faz presente numa primeira ocasião, em que o bosque o acolhe e lhe serve de esconderijo: “escapava aos olhos apreensivos da família” (p. 13). Em princípio privado da palavra, ao sair de casa, André faz do silêncio uma denúncia: “Desde minha fuga, era calando minha revolta [...] que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda” (p. 35). A ausência é a única forma de compartilhar a dor da família naquele momento: “naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia” (p. 25).

O silêncio modifica a perspectiva, a pergunta e a forma de olhar para o próprio silêncio. Isso demonstra uma dinâmica no modo do funcionamento discursivo, rastros para a interpretação, ponderando que o sentido não está acabado, predeterminado, pois sujeito e sentido se estabelecem no plano do texto.

Nessa perspectiva, observa-se que a constituição do silêncio é mais um componente que sinaliza o lirismo narrativo, e também manifesta as questões sociais, históricas e políticas que o abrangem. Além de abordá-lo como conceito, será também evidenciado na narrativa de **Lavoura arcaica**.

O silêncio é capaz de imprimir o poético em meio a uma linguagem que se oculta, mas que instiga inúmeras ressonâncias, como observa Hugo Friedrich (1978, p. 154): “Não se pode negar que na afirmação da composição poética que nos abre [...], toda a extensão do dizer poético possível, em meio às coisas ditas, também está presente o não dito e indizível, um silêncio no falar”. É o que se nota em **Lavoura arcaica**, 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” (LA, 1989, p. 88). Há uma linguagem sob o silêncio, e é por meio dela que André consegue compartilhar e exprimir algo: “[...] espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio” (p. 108).

Note-se que há uma voz no silêncio da personagem André. A afirmativa, embora pareça paradoxal, conduz à reflexão acerca da questão do silêncio. Ela é precisa: quando as vozes se tornam ocultas, seus sons ficam suspensos: esse é o momento da reflexão. Nem mesmo André, o filho tresmalhado, podia contestar os incômodos silêncios que as “palavras de nojo” demonstram. Desse modo, no silêncio,

não há abandono, mas vozes que necessitam ser desveladas para que seu sentido seja apreendido.

Para melhor abrangência acerca do silêncio, faz-se necessário pensá-lo sob a perspectiva da análise do discurso. Sabe-se, segundo já evidenciou muito bem Eni Orlandi, em **As formas do silêncio** (2007), que o silêncio está relacionado com o “outro”, com as contradições e com as formas de significar.

A reflexão sobre o silêncio dirige para uma descentralização da esfera verbal, e, conseqüentemente, para uma descentralização do sujeito. Nesse sentido, Orlandi alega que o silêncio, ao contrário do que se pode ajuizar, não é ausência, mas significação. É possível nomear esse silêncio de “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 outra face do silêncio: o “silenciamento”. A política do silêncio enfatiza que o pronunciar do sujeito camufla sempre outros dizeres, outros sentidos. Os recortes dos dizeres e o processo de revelar uma coisa e ocultar outra têm uma conotação política. Nesse sentido, assevera 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, o silêncio de André é permanecer no diálogo, é produzir significado, história, provocar rupturas. Em cada limite narrativo, em cada pronúncia desse narrador-poeta, o silêncio se instala, porque para o poeta é imperativo utilizar esse silêncio para motivar seus sentidos.

Observa-se, também, a apresentação da morte como silêncio: “não tinha alma aquela asa” (LA, 1989, p. 102). Notam-se os abalos que vão da palavra ao verbo, da alma à asa, das vozes ao silêncio, pois arrancar o silêncio da sua impassibilidade é primordial. O signo verbal na obra se aflora para os diversos sentidos apreendidos pelo leitor. Assim, o homem está inevitavelmente constituído por sua relação com o simbólico. Dessa forma, o silêncio não fala; “O silêncio é. Ele significa” (ORLANDI, 2007, p. 31).

André expõe algo que, apesar de intrínseco a todos os entes familiares, é recalçado e negado, escondendo-se nas passagens, nos interstícios da fazenda ou sob o

cesto de roupa do banheiro: o desejo. No cesto de roupa suja refugiam-se a desordem, o grito, a convulsão. Por meio da personagem de André, manifesta-se o desejo primitivo, um desejo que exige a repressão e o sigilo, mas que não se extingue: ressurge e clama seu valor. O desejo volta na vitalidade dos fluidos corporais, bem como André retorna ao lar: sua volta é inevitável, pois a sina do reprimido é um eterno retorno. Ele desempenha a função já determinada pelo destino, refugiando-se no papel do convulso, do diferente e do isolado. Destaca-se, primeiramente, pela própria fé que “crescia virulenta na infância”. Há nele uma dedicação religiosa que, ao mesmo tempo em que prega a renúncia do orgulho em prol da modéstia, da unidade, torna-o peculiar dentre os irmãos e o faz um congregado mariano: a mesma dedicação fará dele o filho arredo:

mesmo assim eu passei pensando na minha fita de congregado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr’eu comungar na primeira missa e em como eu ficava acordado na cama vendo de um jeito triste meus irmãos nas outras camas, eles que dormindo não gozavam da minha bem-aventurança (LA, 1989, p. 26).

André, assim como seus irmãos, é encarregado de ocupar um lugar na família, mas se recusa a fazê-lo:

e vocês podem gritar num tempo só ‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’ e gritem quanto quiserem, fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não dêem conta da trama canhota que me enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que ele tenha o nosso sangue’ grite, grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ (LA, 1989, p. 42).

Os ditames do corpo se concretizam aos poucos como um estigma, consolidando o caráter de transgressão nas ações de André: “e meu corpo eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida para receber o demo: uma sanha de tihoso me tomou de assalto assim que dei falta dela” (LA, 1989, p. 116).

André e Pedro respondem de modo distinto aos seus destinos, apesar de compartilharem da mesma dor: a ameaça de serem castrados, de não poderem realizar de modo absoluto suas pretensões. Pedro aceita ser controlado, e admite que seu corpo seja influenciado pelo poder do pai, em nome de toda a família: “ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros [...] e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim” (p. 11).

Pedro, de modo diferente de André, também não tem direito à palavra, expressando-se por meio dele a voz do pai: “era uma oração que ele dizia quando

começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (p. 18). André, de modo antagônico, trilha o caminho da transgressão, tentando esquivar-se da ordem imposta para não ser um dos “que, em nome do rigor, trocam uma situação precária por uma situação inexistente” (p. 135); enfim, para continuar vivo, simbolicamente.

Com André, compõe-se uma estirpe de rebelados que se entregam aos reclames da sedução, do erotismo. Ana, Lula, bem como a mãe, são envolvidos pelo “estigma de uma cicatriz”, e ocupam o mesmo lado da mesa no momento das refeições. A família reparte-se em duas, manifestando a mesma separação das escolhas feitas por seus membros.

A narrativa instaura-se como um roteiro, marcando as etapas desse duelo de vida ou morte que se estabelece no processo de constituição do sujeito. André tenta acatar os preceitos do pai, mas só consegue existir na diferença: é nesse contexto que a personagem demonstra a escolha pela via do conflito. Seu trajeto, ao longo do texto, delinea todas as inconstâncias desse processo.

O agente do embate brota com a curiosidade, uma aflição direcionada ao mundo, “para além das divisas do pai” (LA, 1989, p. 24); o mesmo ocorre com Lula: “— Não agüento mais esta prisão, não agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos” (p. 179).

A transgressão – o amor proibido – é a etapa subsequente. André desafia a lei fundamental da interdição do incesto, ultrapassa “travas, ferrolhos e amarras”, definindo para si o direito à sexualidade e ao gozo, num ensaio de retirar-se da posição de terceiro. Ana revela-se, dessa forma, como representante de todas as mulheres para ele interditas.

Uma vez que o caminho da transgressão foi escolhido, há de se arcar com as consequências, a segregação, a discórdia, devendo dispensar “o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino” (p. 135), ainda que em alguns momentos haja em André uma tentativa de recusar o confronto.

André abandona sua família numa tentativa de seguir suas próprias regras, de construir sua própria casa, com sua lei e palavra. Contudo, apesar de se distanciar da fazenda, conduzindo-se para regiões desconhecidas, André só tem um destino: “estamos indo sempre para casa” (p. 36). Ele carrega uma casa sempre dentro de si, com os mesmos autocratas disfarçados em figuras substitutas: - rei do castelo ou o pai. A casa tem continuidade num quarto de pensão, um quarto alugado que, portanto, não é seu:

André está alheio, alienado. Nesse quarto, qualquer ato é limitado ou é simplesmente um disfarce. A confusão interior, os impulsos antagônicos, desviam as intenções, instaurando as indagações quanto ao seu verdadeiro lugar: “O homem sem consciência de si, para si, é um ser silencioso e vazio que ainda não se sabe como sujeito. Vive no mundo das superstições, da fantasia e da imaginação” (NOVAES, 1993, p. 12).

Não é plausível, entretanto, escapar do embate com o pai. Esse embate tem que ser objetivo, sem saídas mediadoras. Só se torna admissível para André edificar sua própria casa, quando abre mão, em todos os sentidos, da palavra do pai, quando se isenta do amparo que a presença dele assegura.

Nesse primeiro capítulo da dissertação, comprovou-se que o romance segue a forma de memórias compostas em primeira pessoa: elas admitem, com base no empirismo, postular que o homem se estabelece a partir de uma experiência essencialmente sensual e emotiva, e deixa adotar, passo a passo, a orientação de uma consciência e o desenvolvimento de uma personalidade. Assim, a personagem amadurece e, como num ritual de iniciação, se torna adulto.

A primeira parte do romance divide-se entre as descrições da infância de André, o diálogo entre os irmãos, quando são revelados os motivos da fuga de André, e o presente narrativo do protagonista. A segunda parte diz respeito ao presente da narrativa em si e à volta, de fato, do protagonista ao seio familiar. Assim, os diferentes tempos imiscuem-se numa circularidade. A narrativa revela, portanto, de modo constante, a diferença entre o *eu* que escreve e o *eu* escrito, entre a subjetividade e a alteridade que se traduzem na linguagem, independentemente da pretensão do sujeito. É predominante, nessa narrativa, a teatralização do sujeito pelo próprio sujeito, um sujeito que é, portanto, *outro*, que se envolve na esfera do sensual, do narcísico, pelo jogo especular transmitido pela riqueza expressiva da linguagem, colocando em evidência a palavra enquanto semente da desordem.

Essa ambivalência do olhar com relação ao sujeito está presente, também, na luminosidade do romance, em que prevalece, como já foi dito, o claro/ escuro (obscuro). A claridade é vinculada à palavra do pai, à razão; e o obscuro é associado à paixão e ao plano afetivo, em que se situam, principalmente, os membros do galho esquerdo da família.

O labor com a linguagem – a palavra em seu âmago – no texto nassariano almeja ressaltar seu caráter performativo, de incitar no leitor a busca da pluralidade inerente à narrativa. Assim, André canta sua experiência de vida, aproveita-se dos

recursos da linguagem – o artifício, a ilusão, o ornato –, e se transforma numa espécie de rapsodo, que idealiza e constrói sua história. O drama adquire, assim, aspectos retóricos: a personagem começa a questionar a palavra do pai, repetindo-a, deformando-a, aspecto que continuará a ser abordado no capítulo seguinte dessa dissertação.

3. A LEI DO PAI E O DESEJO: INTERDITO E TRANSGRESSÃO DA ORDEM FAMILIAR

Percebe-se que, no decorrer da narrativa, segue-se o fluxo de memória de André, intercalado pelos diálogos com Pedro e Iohána; esse fluxo conduz o leitor ora a acompanhar o processo de lembrança, ora a situar-se no lugar de Pedro e do pai, que tomam conhecimento (em tempos diferentes) das circunstâncias até então incógnitas, e que implicaram a revolta contra a palavra e lei paternas por parte do protagonista.

Ainda que ocupe o lugar de narrador, André não apenas fala: em certos momentos ele explode e confessa. Quem também toma a palavra quase até o final do texto é o pai – por meio das recordações de André ou da fala de Pedro –, quando então envolve com sua voz o discurso narrativo. Eventualmente, surge outra voz: a da mãe. A mãe aparece em meio às lembranças de André, mas sua voz, em oposição à do pai, é baixa, sem o poder de tomar posse do discurso, fato marcado com mais força na segunda parte do livro, o tempo presente da narrativa:

[...] ao lado da cabeceira, de pé, o corpo grosso sem se mexer, estava a mãe, apertando contra os olhos um lenço desdobrado que ela abaixou ao pressentir minha presença; e foi só então que pude ver, apesar da luz que brilhava nos seus olhos, quanto estrago eu tinha feito naquele rosto (LA, 1989, p. 155).

Como mencionado anteriormente, **Lavoura arcaica** apresenta outra personagem fundamental, pujante de forma semelhante ao filho rebelde, e basilar na trama: Iohána, o pai. Tão eloquente e extasiado quanto André, o pai é também personagem de atitudes extremas, que, ao longo da narrativa, confronta-se com o filho numa esfera paradoxal. O modo de ver o mundo de um e de outro, e a postura diante dele, é que determinarão a tensão e crise geradoras do drama: o conflito entre a tradição – com seus ditames arcaicos –, e a sede de liberdade do novo; o embate ferrenho e perene entre gerações.

A função que o pai desempenha nessa trama representa a consciência da origem cultural, e é de suma importância para a constituição do espaço familiar. Exemplo de tempo e espaço diferentes, Iohána tem como *ethos* a conservação da identidade cultural, como um enunciador das leis ancestrais de sua origem, numa moral tão sólida que praticamente tudo se resume à expressão *maktub* (está escrito). O pai, símbolo de uma cultura com intensos valores religiosos, arcaica, mediterrânea, persiste em manter essa cultura, à qual se agarra obstinadamente.

Tal qual uma cerimônia de comunhão e imutabilidade, o anseio de união da família, alicerçada na ancestralidade, instaura-se de modo cíclico, num interminável devir. A angústia por manter intocado um tempo e espaço ancestrais é representada pelo esforço de atrelar o grupo familiar a uma estrutura arcaica, determinada pela obstrução de qualquer fissura nesse universo em que os membros da família estão inseridos. A finalidade da obstrução é exposta quando o pai fala:

[...] não de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado; a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete (LA, 1989, p. 62).

3.1 A influência da ancestralidade

O título do romance, além de apresentar a ideia do embate entre a lavoura (natureza) e o arcaico (conservadorismo), princípios entre os quais se debate o protagonista da narrativa, também pode ser interpretado sob o ponto de vista de Iohána, o pai. Visão essa especificada no seguinte fragmento: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (LA, 1989, p. 183). Para ele, tudo corresponde a uma sucessão de mudanças, em que terra-família-terra compõem um só universo, protegido em seus limites, encerrado nas divisas da sua propriedade.

Fundamentado em princípios culturais e religiosos que orientam sua vida, o pai expõe um caráter delimitador do perfil familiar, que incorpora as questões étnicas e culturais, estabelecendo vínculos restritos à própria família e à comunidade de origem. Em outras palavras, a tradição que Iohána busca apreensiva e implacavelmente manter, bem longe de ser um consenso em termos de anuência da família, mostra-se monológica e unilateral, pois é determinação dele. Ele concede a si mesmo a posição de base natural, de acordo com as leis do círculo cultural no qual está inscrito, condutora da preservação da identidade cultural da família.

Salienta-se, ainda, outro fragmento do sermão do pai, sancionando sua determinação relativa ao fechamento familiar em si mesmo, e à autossuficiência frente a um mundo exterior do qual abdica de participar: “[...] humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua

grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência” (LA, 1989, p. 148).

Esse caráter de circularidade e continuidade dos preceitos familiares, que o pai almeja inertes, cristalizados, tem nas figuras do avô e do filho mais velho a legitimação. Retomando a hierarquia familiar, há uma entidade quase existente que, acima da figura do pai, paira como um espectro: é o avô, que, mesmo depois de morto, é presença viva no papel representativo desse veio ancestral, percebida no seguinte fragmento, em que as palavras de Iohána são evocadas por André:

[...] na doçura da velhice está a sabedoria, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; (LA, 1989, p. 59-60).

A ancestralidade é nódoa determinante e imagem capaz de reforçar a trama familiar. Assim como o avô, o filho mais velho, Pedro, desempenha um papel de grande importância como ente que convalida a ordem promovida pelo pai. Caracterizado por dar prosseguimento à *persona* paterna, a posição de Pedro é decididamente a de sucessor, que sustenta o modelo patriarcal dentro dos valores a que a família está submetida.

Pedro, numa primeira ocasião, mostra-se de modo ambíguo quando reencontra André numa pensão, alternando entre demonstrações de zelo e outras de caráter paternal para com o irmão mais novo, uma vez que está determinado a levá-lo de volta ao âmago familiar. Entretanto, a atitude predominante dele caracteriza-se pelo extremismo, por uma postura que é corroborada eticamente pela reprodução do modelo do pai, autoritário e rigoroso. Pedro define, assim, sua função de sucessor do pai, em uma posição de poder, o incumbido de trazer de volta o filho convulso. Quando os irmãos se reencontram, André percebe o papel para o qual seu irmão mais velho foi designado:

assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era [...] e eu senti nos seus braços o peso dos braços o peso dos braços encharcados da família inteira; (LA, 1989, p. 11).

Essas ideias representam, simbolicamente, a força das amarras da família patriarcal, que se desdobram sobre eles, com seu poder agregador e ordenador.

Como ressalta Fischer (1991), revelam-se em **Lavoura arcaica** três gerações: a primeira tem um perfil moral consistente, do qual o avô é símbolo, validado apenas por

sua memória. A segunda tece sua ética com base na da primeira, por meio da autoridade e imposição (o pai). A terceira (o irmão mais velho) é uma continuidade da geração anterior, e se mantém na esfera do absolutismo, só se legitimando pela propagação do padrão. Acrescenta-se à última uma cisão, uma dissidência, pois constituída pelos irmãos mais jovens, os da esquerda (que de alguma forma seguem a mãe), que rompem o ciclo por meio da quebra dos padrões pré-estabelecidos socialmente.

Essa divergência origina um abalo, que perturba o domínio patriarcal na família. Esse abalo é suscitado pela mãe, mas assumido por André, que se contorce entre o desejo e a finalidade de instituir outra ordem, divergente daquela imposta pelo pai. O poder familiar fundamenta-se nos desígnios do tempo, dos costumes, da tradição vinculada ao poder patriarcal do avô e depois do pai, que é o apoio, o alicerce da família: “era uma oração que ele dizia quando começava a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (LA, 1989, p. 18). O modesto poder da mãe é de outra natureza: a do afeto, da emoção, da dedicação.

Em uma atitude perturbadora, a mãe tece, junto a uma parte dos filhos, uma trama de paixões em contrapartida à atmosfera austera que o pai impõe. No fragmento que delineia a disposição de todos à mesa, compreende-se, declaradamente, que a eficiência e a ordem estão no lado do pai, e o antagônico, os avessos a essa ordem, no lado da mãe: “[...] podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família” (p. 157).

A mãe contradiz a composição familiar, baseada na rigidez de inabaláveis valores morais, no instante em que a singular representação patriarcal da família é fragmentada pela candura da mãe, por sua relação quase impura com os filhos mais jovens: os da esquerda, transbordante de afetividade, eram os corrompidos, os de identidade ambígua, que não se adaptaram ao perfil determinado pelo pai e, conseqüentemente, não participavam do jogo de submissão à ordem vigente.

Se a atitude da mãe em relação ao pai é de sujeição, sua voz é carinhosa e forte, especialmente junto a André, difundindo pequenas subversões, num percurso sutil, mas em certa medida sensual, em ocasiões que mesclam a intimidade e o sagrado. André e sua mãe desencadeiam, em uma parceria singular, um delicado jogo: “até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol” (p. 27), e um duelo amoroso de atração: “e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio ‘não acorda teus irmãos, coração’” (p. 27).

Em um período de desamparo, André expõe os estritos valores morais da família. Seu desejo dirige-se para a irmã, Ana, por identificar nela sua própria conduta, conduta do censurável, do proibido, do tabu. O desejo e o amor pela irmã podem, ainda, dissimular seu desejo de regresso e conforto materno, manifestando um sentimento de culto pela figura feminina no cerne da família: basta notar os momentos de intimidade com a mãe, sua infância de congregado mariano. A transgressão e a sexualidade latentes são indícios de sua essência, em que o interdito coloca em jogo o profano e, paradoxalmente, torna sagrada a família.

Ao realizar o desejo incestuoso, André e Ana acabarão por prenunciar o desfecho aterrador. Neste ponto, é possível relacionar o drama vivido pela personagem André com a dramaturgia trágica grega, em especial com a tragédia **Édipo Rei** (SÓFOCLES, 430 a.C.). Ambas as personagens – André e Édipo – transgridem um código social e divino, e proporcionam uma articulação dramática equivalente, movida pelo clima do incesto; escapam, assim, ao domínio dos preceitos instituídos, provocando agonia, punição e tragédia. A fatal dor e o infortúnio que assolam esses heróis trágicos são decorrência de seus próprios atos, do sofrimento causado por suas culpas e dores.

O interdito, violado por André e a irmã, num momento máximo de paixão e angústia, é a origem de todas as dores, e apresenta em si a legitimação, aos olhos de André, do amor deles pela própria família. O interdito também reafirma o vínculo familiar, os preceitos preconizados pelo pai, nos quais a família tem suma importância e é capaz de se sustentar por si mesma.

Na compreensão de André, esse amor incestuoso é um modo de consolidar sua revolta e, também, embasar a outra ordem que procura estabelecer: dar vazão aos ditames do corpo, à valorização do eu, em oposição à lei paterna, que é excludente e valoriza o trabalho, a família, a fé. De forma ambígua, contudo, a palavra do pai também colabora para esboçar, dentro da família, seu aspecto uno e, ao mesmo tempo, prover o amor em seu próprio cerne. Como dito anteriormente, esse amor é compreendido de forma dúbia por André, e eleva os princípios do pai às demandas do corpo:

mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um, mais doces do que alguma vez já foram, serão para o irmão exasperado, e a mão benigna de cada um será para este irmão que necessita dela [...] o amor na família é a suprema forma da paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios (LA, 1989, p. 61).

De acordo com Fischer (1991), o que ocasiona o incesto é a proporção da ruptura, colocando em discussão a solidez da moral familiar, rural e patriarcal, ou seja, André discute a legitimidade do discurso paterno por meio do maior ultraje imaginável, o paradigma da transgressão: o ato sexual com Ana.

A narrativa coloca André, desse modo, em oposição a Iohána, seu pai. Ambas as personagens são extremadas e radicais em seus discursos. O pai caracteriza-se pelo autoritarismo, pela tirania, e André, idealista afeito às paixões, é marcado pela reivindicação da verdade que lhe cabe.

O pai define a ordem e o equilíbrio como princípios da tradição, fundamentado na cultura de seu antepassado, com valores e moral rígidos, mas que camuflam um ímpeto desordenador. André apresenta, na confusão de sua voz, no seu descaminho e abalo particulares, um ensaio, uma investida para a organização dos eventos: a união do corpo com a natureza, a procura da sua verdade, o seu lugar legitimado e a compreensão no seio familiar.

Em um turbilhão de anseios, as duas personagens se afrontam, e a articulação e tensão da trama progridem em embates simbólicos. O descontentamento constante, as lembranças fragmentadas de André e da própria narrativa demonstram a fratura do discurso tirano, da união da família e de sua identidade unívoca. André tenta obter a libertação, todavia, é impedido pelo destino implacável, vinculando seu percurso às narrativas trágicas de outrora.

3.2 A desmedida de Ana e André

Fischer (1991) assinala que a narrativa nassariana “é uma história de *hybris*”, e é esse o ponto que irá entremear o percurso de André dentro da narrativa. É uma personagem cindida, impossibilitada de entender e corresponder à moral mesquinha, de participar do jogo de dissimulação arquitetado e conduzido apenas pela fé vigorosa, da qual parecem compartilhar Iohána e Pedro. André peleja e ousa a todo custo provocar um colapso no mundo erguido por seu pai, mundo que é “ordenado, nucleado, urdido em torno de uma ética explícita” (FISCHER, 1991, p. 15).

A voz de André é um jorro inexaurível de agonia. Em certas ocasiões, aproxima-se do abismo, jorrando emoções de modo compulsivo e catártico. Seu

percurso é trágico e paradoxal. Por meio da transgressão, o seu verdadeiro desejo é a união, ter seu lugar nesse universo calcado na ordem, dentro dessa família marcada pela solidez dos valores: “queria o meu lugar na mesa da família” (LA, 1989, p. 160). Contudo, seus (des)caminhos e sua coragem, reflexos de seu descentramento, de seu conflito interior, resultarão em frustração. Sua atitude radical o conduzirá à revolta, à fuga, ao embate com o pai e, enfim, ao incesto, o desastre catalisador que irá irromper no fim trágico do romance, com a ruptura, a derrocada do grupo familiar.

Ele é um rebelde atrevido, que não se deixa dominar pela moral e preceitos impostos na família pelo domínio do pai; aquele que manifesta o olhar livre e singular em busca de outra unidade, que almeja o seu lugar de liberdade num espaço onde a lei é o domínio do clã sobre o sujeito. André, idealista e impaciente, tenta estabelecer o seu destino, assumindo o comando de sua história, “sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro de minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos” (LA, 1989, p. 41), contrariamente à atitude da família, que se propõe a seguir os desígnios do destino, em direção ao *maktub* irreversível.

André está em busca da unidade perdida. Segundo Friedrich Schiller (1991, p. 84): “todos os povos que têm uma história possuem um paraíso, um estado de inocência, uma época de ouro, da qual se lembram com maior ou menor entusiasmo, conforme sua natureza seja mais ou menos poética”. Em compensação, para André, a única forma de reaver o paraíso perdido é com a irmã Ana. Por inúmeras vezes, entretanto, a narrativa mostra-se ambígua, sobretudo nos momentos em que ele associa a irmã à figura materna. Um trecho que elucida esse sentimento incide nas primeiras referências da narrativa às festas em família. André permanece somente observando Ana, enquanto fala da vontade forte de cavar a terra com os pés, na tentativa louca de retornar ao útero perdido. Julga ser a irmã que se aproxima dele, mas na realidade trata-se da mãe:

[...] e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais, ‘vem coração, vem brincar com teus irmãos’, e eu ali, todo quieto e encolhido, eu só dizia ‘me deixe, mãe, eu estou me divertindo’ (LA, 1989, p. 33).

A afinidade entre os irmãos está vinculada a terra: André “tem em si a sensualidade da terra”, pois “necessita ser livre, para que seu espírito possa viver” (BISCARO, 2003, p. 71). A relação com a terra também pode simular o retorno ao

primitivo, ao útero materno. Além da tentativa de revolucionar a ordem paterna, André busca preencher a necessidade de compreensão, como uma solução para sua sensualidade: ele “busca em Ana, a irmã mais sensual, o complemento para sua alma” (BISCARO, 2003, p. 71). A união com a irmã concretizaria tudo o que ele ansiava: traria seu lugar à mesa, reconquistar-lhe-ia o paraíso perdido. A comunhão com Ana seria um modo de ser incorporado à família novamente, de integrar-se à natureza e ao universo, sem conflitos nem dor.

André e Ana foram formados e se desenvolveram na atmosfera civilizadora da família, impossibilitando o regresso ao paraíso perdido. A alusão ao paraíso ocorre no breve momento da concretização do ato incestuoso entre eles. A casa velha é o lugar selecionado para o momento de comunhão dos irmãos. Recorre-se a essa alternativa, porque a casa é um recinto de comedimento, e também de refúgio, em que André poderá concretizar seus desejos. Além disso, a casa é o paraíso particular em que ambos nasceram, o que remete ao éden. Ao praticarem o ato incestuoso, irmão e irmã atualizam o mito de Adão e Eva e do paraíso perdido. Nesse lugar edênico, não há nenhum tipo de ressalva, nem mesmo a mais universal de todas: a proibição do incesto; pode-se permanecer criança sem deixar de ser adulto (RODRIGUES, 2006, p. 87). Não há nenhum entrave para eles.

André adormece depois do ato sexual. Ao acordar, percebe que a irmã havia desaparecido da casa velha e, dessa forma, o retorno ao paraíso perdido dissipa-se. Ana refugia-se na capela da fazenda, um ambiente sagrado, no qual André fará uma súplica profana. Utiliza-se de subterfúgios a fim de persuadir a irmã, para que prossigam com o relacionamento. Inicialmente, recorre à misericórdia da irmã, colocando-se como vítima. Relembra as palavras provenientes dos sermões do pai, reiterando que tudo, até o amor entre os irmãos, deve ser conservado no seio da família. Na realidade, ambos estariam ratificando o discurso do pai, segundo o qual tudo prosseguiria no mesmo tronco, sob o mesmo teto. Apropria-se dos preceitos paternos, antes colocados em questionamento, e maneja a linguagem de acordo com seu intento.

A atitude de André é ambivalente, uma vez que de vítima ele se transforma em algoz. Pode-se vislumbrar que a união dos irmãos diz respeito a uma configuração complexa e moderna do sagrado *versus* o profano, análogo ao que ocorre entre a serpente e Eva, no mito cristão da criação. Do mesmo modo que a serpente se vale de argumentos capciosos, André busca incitar a irmã a manter em sigilo o amor incestuoso.

Assegura que se tornará um filho virtuoso, o mais trabalhador de todos, mas para isso barganha e diz necessitar de uma recompensa – o amor de Ana:

[...] estou cansado, quero com urgência meu lugar na mesa da família! estou implorando, Ana, e te lembro que a família pode ser poupada; neste mundo de imperfeições, tão precário, onde a melhor verdade não consegue transpor os limites da confusão, contentemo-nos com as ferramentas espontâneas que podem ser usadas para forjar nossa união: o segredo contumaz, mesclado pela mentira sorrateira e pelos laivos de um sutil cinismo; afinal, o equilíbrio, de que fala o pai, vale para tudo, nunca foi sabedoria exceder-se na virtude (LA, 1989, p. 133).

3.3 O desejo conduz ao interdito

Do ponto de vista de André, o incesto não é uma interdição, uma vez que se propõe a permanecer submisso às regras paternas. Por outro lado, é necessário convencer Ana, que se revela irredutível e arrependida pelo ato cometido. A condição para que André prossiga em seu relacionamento com a irmã é a de sujeição à ordem paterna, ainda que sua pretensão seja opor-se à lei patriarcal. Se a perda do paraíso está relacionada às interdições, à separação entre o homem e a natureza, à constituição da vida em sociedade, então as atitudes de André “poderiam ser compreendidas com base na recusa de toda a ordem social, de todas as regras e normas impostas.” (RODRIGUES, 2006, p. 90). Uma vez que a perda da integração com a natureza tem sua procedência na constituição da sociedade, a procura dessa integração perdida supõe a oposição e negação dessa mesma sociedade. Em contrapartida, de acordo com Rodrigues (2006, p. 89-90), a coerção desencadeada pelo pai consistiria na defesa da ordem social, que é ameaçada sempre que prevê a probabilidade ou somente o desejo de qualquer volta à unidade perdida.

André é movido unicamente pelo desejo. Ele tenta ser paciente, na expectativa do consentimento da irmã. Na mesma medida em que seus argumentos obedecem a hábil astúcia filosófica, eles também se revelam extremamente sentimentalistas, como quando André admite abrir mão de ter filhos, com a intenção de manter na ilegitimidade o caso com a irmã. Ele tem noção de seu poder manipulador. Não é, em hipótese alguma, uma personagem ingênua ou vítima do acaso. O espaço familiar, o pai, a mãe, cada uma dessas personagens são catalizadoras do incesto. Sem conseguir convencer

Ana, André coloca em jogo outra estratégia: usa de escárnio ao profanar as crenças e devoção da irmã.

[...] ele, o primeiro, o único, o soberano, 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! [...] já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo! (LA, 1989, p. 140).

Em uma derradeira tentativa, o irmão, que antes garantiu se dedicar com toda devoção e se submeter a esse Deus, agora execra, promete consumir o coração de Cristo se a irmã não acolher esse relacionamento incestuoso. O discurso de André foi planejado para garantir que se adaptaria à ordem paterna, desde que Ana consentisse cometer o incesto em segredo. Contudo, a consequência de suas artimanhas será o oposto do que ele acredita, pois não conseguirá persuadir a irmã e a afastará dele gradativamente. Com a repulsa dela, André abandona a casa velha e o seio familiar, autoexila-se de seu paraíso. Afasta-se do seio da família e começa a morar em um quarto de pensão, longe da fazenda. A partir de então, André vive de acordo com seu desejo, conhece os prazeres da vida e a liberdade que tanto almejava.

A capela da fazenda, de cunho religioso e sagrado, é o lugar em que acontece o momento do discurso proferido por André a Ana, em que ele tenta convencer a irmã de que cultivem e sustentem o amor incestuoso. Sob o viés religioso, a igreja ou o templo são considerados espaços de santidade por excelência, a morada de Deus. Os religiosos creem que no interior dos templos a comunicação com Deus é possível, na medida em que se cria um canal, no qual Ele pode descer à Terra e o homem pode elevar-se simbolicamente à morada divina.

Nas comunidades primitivas, há a oposição entre a região habitada e o ambiente desconhecido/indefinido. Há uma separação entre três planos: primeiro o Mundo, o território humano habitado e organizado; num segundo plano, o Cosmos, um lugar que é fruto do trabalho dos deuses ou que está em diálogo com o plano divino; o último dos três planos, o Caos, é um ambiente estranho, desordenado, povoado por espectros e demônios. O momento religioso provoca o instante cósmico, no qual “o sagrado revela a realidade absoluta”, e funda o mundo, “no sentido em que fixa os limites” e “estabelece a ordem cósmica.” (ELIADE, 2001, p. 33).

No espaço do sagrado, o Mundo é ressacralizado sucessivamente; seja qual for seu nível de impureza, ele é purificado pela santidade desses locais que atuam como

santuários (ELIADE, 2001, p. 56). O limite que separa o espaço sagrado do profano sugere o abismo entre os dois. Esse limite funciona como uma referência que distingue os dois mundos e os contrapõe. O ponto em que esses dois mundos se comunicam, no qual se pode realizar a passagem do profano para o sagrado, é bem paradoxal (ELIADE, 2001, p. 29), uma vez que no interior do próprio sagrado, o mundo profano é transcendido. Em **Lavoura arcaica**, a capela da fazenda torna-se um local de refúgio e amparo, no qual Ana procura remissão, mas, ao mesmo tempo, é onde se encontra o limiar do sagrado e profano, fato que concede a André lançar a sugestão de manter o amor incestuoso às escondidas da família, e mais importante, do pai.

3.4 Lavoura arcaica numa perspectiva mítica

A interpretação de **Lavoura arcaica**, numa configuração mitocrítica, é uma prática desafiadora. No romance, manifesta-se uma variedade de mitos, desde os mais primitivos, relacionados à sexualidade, que compõem a história da humanidade: interdição do incesto, assassinato do pai da horda primitiva, entre outros, passando pela herança cultural mediterrânea de um eterno retorno, do ciclo terra-trigo-pão-mesa-família-terra, até o desencadear de temas religiosos arquetípicos, como a paródia à parábola do filho pródigo.

O fluxo de consciência do narrador-protagonista André compreende dois domínios, diametralmente distintos: um ancestral e primitivo, o da família patriarcal, com seus interditos que transcendem gerações; e outro, transgressor e inesperado, que a personagem de André ambiciona a todo custo tornar viável, em que o desejo se quer evidente, sem amarras, sem obstáculos. Os domínios nos quais André está inserido são conflitantes e inconciliáveis. Ambos estão no âmbito do mito e só se consolidam na dimensão da linguagem metafórica.

O discurso de André é dramático. Assim o é, também, o universo mítico, exposto a “ações, forças e poderes conflitantes. Em todo fenômeno da natureza nada mais vê que o embate destes poderes” (CASSIRER, 1972, p. 128). A negação dos mitos primitivos por André tem como contrapartida o projeto de afirmação de mitos instituidores de uma civilização *sui generis*, em que interdições como o incesto não existiriam.

A leitura do romance torna evidente o delírio de André, de discutir costumes edificados por milhares de anos, transmitidos pela mensagem religiosa e familiar, garantindo que sua crença particular construirá uma nova cultura, livre de coibições morais. Dessa forma, mitos primevos sucumbem a mitos insólitos, que encontram força no entusiasmo solitário do protagonista. O mito surge do desejo de compreender o mundo, para afastar o medo e a incerteza. O ser humano, à mercê das forças naturais, que são ameaçadoras, passa a conferir-lhes atributos afetivos.

Para Gilbert Durand (1983), os humanos possuem um inconsciente coletivo antropológico, conseqüente da constituição do corpo e do sistema neurológico, o que comporta sua classificação como pertencente ao gênero *homo sapiens*. A partir dessa prioridade, o homem apresenta seu inconsciente coletivo culturalizado, assegurado pela língua natural e pela cultura na qual está inserido: as manifestações são compreendidas de modo racionalizado, os fenômenos e eventos de ordem humana e cósmica fazem com que os mitos se constituam e se incluam nas sociedades.

O mito entre as comunidades tribais é um modo de o ser humano se estabelecer no mundo, e de elucidar a origem de todas as coisas. É uma forma de desenvolver algumas teorias que não só ilustram e explicam parte dos fenômenos naturais ou mesmo a organização cultural, mas oferecem, também, diretrizes para a ação humana.

Em geral, relaciona-se o mito, erroneamente, à mentira, ilusão, lenda, ficção ou fantasia. A narrativa de um mito é uma atribuição inicial de sentido ao mundo, sobre o qual a afetividade e a imaginação desempenham amplo papel. O mito narra uma “história sagrada”, “relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’”, como define Eliade (2001, p. 9).

Nas comunidades primitivas, os mitos se atrelavam, essencialmente, aos rituais, pois o rito era uma reprodução de determinada ação, que recordava as ações dos antepassados, heróis ou deuses míticos, como modelos a serem seguidos. O processo de ritualização revigorava a necessidade de subordinação a determinados modos e regras, estabelecidos pelos grupos sociais, diante do que para eles era avaliado como sagrado.

Os rituais eram cerimônias que explicavam e consolidavam a existência dos mitos, pois, ao ritualizar, o indivíduo vivenciava aquele momento que, até então, parecia abstrato para ele. Portanto, o mito não era uma fantasia, mas sim a configuração de uma realidade primeira, decisiva para os destinos da humanidade.

Mito é, assim, a narrativa de uma criação: expõe, por exemplo, o arquétipo precedente de uma família, em comparação ao arquétipo familiar contemporâneo. Por

outro lado, o mito é uma representação coletiva, transmitida a diversas gerações e que comunica uma elucidação do mundo.

Dessa forma, se o mito realmente desvela o mistério do mundo por meio da linguagem, então “ele é antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa um acontecimento. [...] O mito é sentido e vivido” (ELIADE, 2001, p. 20). Ele exprime o mundo e a realidade humana, mas, no seu cerne, é de fato uma representação da coletividade, que passou por inúmeras gerações, na medida em que almeja elucidar o mistério do mundo e do homem, ou seja, da complexidade do real.

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 ideia: 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” (BARTHES, 2006, p. 199). O mito é a linguagem dos princípios. Traduz a origem de uma instituição, de um hábito e a história de uma geração.

O mito deve ser apreendido como uma antirrealidade, ou seja, cada mito revela o modo pelo qual uma realidade veio à tona, seja a realidade integral, o cosmo, seja uma fração dela. Sendo assim, os acontecimentos narrados sobre a instituição familiar, ficcionais e simbólicas, devem ser entendidos como a admissão de uma vivência antes da História e da Civilização, como se fizessem parte de um inconsciente primitivo que está dentro de cada ser humano, mas que a evolução fez com que ficasse oculto. Em outros termos, a narrativa nassariana relata o que não deveria acontecer no âmbito familiar, o que era compreensível somente no plano mítico:

[...] 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 de sua antiga força, e foi talvez, na minha escuridão, um instante 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 (LA, 1989, p. 24-25).

No processo de “desrealização”, “abstração” e “desindividualização” exposto por Anatol Rosenfeld (1985, p. 89), as estruturas arquetípicas é que predominam e, junto com elas, a intemporalidade e a circularidade intrínsecas ao tempo mítico:

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas – as de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito); as do pecado original, da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu, de Teseu no labirinto – e assim em diante. A própria emergência e emancipação do

indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele ‘eterno retorno’, é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios.

3.5 Freud e o horror ao incesto

Cercado por um universo mítico e primorosamente primitivo, a narrativa nassariana expõe, ainda, outra estrutura mítica: o assassinato do pai da horda primitiva – analisado por Freud em **Totem e Tabu** (2013) – que ilustra a concepção dos primeiros grupamentos humanos e o desenvolvimento, de caráter simbólico, do indivíduo, como passo imperativo de sua constituição enquanto sujeito:

No lugar das instituições sociais religiosas que não têm, acha-se entre os australianos o sistema do *totemismo*. Suas tribos dividem-se em clãs ou estirpes menores, cada qual nomeado segundo seu *totem*. Mas o que é o totem? [...] O totem é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para outros, conhece e poupa seus filhos. Os membros do clã, por sua vez, acham-se na obrigação, sagrada e portadora de punição automática, de não matar (destruir) seu totem e abster-se de sua carne (ou dele usufruir de outro modo) (FREUD, 2013, p. 8-9).

No contexto da horda primitiva, houve um momento em que o homem passou a viver em pequenas tribos, lideradas por um macho valente e forte, que desempenhava a função de soberano e pai do grupo ao mesmo tempo. O domínio desse pai era absoluto e o destino dos filhos estava, sem possibilidade de contestação alguma, sob seu comando. Se despertassem ciúmes no pai seriam mortos, expulsos ou castrados. Caso fugissem, teriam que raptar mulheres, adotando-as como esposas e, talvez, tornarem-se soberanos como o pai. Entretanto, em alguma ocasião, os irmãos expulsos se unem e se rebelam contra a autoridade do pai. E, depois de matá-lo, devoram-no cru, o que se tornou um costume.

Depois disso, os irmãos começam a se confrontar em razão da herança: o lugar do pai. Desse modo, veio ao mundo o primeiro contrato social fundamentado num acordo fraternal, pois os filhos descobriram que teriam de abdicar do instinto, em função de diversos valores que estabeleciam a preservação da espécie.

Após o massacre, porém, nasce o sentimento de culpa nos filhos. E é por meio da adoração do totem que os filhos buscam se reconciliar com o pai morto. Assim, surge a religião totêmica como meio de se purificar do parricídio. Só depois de certo período, o assassinato é proibido e estabelecido como um mandamento: *não matarás*. Entretanto,

para Freud, a rebeldia vem à tona a cada nascimento humano e as afrontas para infringir as leis são constantemente efetuadas. Com isto, estariam estabelecidas as duas hipóteses acerca da gênese da cultura: a do Édipo universal e a do parricídio original.

Amparando-se em uma análise realizada nas tribos australianas, africanas, dentre outras, Freud averiguou que o horror ao incesto não teria nascido das necessidades religiosas do homem, mas sim das necessidades diárias e práticas:

Em quase toda parte em que vigora o totem há também a lei de que *membros do mesmo totem não podem ter relações sexuais entre si, ou seja, também não podem se casar*. É a instituição do princípio da *exogamia*, ligada ao totem.

Esta proibição, severamente mantida, é bastante singular. Nada no conceito e nas características do totem, como até agora vimos, permite antecipá-la. [...] a exogamia nada tinha a ver com o totemismo, e foi-lhe agregada depois, sem vínculo mais profundo, quando limitações ao casamento se revelaram necessárias. (FREUD, 2013, p. 10-11).

É por meio deste relato que Freud estabelece a famigerada triangulação edípica. No final do século XIX e início do século XX, Freud surpreendeu a sociedade europeia divulgando suas ideias relacionadas à sexualidade infantil, e determinou que esta pudesse ser conhecida por meio de três fases distintas; essas fases poderiam se manifestar nos primeiros meses de vida ou na fase dos 3 aos 6 anos.

As fases do desenvolvimento infantil dividem-se em três: a primeira é chamada de *oral*, a segunda denomina-se *anal* e a terceira, *fálica*. Na fase fálica surge o complexo de Édipo-castração. Nesse período, os meninos fixam-se na mãe e pretendem “ser tudo para ela”; costumam monopolizar a atenção materna, mas esbarram na interdição que lhes advém do pai, com reais ou supostas ameaças de castração. Essa interdição paterna tem que ser entendida como uma metáfora. O pai também é uma metáfora, pois não se trata somente da função biológica, mas do lugar que esse pai ocupa na constituição psíquica para a criança. Quando a mãe dirige o seu desejo para algo ou alguém que esteja para além da criança, é porque essa mãe tem desejo para além da criança, ou seja, ela não é toda da criança. A leitura que é feita, neste momento, é que a criança não tem “aquilo que preencheria” todo o desejo da mãe. Essa é uma vivência que está associada ao *falo*, a essa representação psíquica. Nesse momento, a criança, diante da falta que lhe é colocada, infere que, se ela não tem esse algo que preencheria a mãe, há alguém que tem, e esse alguém é representado pelo “pai”, neste caso chamado de *função paterna*. O pai é uma representação de que há desejo para além da mãe.

Quando a criança nomeia o pai como esse “para além” do desejo da mãe, a criança deseja expulsar o pai, mas este desejo entra em contradição com o sentimento de

afetividade que sente por ele, acrescido da dependência de sua proteção e do referencial do que a criança necessita para a conformação de sua virilidade futura. Essa fase fálica é interrompida durante o tempo ou período de latência: entre mais ou menos o quarto ano ou o quinto ano de idade e a puberdade, alonga-se o tempo de latência, intervalo temporal em que as pulsões sexuais permanecem mais ou menos obliteradas. O amor pela mãe atenua-se, transformando-se num amor menos pulsional. Do amor e rivalidade simultâneos pelo pai resulta um comportamento ambivalente, que pode, por vezes, ficar em suspenso durante toda a vida.

A criança, ao desejar o pai ou a mãe, alimenta um conjunto de pulsões formadas pelo *id*. O *superego*, que é formado pela razão, pela moral, pelas regras e normas de conduta, busca censurar tais pulsões, fazendo com que o *id* seja impedido de incentivar a satisfação plena da criança. O *ego*, por sua vez, que compreende parte da consciência humana (de acordo com o texto freudiano **O ego e o id**), é estimulado pelos impulsos do *id* e limitado pelas imposições do *superego*, tornando necessária a busca de formas de satisfazer as pulsões do *id* sem transgredir o *superego*:

As catexias de objeto são abandonadas e substituídas por identificações. A autoridade do pai ou dos pais é introjetada no ego e aí forma o núcleo do superego, que assume a severidade do pai e perpetua a proibição deste contra o incesto, defendendo assim o ego do retorno da catexia libidinal [...] Se o ego, na realidade, não conseguiu muito mais que uma repressão do complexo de Édipo, este persiste em estado inconsciente no id e manifestará mais tarde seu efeito patogênico (FREUD, 1980, p. 221).

Desse modo, inicia-se o debate acerca dos dois tabus que constituem a origem da moralidade humana: uniu-se o mito de Édipo ao mito da horda primitiva. Num primeiro momento, a intenção de Freud foi de descobrir resquícios primitivos do totemismo na infância do sujeito, como se a criança estivesse na condição de homem-primata. Dessa forma, o homem cruzaria a revolta dos filhos contra o pai tirânico. Não haveria civilização sem a abdicação instituída pela lei. A família seria a herdeira direta da estrutura totêmica e, por meio do complexo de Édipo-castração, cada um de seus membros padeceria duplamente, pois a herança filogenética estaria cunhada no inconsciente de cada sujeito.

Por ter um aspecto de extrapolação fantasística, a teoria do totem proposta por Freud foi rebatida, no início dos anos 20, por antropólogos anglo-saxões. Para eles, os argumentos de Freud eram frágeis, visto que se apoiavam na hipótese de uma ascendência única de toda cultura, e julgavam que esta fosse análoga a todas as

comunidades. A antropologia, porém, suplantou esse tipo de evolucionismo ao qual Freud permaneceu subordinado.

3.6 Lévi-Strauss: a interdição do incesto vinculada à cultura

As ideias de Freud foram contestadas mais tarde, e só retornariam de modo diverso com Lévi-Strauss, nos anos 40, que demonstrou a relevância da proibição do incesto nas comunidades, e observou que a interdição do incesto era responsável pela passagem da natureza à cultura. Em **Estruturas Elementares do Parentesco** (1982), ele confronta o arcabouço psicanalítico, ao substituir a família pelo parentesco e, principalmente, ao estabelecer que a proibição do incesto estava vinculada à existência de uma função simbólica, uma espécie de lei constituída pela sociedade. A interdição seria uma instituição social.

Para Lévi-Strauss, o homem é um ser composto por duas dimensões distintas, mas constituintes de uma estrutura permutável e de interferência recíproca, já que o homem é um indivíduo biológico e, ao mesmo tempo, um sujeito social. Algumas das reações e respostas oferecidas pelo homem às exigências externas e internas correspondem, em sua maioria, à sua natureza, e outras, à sua situação. Contudo, assumir esta distinção implica uma complexidade, tendo em vista que ambos os estímulos – biológicos e psicossociais – incitam reações do mesmo tipo; inclusive, muitas vezes não é possível assinalar as causas, na medida em que as respostas dadas pelo indivíduo expõem uma integração das duas esferas opostas em seu comportamento. É nessa interação que se identifica a cultura:

O homem é um ser biológico ao mesmo tempo que um indivíduo social. Entre as respostas que dá às excitações exteriores ou interiores, algumas dependem inteiramente de sua natureza, outras de sua condição. [...] Mas nem sempre a distinção é tão fácil assim. [...] é o que se verifica na atitude da mãe com relação ao filho ou nas emoções mais complexas de um espectador na parada militar. É que a cultura não pode ser considerada nem simplesmente justaposta nem superposta à vida. Em certo sentido, substitui-se à vida, e em outro sentido utiliza-a e a transforma para realizar uma síntese de nova ordem (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 41-42).

A questão que envolve o incesto se estabelece também na construção da análise dos acontecimentos, tendo em vista que, ao focalizá-los, procura-se assinalar em cada

ato um agente ou de ordem biológica ou de ordem social, ou ainda, sob outro viés, buscam-se mecanismos, por meio dos quais as atitudes de ordem cultural se inserem em condutas que são, em si mesmas, de caráter biológico, mas possivelmente associadas a outras, de caráter social. Aí se localiza um ponto central da teoria de Lévi-Strauss, cuja elucidação permite desvendar o sentido da proibição do incesto, e o que isso significa enquanto construção cultural do homem, com a finalidade de identificar limites e possibilidades nas relações humanas. O objetivo dessa questão está em refletir sobre a escassa importância dada à oposição que há entre as ordens biológica e social, o que talvez possibilite a observação dos fenômenos sociais com maior acuidade.

De modo ambivalente, contudo, quando as análises dizem respeito à distinção entre as duas ordens, possibilitam conservar obscuro o intervalo inquietante de sentido marcado pela passagem entre elas. Para Lévi-Strauss, a maior preocupação era prevenir que a ciência se prendesse a análises restritivas que negligenciassem aquelas ordens ou, por outro lado, que não as distinguíssem, tornando opaca a distinção entre a identidade do homem e a definição de suas necessidades: o que é universal no homem satisfaz à ordem da natureza e se diferencia pela espontaneidade, enquanto que, tudo o que está subordinado a um código, concerne à cultura e apresenta as características de relatividade e particularidade, portanto, admitem as intervenções das diferenças conjunturais, étnicas, simbólicas de cada contexto social e de outros meios, como o econômico, o político e o ideológico.

[...] Em toda parte onde se manifesta uma regra podemos ter certeza de estar numa etapa da cultura. Simetricamente, é fácil reconhecer no universal o critério da natureza. Porque aquilo que é constante em todos os homens escapa necessariamente ao domínio dos costumes, das técnicas e das instituições pelas quais seus grupos se diferenciam e se opõem. (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 40).

A proibição do incesto se estabelece como questão paradigmática por reunir, em si, características fundamentalmente conectadas e, ao mesmo tempo, relacionadas às ordens diferentes, quais sejam: a social e a biológica; este é um acontecimento que exhibe um duplo caráter natural e cultural. A proibição do incesto contém, desse modo, a universalidade peculiar das intenções da natureza e de seus instintos, e também o caráter coercitivo das leis e instituições da cultura. Há, assim, uma ambiguidade constitutiva na proibição do incesto. Essa questão continua desafiando as análises sociológicas e antropológicas, e a investigação de sua causa, sua origem, Lévi-Strauss avaliou ser inócua.

De acordo com Lévi-Strauss, a proibição do incesto, enquanto norma, é social e, ao mesmo tempo, pré-social. O atributo de pré-sociabilidade caracteriza-se por sua universalidade, que confere ao homem regras e costumes que, inclusive, estão definidos pela consciência humana. Adicionado a isso, constata-se que a vida sexual, que está fortemente vinculada à questão do incesto, é algo que proclama o nível máximo da natureza animal do homem, e afirma, ao mesmo tempo, na cultura, nas relações humanas, a sobrevivência do instinto.

A proibição do incesto é, para o homem, a expressão da transcendência; apesar de estar baseada numa norma, a proibição permite entrever a satisfação de desejos individuais, que constam entre os menos dignos de respeito pelas convenções sociais. Como normatização das relações sexuais, como estrutura moral, a proibição do incesto é a manifestação da interação entre natureza e sociedade:

Notemos, entretanto, que se a regulamentação das relações entre os sexos constitui uma invasão da cultura no interior da natureza, por outro lado a vida social é, no íntimo da natureza, um prenúncio da vida social, porque, dentre todos os instintos, o instinto sexual é o único que para se definir tem necessidade do estímulo de outrem (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 50).

Portanto, a proibição do incesto é uma regra social que exprime em si atributos universais e naturais; paradoxalmente, supõe também os meios que proporcionam sua superação. Ao mesmo tempo em que manifesta o que é natural, a proibição estimula o homem a ultrapassar esse estado de natureza.

A proibição do incesto prossegue sendo um fenômeno que não tem procedência estritamente cultural, nem estritamente natural, e também não é uma combinação de noções adotadas em parte da natureza e em parte da cultura: organiza o movimento fundamental por meio do qual se faz a passagem da natureza à cultura. Esse movimento se estabelece, portanto, no nascimento de outra ordem, que sobrepuja a esfera natural como única esfera determinante das interações humanas, e a integra à esfera social.

3.7 Lacan: o enigma de Édipo como estrutura de linguagem

Lacan, já ciente dos estudos de Lévi-Strauss, retoma a teoria do Complexo de Édipo de Freud, propondo a estruturação do triângulo edípico enquanto uma função simbólica, ou seja, como uma lei que organiza o inconsciente da civilização: “se Freud

coloca no centro de sua doutrina o mito do pai, é claro que é em razão da inevitabilidade da questão” (LACAN, 2005, p. 71). Entretanto, para Lévi-Strauss, Freud encontra um equilíbrio “desejável” no mito: o da Lei e do desejo. Já Lacan discorre sobre o mito em três termos: gozo, desejo e objeto, pois a consonância entre a lei e o desejo, dentro da lei do incesto, só pode surgir do gozo do pai primitivo, primordial. O pai primitivo, ancestral, só poderia existir na esfera do mito:

[...] o pai primordial é anterior ao interdito, anterior ao surgimento da Lei, da ordem das estruturas da aliança e do parentesco, em suma, anterior ao surgimento da cultura. Eis porque Freud fez dele o chefe da horda, cuja satisfação, de acordo com o mito animal é irrefreável (LACAN, 2005, p. 73).

Estabelecendo relações com a antropologia e a linguística de Saussure, Lacan passa a abordar essa questão fundamental como “estrutura de linguagem”. O enigma de Édipo começa a ser estudado como um universo simbólico em detrimento do universo natural de Freud.

Enquanto mito, o Édipo deveria ser recuperado simbolicamente: o que se transmitiria, de uma geração para outra, seria a estrutura significante. De acordo com a trindade lacaniana – RSI (real, simbólico e imaginário) –, o pai é definido em três âmbitos: pai imaginário, pai real e pai simbólico. As duas primeiras instâncias são responsáveis por operações como, respectivamente, privação e castração. O pai simbólico não é responsável por uma operação; ele é a ascensão da palavra do pai ao âmbito do significante. O pai simbólico é representado pela figura do pai morto, ou melhor, do pai assassinado.

Segundo Lacan, a constituição imaginária instituirá o drama vivido por todo sujeito. Mas, mesmo de ordem imaginária, as fantasias são constituídas pelo registro simbólico. Desse modo, os atos relativos ao primeiro triângulo amoroso permanecem em torno da metáfora paterna, o Nome-do-Pai. Essa metáfora se estabelecerá como alicerce da trajetória do Édipo humano.

Se o sujeito é subordinado à linguagem, a função do pai é também inconcebível sem a instância do significante: “é necessário colocar no nível do pai um segundo termo depois do totem” (LACAN, 2005, p. 73). Ao dar nome e sobrenome ao filho, o pai interfere na sua construção enquanto sujeito; intervém no amor irrestrito entre mãe e filho.

O pai, ao nomear o filho, distingue-o socialmente e o limita ao grupo a que pertence. O nome do pai é, de algum modo, o *não* do pai, pois, ao mesmo tempo em que

em que o agrega, demarca a consumação dos desejos. Para Lacan (2005), o nome é um sinal aberto à leitura. Sendo assim, o nome será lido do mesmo modo em todas as línguas; é uma impressão acerca de algo, que pode ser a de um sujeito que fala, “mas que não falará de modo algum obrigatoriamente” (LACAN, 2005, p. 74).

Em **Lavoura arcaica**, é o próprio pai que tira a vida da filha – que simboliza uma afronta ao clã –, assinalando a interdição do incesto. O pai, para conservar sua autoridade, mata a filha e, dessa forma, castra a si próprio e ao filho, André. Pode-se admitir, também, que o pai se sentia atraído por Ana, e o assassinato da filha seria a única forma de se punir e também de restabelecer a ordem primitiva. Já a mãe representa a genitora do sexo oposto, pela qual o filho experimenta o primeiro desejo incestuoso e é interdito pelo pai, do mesmo modo como ocorre na triangulação edípica freudiana, mas, no caso, com o deslocamento do amor incestuoso da mãe para a irmã.

De acordo com Freud, o incesto uniria a lei e o desejo, e representaria, desse modo, o gozo legítimo do pai como autoridade primordial. Isso marcaria a constituição do desejo na criança em seu processo de formação natural. Para Lacan, este é o momento propício para a gestação das neuroses. A neurose é, antes, uma saída diante do desejo do pai, que o sujeito supre por sua demanda.

Há uma conexão circunscrita entre a função da perversão e sua relação com o desejo do Outro. A perversão poria “contra a parede a apreensão ao pé da letra da função do pai, do Ser Supremo” (LACAN, 2005, p. 75). Desse modo, o desejo considerado normal é posto no mesmo grau que o desejo dito perverso.

Por isso, não é tão absurdo admitir que Iohána deseja Ana, sua filha. André, na verdade, deseja o desejo do pai, e não supera essa condição. O pai, por outro lado, delineia outro trajeto em relação ao seu ancestral, o avô. Se o avô era sucinto, o pai é eloquente, e sua superação se dá pelos ditames do corpo: André utiliza-se dessa expressão para substituir o desejo do pai. Mas, de certo modo, a memória do filho desprestigia o pai, manifestando a incoerência de seus sermões e denunciando-o, numa combinação de exaltação e culpa:

Freud (1968b) chamou de mal-estar o desconforto produzido pelas renúncias pulsionais que o indivíduo é levado a realizar em prol do sistema de interdições que constitui a civilização, isto é, as normas e valores sociais que são impostos e internamente absorvidos pelo supereu, este uma extensão da autoridade paterna. A renúncia ao incesto [...] cobra um preço. Enquanto as pulsões sexuais são parcialmente sublimadas e transformadas em ideais coletivos, as agressivas são recalçadas e

transferidas para o supereu que as dirige contra o próprio indivíduo sob a forma de sentimento de culpa (SANTAELLA, 2008, p. 137-138).

Em **Lavoura arcaica**, o drama familiar é perpetuado à custa da dor, da culpa e do gozo, e não da superação. O discurso derradeiro é o discurso paterno. A superação não decorre da morte da irmã, como suposta interdição do incesto, nem da morte do pai, que aponta para o fim de sua autoridade e a posse de seu lugar por André.

Freud (1996) afirma que o legado do pai deve ser conquistado. Para tanto, é necessário, dentre outras coisas, abandonar a casa da família. André não só deixa a casa paterna como a corrompe, mas ainda assim não triunfa. Ele almeja o lugar do pai. No regresso do filho ao lar, André diz a Iohána que gostaria de ter seu lugar à mesa. A mesa da família é o local em que os sermões são pronunciados, lugar de excelência da palavra paterna. André anseia unir-se novamente ao clã. Ele só buscaria a remissão, enquanto filho desgarrado, se tivesse o amor da irmã.

Foi esse o amor que ele vivenciou na infância; foi a família que ele aprendeu a amar. É possível cogitar que André realmente crê nisso. A dor vem de não conseguir manter-se ligado à família, pelo menos não de acordo com os preceitos paternos. Mesmo que deixe a casa, ele não supera o desejo, verdadeiramente cultivado na infância, desejo esse que depois se convertera em dor, diante da impossibilidade de satisfazê-lo por completo. André sente-se traído: o amor na família pode sim ter requintes de deslealdade; mas ele não aceita isto e, portanto, não supera as restrições do clã. A morte do pai dessa ordem primeva não confere poder a André; desdizê-lo e confrontá-lo não mancha a imagem do patriarca. Amá-lo ou odiá-lo não constituem maneiras de superá-lo, só dão ênfase ao embate.

3.8 Limite e transgressão em Foucault

Em **Prefácio à Transgressão**, Foucault (2009) já relatava um deslocamento intrínseco ao sujeito, que denominou de jogo do limite e da transgressão, em que já explicitava a linguagem nesse contexto. De acordo com o autor, a transgressão é um movimento concernente ao limite, em que o limite e a transgressão organizam-se de modo intrínseco. A transgressão ultrapassa uma linha que se conclui imediatamente, mostrando-se aparentemente, como intransponível. Entretanto, esse movimento não é interrompido, mas é reiniciado infinitamente. Segundo Foucault (2009, p. 32), “O limite

e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia ser absolutamente transposto; vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra”.

O limite que se aborda é da ordem do que se liga ao ilimitado. A transgressão induz o limite até o limite do seu ser – aponta para seu apagamento iminente –, que nesse instante é reconhecido pela primeira vez; o limite só é compreendido no momento de sua perda. É um movimento de legítima intensidade, em que a transgressão faz transpor o limite. Conforme o autor:

[...] em que direção a transgressão se desencadeia senão para o que encadeia, em direção ao limite e àquilo que nele se acha encerrado? Contra o que ela dirige sua violência e a que vazío deve a livre plenitude do seu ser senão àquele mesmo que ela atravessa com seu gesto violento e que se destina a barrar no traço que ela apaga? (FOUCAULT, 2009, p. 33).

O limite, para o estudioso, não é uma verdade, mas uma ilusão estabelecida sobre um vazío. Não há uma incompatibilidade entre limite e transgressão, mas uma conexão, uma afinidade em espiral, que não se extingue nunca. A transgressão, de acordo com o autor, não contrapõe nada a nada, não prepondera sobre os limites que ela apaga, ela assegura o ser ilimitado, estimulando-o à existência.

Acerca da transgressão, Foucault (2009, p. 33) propõe que:

Ela afirma o ser ilimitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência. Mas pode-se dizer que essa afirmação nada tem de positivo: nenhum conteúdo pode prendê-la, já que, por definição nenhum limite pode retê-la. Talvez ela não passe da afirmação da divisão.

É importante ressaltar que a transgressão em Foucault não é uma perversão. O perverso, na psicanálise, é aquele que consegue distinguir a lei, mas a ignora. Ele se remete à lei, necessita dela para, então, renegá-la. Já a transgressão é ponderada como a transposição de limites históricos. O limite está inserido no jogo da lei. O limite insere-se na lei em um determinado momento histórico, é fruto e agente da lei, em que ambos são ultrapassados, determinando um novo limite e uma nova lei.

Sendo assim, é nesse movimento do limite e da transgressão, num jogo em que há resistência por parte do sujeito, que em determinada ocasião algo é perdido, o limite é deixado para trás, esvai-se; perante o ilimitado que se revela, a transgressão movida pela resistência institui um novo limite. Nesse contexto, a questão não é desvendar uma linguagem cifrada, proveniente de um discurso obscuro, mas sim a partir dos atos falhos, dos lapsos e do sintoma que existem na linguagem, no momento da enunciação,

tornar possível a constituição de uma linguagem outra, que dá lugar à fala do inconsciente, comportando a (re) invenção do sujeito.

Para André, a superação da figura paterna, se existe, é pela linguagem, pela catarse. Há um trabalho intenso com a linguagem, que busca expurgar um verbo original, desprovido do verbo ancestral. A superação ocorre por meio do significante, pelo gozo do significante, pela inversão na estrutura, ou seja, há um regresso às origens para que seja possível recontar o mito; não necessariamente os fatos, mas suas consequências, na retomada por meio do simbólico.

Em **Lavoura arcaica**, a morte de Ana ecoa como um sacrifício. O pai, para conservar o clã e seu poder, não tolera a relação entre os irmãos. Ana é uma das mulheres interditadas pelo pai, um dos “nãos” dele. Ela é uma espécie de ente dos primórdios, que apresenta a candura, a inocência do branco, da natureza, do sagrado. Talvez seja ela a figura que mais represente o sagrado na narrativa. Ana é corpo, movimento. Seu nome em hebraico é *Hannah*, que significa “a graça de Deus”. A letra ‘A’ é o número 1; ‘a’ é a primeira vogal e a primeira letra do alfabeto. Ana remete às origens: a união de André com a irmã é um deparar-se consigo mesmo.

André se apodera da linguagem do pai, mas a subverte, pois é “o filho arredio, o eterno convalescente, aquele sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente” (LA, 1989, p. 126). Nesse contexto, é necessário lembrar o que diz Cassirer (1977, p. 132): “O caráter fundamentalmente social do mito é incontroverso”. O mitólogo alemão, entretanto, avisa que o “tabu pode infectar o universo inteiro. Não há sombra sequer de responsabilidade individual neste sistema” (CASSIRER, 1977, p. 169).

Em resumo, André quer estabelecer um novo alcance para as relações de parentesco, almeja dar legitimidade ao incesto. Para tanto, necessita livrar-se e à irmã também do anseio de transgressão. Daí dirige sua retórica para questionamentos, que têm como ponto o sentimento de culpa; dentre elas destaca-se a epígrafe do romance, do escritor Jorge de Lima: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (apud LA, 1989, p. 130). São estes versos, que despontam como uma seleção criteriosa de Nasser, que repercutem ao longo do romance, pois ambos os escritores assemelham-se pelo caráter.

Compete ressaltar que a metáfora em questão sintetiza o drama de André, trazendo à tona o que é da esfera edipiana, parricida e incestuosa, desde a primeira infância revelada no cuidado e ternura maternos, em oposição à rigidez e

impassibilidade do pai. Com relação à sua existência, pode-se afirmar que André se esquece de um princípio norteador do tabu, referido por Cassirer (1977, p. 171): “falando de modo geral, o significado de um tabu pode ser descrito como uma espécie de *Noli me tangere* – é o intocável, uma coisa, da qual, nem de perto, devemos nos aproximar”.

Retomando o capítulo 20, nota-se que o protagonista dessa narrativa não encontra a resposta de Ana. Seu discurso, então, inflama-se, arquitetado por metáforas que evidenciam a dualidade sempre presente na esfera familiar: “o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (LA, 1989, p. 136). O ímpio e o devoto se fundem nas palavras de André, que irrompem cheias de poesia:

Vasculhando os oratórios em busca da carne e do sangue, mergulhando a hóstia anêmica no cálice do meu vinho; [...] imprimindo o meu dígito na castidade deste pergaminho, perseguindo nos nichos a lascívia dos santos (que recato nesta virgem com faces de carmim! que bicadas no meu fígado!) (p. 136-137).

Neste segundo capítulo da dissertação, o que se propôs abordar foi um André exausto, após tamanha maratona discursiva com seu pai, e posteriormente com sua irmã, contestando toda uma tradição cultural; ele emite a súplica final: “estou morrendo, Ana” (p. 141). Reitera a mensagem, “mas Ana já não estava mais na capela”. A falta da irmã, a negação do discurso que lhe foi dirigido, equipara-se a uma morte simbólica de André, pois, como elucida Barthes (2006, p. 173), “toda a recusa da linguagem é uma morte”. Percebe-se que Ana não fala, ela é apenas espaço que se manifesta como lugar de possessão. Matá-la significa suprimir o amor e a união. Agora, o lugar está vazio. Perdidos estão os homens a partir de agora, pois ocorrerá uma batalha pelo poder — o lugar do pai, questão abordada por Freud, Lévi-Strauss e, posteriormente, por Lacan.

A novidade da narrativa de Nassar está em destacar o componente que faria parte do desejo, do pecado, na esfera do sagrado. O pai poderia sacrificar André, como assim o fez Abraão com seu filho Isaac, mas mata sua filha, impedindo a todos que usufruam daquilo que seria o casto, o natural. A figura de Ana é, em alguma ocasião, também a figura da salvação. O pai, matando a própria filha, também se mata simbolicamente.

No capítulo a seguir, será abordado o caráter trágico dos eventos aqui estudados, bem como as consequências que trouxeram para a narrativa nassariana.

4. O TRÁGICO EM LAVOURA ARCAICA: DA *HAMARTÍA* ARISTOTÉLICA À MORTE DO SUJEITO

Ainda fazendo o percurso da personagem André na narrativa nassariana, faz-se necessário abordar, agora, as noções essenciais no que concerne à tragédia e ao trágico, levando em consideração os estudos aristotélicos e de alguns críticos.

Para Aristóteles, a linguagem “adornada”, como destaca Carvalho (1998, p. 46), é a que tem “ritmo, harmonia e canto”, sendo “distribuídos os adornos por todas as partes”; explana também que “algumas partes da tragédia adotam o verso, outras o canto”. “Piedade e terror” podem ser despertados pelo que é encenado no palco, mas os melhores dramaturgos, de acordo com Mcleish (2000), constroem suas obras designadamente para despertar tais reações. Acolhe-se, geralmente, que o trabalho do escritor de tragédias é provocar piedade e terror por imitação, mas tais sentimentos devem ser intrínsecos aos incidentes relatados.

Segundo Carvalho (1998), a tragédia é a imitação das ações humanas, por isso, as personagens simbolizam ações. E a ideia de ação é relativa à raiz da palavra *drama*, do dórico *drân*, como coloca Aristóteles, e corresponde ao ático *práttein*, agir. Os homens têm diversos atributos, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes segundo as ações que perpetram; isto é, as personagens, na tragédia, não atuam para copiar os caracteres, mas disfarçam os caracteres para manifestar concretamente as ações. Isso faz Gazolla (2001) se interrogar: “por que nos falamos tão de perto as tragédias?”. A resposta para essa pergunta é porque nelas existe o drama humano da existência; há o drama universal do homem enredado em seus amores, no sagrado e no profano, e em suas restrições. Sendo assim, a tragédia é “social, é política, é religiosa, não é um espetáculo visando à fruição, como o será, no futuro, uma encenação teatral” (GAZOLLA, 2001, p. 46).

4.1 A tragédia segundo Aristóteles

Dentre os seis os elementos básicos da tragédia – mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia –, Aristóteles dá particular importância ao mito (*mythos*). A substância da tragédia é o mito, que, para Mcleish (2000), é a forma pela qual as eventualidades de uma peça são estruturadas; é ele o elemento principal da tragédia. E a disposição das eventualidades dá origem ao enredo. A tragédia tem como

tema a lenda heroica: não idealiza as personagens, nem a intriga de suas ações. O poeta trágico faz uso do enorme repertório mítico do povo grego, do que ele crê ser o seu passado, desde as narrativas de Homero, e com base nele extrai os seus temas. Entretanto, o mito em estado puro não contém em si o efeito trágico, tornando-se necessário reinterpretá-lo tragicamente. Ésquilo e Sófocles foram os responsáveis pela reinterpretação do mito, atribuindo-lhe um viés trágico. O mito, contudo, não é tratado da mesma maneira na epopeia e na tragédia. Na epopeia, o mito desenvolve-se tendo por centro o herói, que é exposto como exemplo a ser adotado. Na tragédia, o herói deixa de ser um exemplo ou modelo e torna-se, com suas ações, um enigma a ser decifrado pelo público.

Há unidades basilares para que uma tragédia se desenvolva: a ação, o tempo e o lugar. A unidade de ação é indispensável na tragédia, em que uma pluralidade de enredos deve ser evitada, e os eventos de grande importância para o seu desenvolvimento devem contribuir para a construção de uma ação única. A ação trágica deve ser singular, distribuída em um encadeamento lógico, extensa o bastante para refrear a alteração de fortuna, mas compacta o suficiente para ser entendida como um todo esteticamente coeso.

Aristóteles, ao aludir à unidade de tempo, recomenda que os episódios da ação dramatizada se desenvolvam produzindo a impressão de terem acontecido em um único dia, ou seja, ao longo de vinte e quatro horas; em contrapartida, na ação épica não há limite de tempo. Na verdade, não era relevante se a duração era de algumas horas ou muito mais extensa, contanto que compreendesse uma ação una e coerente; na tragédia, porém, tudo ocorre rapidamente.

Em oposição à epopeia, a tragédia mostra-se de modo bem concentrado, levando em consideração que o que se encena no palco grego são os efeitos de ações que aconteceram antes do início da peça. Dessa forma, o poeta trágico deve eleger o instante decisivo da vida de um herói, e então situar um corte. Do mesmo modo que a ação deve ser muito coesa em relação ao tempo, assim ocorre com a unidade de lugar da tragédia. Enquanto as epopeias não passam por restrições de tempo nem de espaço, podendo conter cenas que acontecem concomitantemente, a ação na tragédia está restrita ao contexto teatral:

A Epopéia e a Tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a Epopéia da Tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa E também na extensão, porque a Tragédia procura, o mais que é possível, caber

dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a Epopéia não tem limite de tempo – e nisso também diferem, ainda que a Tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos (POÉTICA, 1993, p. 24).

Uma das maneiras fundamentais de abordagem da tragédia é focar as linhas mais acentuadas do enredo e das personagens. A origem do efeito trágico, a partir de Aristóteles, elucida Frye (1973, p. 204), deve ser procurada “no *mythos* trágico ou estrutura do enredo”. Por isso, como já foi dito por Aristóteles, o enredo deve ser considerado como uma das partes mais importantes da tragédia. Em segundo lugar, de modo subsidiário, vêm as personagens, com o estilo adequado a cada uma. Aristóteles afirma que sem ação não é possível haver tragédia – nem tampouco sem agentes –, podendo existir, entretanto, sem caracteres:

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida [...] Daqui se segue que, na Tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o Mito constituem a finalidade da Tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa (POÉTICA, 1993, p. 32).

No capítulo XI da **Poética** (1993), Aristóteles distingue três partes do enredo: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. A peripécia, uma alteração no percurso das ações, deve ocorrer de acordo com a verossimilhança ou a necessidade; acontece quando o herói – geralmente homem de moral elevada – não tem um destino tão altivo quanto se esperava de sua condição: algo negativo incide na história da personagem: “‘Peripécia’ é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente” (POÉTICA, 1993, p. 60). A peripécia deve surgir, segundo Mcleish (2000, p. 31), “não da maldade, mas da hamartia do herói”. A *hamartía* adquire um importante papel estrutural na tragédia: esse papel é o de acarretar a peripécia, a inversão dos eventos. Considera-se a peripécia como uma manobra para fascinar e surpreender o público e, assim, expandir a implicação trágica, visto que esta aparecerá subitamente.

Outra parte importante para o enredo é o reconhecimento ou *anagnórisis*. O herói trágico passa a ter ciência de um acontecimento do qual ele não tinha conhecimento. Esse desconhecimento o leva a se precipitar e incidir num erro, a *hamartía*:

‘O Reconhecimento’, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou

inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.

A mais bela de todas as formas de Reconhecimento é a que se dá juntamente com a Peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*. [...] E demais, a boa ou má fortuna resultam naturalmente de tais ações (POÉTICA, 1993, p. 61-62).

O reconhecimento deve ser apreendido como uma tática, capaz de produzir circunstâncias diversas, decisivo para a alteração da fortuna. Aristóteles alude a algumas formas de reconhecimento: 1 - por marcas ou objetos; 2 - forjado pelo poeta; 3 - fruto da memória; 4 - por raciocínio dedutivo (silogismo); 5 - por meio de falsa inferência a que são induzidos os espectadores; 6 - reconhecimento derivado logicamente dos próprios eventos:

De todos os Reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural [...]. Só os Reconhecimentos desta espécie dispensam artifícios, sinais e colares. Em segundo lugar vêm os que provêm de um silogismo (POÉTICA, 1993, p. 98).

Após a peripécia e o reconhecimento, Aristóteles menciona uma terceira parte do enredo, a catástrofe, que diz respeito a uma ação dolorosa, de sofrimento, como desventuras ou até mesmo a morte. O sofrimento não é um meio de punição para o herói, mas sim de crescimento para a personagem, que obtém, dessa forma, o autoconhecimento. O sofrimento do herói provoca expiação, o que, por sua vez, gera a compaixão em relação ao herói por parte do público. A experiência emocional que a plateia sente é denominada por Aristóteles de purgação ou catarse, imprescindível em sua teoria da tragédia.

De acordo com Carvalho (1998), alguns comentadores indicam que Aristóteles almejava referir-se não somente à piedade e ao temor, mas também a outras emoções, tais como prazer, admiração e repugnância. Argumentam que, se Aristóteles não se referiu a elas claramente, foi por julgá-las menos importantes. Outros comentadores aludem, contudo, ao fato de que Aristóteles aspirava referir-se unicamente à piedade e ao medo, que aparecem reiteradas vezes no decorrer de sua argumentação na **Poética**. No entanto, o trecho da **Poética**, referente às emoções mencionadas, parece incluir, como pondera Carvalho (1998, p. 169), “todo o grupo de emoções perturbadoras, não se limitando às duas [piedade e terror], nem se estendendo a todas”. Sendo assim, Aristóteles considerava como relevante a purgação de outras emoções, além do medo e da piedade, por meio da arte.

Cabe perguntar, então, que espécie de medo Aristóteles tem em vista na **Poética**? Enquanto a piedade é evidenciada, o caráter do herói é intermediário – apresenta uma dimensão humana que cultiva a empatia da plateia –, portanto, o temor existe em relação a ele mesmo, considerando que qualquer indivíduo poderia se descobrir em uma ocasião equivalente, já que todos os homens são passíveis de se enganar involuntariamente. Carvalho (1998) pondera que o público não tem motivos para se amedrontar com o destino de um Édipo, por exemplo. Contudo, como articula o autor, o herói mostra-se “semelhante a nós”; sem certo nível de semelhança seria muito difícil sentir por ele um “medo participante”. Logo, o medo ocorre porque os espectadores se sentem humanos, tal como o herói.

A palavra *kátharsis* denota limpeza; relaciona-se com *katharós*, limpo, puro, no sentido de que não está misturado, desprovido de elementos indesejáveis. O conceito de catarse deve sua origem ao domínio da medicina, que liga o sentido do termo a um sentimento de alívio, combinado ao prazer. A catarse é, segundo Aristóteles, decorrência da realização do drama, causando efeitos que vão do terror e piedade à expurgação. Para a efetivação da catarse pelo terror ou piedade, presume-se que o indivíduo que recebe a obra seja arrebatado por estas emoções, derivadas do efeito produzido pela interpretação, ou seja, o espectador passa pelo efeito trágico, identificando-se com o herói desafortunado. Para Gazolla (2001, p. 31-32), “a *kátharsis* como purificação relaciona-se, indissolivelmente, à *hamartía*, que, por seu lado, pode ter assento na *hybris*”.

Para Aristóteles, essa disposição conceitual – *hybris*, *hamartía*, *kátharsis* – é ideal para evidenciar o desígnio último da tragédia, isto é, a tragédia apreendida não apenas como espetáculo, mas como configuração do trágico. Entretanto, a limpeza, a purificação das emoções do espectador só pode ser um resultado do *páthos*, ou seja, do sofrimento. Para Gazolla (2001), cada indivíduo, enquanto assiste à encenação trágica, mobiliza seu *páthos* em direção a uma *kátharsis*, isto é, o público está submetido ao vigoroso reconhecimento de sua identidade, difundida pelo *ethos* vigente, considerado aqui em seu sentido moral.

Aristóteles avalia que a catarse tem a capacidade de provocar nos homens estados emocionais, ponderando que esse método atua no sentido de aperfeiçoar essas emoções. Não que o viés educativo seja o intento da tragédia, nem tampouco da obra de arte; entretanto, não se pode recusar a possibilidade de educar por meio das grandes criações literárias.

Aristóteles, no capítulo XV da **Poética**, enunciou quatro importantes atributos que devem constituir os caracteres das personagens em uma tragédia: primeiro, eles devem ser bons. As ações que exprimem uma boa conduta moral vão revelar o caráter e, se a finalidade é boa, o caráter será bom:

No respeitante a caracteres, a quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravos], genericamente insignificante (POÉTICA, 1993, p. 83).

Aristóteles já havia pontuado que: “[...] os poetas imitam homens melhores, piores, ou iguais a nós” (POÉTICA, 1993, p. 7). Convém destacar que esse “melhor” representa um nível de excelência, e não um atributo moral. Entretanto, Aristóteles não eliminou a possibilidade de a tragédia representar homens impetuosos ou covardes, ou com outro defeito diverso, desde que haja uma exigência por parte do enredo; deve-se caracterizá-los como homens notáveis, a exemplo de Aquiles em Homero.

O segundo atributo do caráter é a conveniência. Aristóteles mencionou a virilidade para delinear uma linha de caráter própria do herói, e ressaltou que o caráter viril não convém à mulher. Isso demonstra que, provavelmente, ele tinha em mente a atribuição de características adequada a cada personagem, relacionadas ao sexo, à idade, à classe social, dentre outros aspectos.

Aborda-se, agora, o terceiro atributo de caráter assinalado por Aristóteles: a semelhança. O texto da **Poética** diz que as personagens devem ser semelhantes, mas não expõe a que se refere essa semelhança. Assim, propôs uma questão e suscitou uma grande controvérsia. Segundo alguns comentadores, Aristóteles quis articular a semelhança com figuras clássicas do mito e da história, portanto, uma semelhança relacionada à *práxis* que move o *mythos*. Outros, contudo, apreendem que Aristóteles quis expor que os caracteres necessitam ser “semelhantes à vida”, “naturais”, “semelhantes à realidade”, “semelhantes a nós”, como pontua Carvalho (1998). Outros ainda arriscam harmonizar essas posições, alegando que a imitação poética pode, concomitantemente, assemelhar-se tanto à tradição mítica quanto à realidade.

Finalmente, o quarto atributo dos caracteres é a coerência. As personagens devem ser consistentes no contexto do drama, ou seja, suas ações devem resultar numa coerência do enredo. Em suma, os caracteres devem ser “moralmente bons (ou

participantes de um grau de excelência), adequados, semelhantes à vida (ou ao mito), e, finalmente, coerentes” (CARVALHO, 1998, p. 163).

Aristóteles informa que a tragédia estrutura-se no deslocamento de personagens da boa para a má fortuna, de períodos de bem-aventurança para o infortúnio. Assim, “os muito bons” não deveriam passar da boa para a má fortuna, pois isso ocasionaria indignação no público; os maus, da desventura para a felicidade, uma vez que isso não causaria o efeito trágico; nem tampouco o perverso, da felicidade para o infortúnio, o que satisfaria os anseios humanos, mas não constituiria o trágico; resta, somente, a circunstância intermediária: isto implica considerar que o herói não deve ser nem inteiramente bom, nem absolutamente mau:

[...] Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo (POÉTICA, 1993, p. 69-70).

O herói deve ser, de acordo com Aristóteles, o homem que, se foi vítima de infortúnio, não o foi por ser malvado e vil, mas “*di' hamartían tinã*”, ou seja, “por causa de algum erro” (BRANDÃO, 1992, p. 48); esse homem deverá ser um daqueles que gozam de enorme glória e riqueza, como é o caso do Édipo, de Sófocles. É necessário ressaltar, entretanto, que o ato desonroso por ele cometido concretiza-se de modo inconsciente, e o erro a ele atribuído, por ser de natureza transgressora, entra em conflito com o que é moral. Todavia, ao erro cometido pela personagem, sucede, inevitavelmente, a punição, o infortúnio. Toda *hybris* demanda uma retratação, embora isso signifique aceitar uma responsabilidade que, subjetivamente, não é possível atribuir a ninguém, mas que, objetivamente, mantém toda a sua gravidade, sendo reprovável tanto para os homens quanto para os deuses:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando os homens violentos ou fracos, ou com tais defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza (POÉTICA, 1993, p. 90).

Compreendendo *hamartía* como erro involuntário, entende-se que as consequências perniciosas desse erro são indevidas, o que beneficia o despertar da compaixão. É importante ponderar que Aristóteles foi coerente ao afirmar que em uma tragédia perfeita, o erro deve ser involuntário, já que tal artifício permite a ocorrência de

efeitos fundamentalmente trágicos na trama, recomendando, por isso, a interferência do acaso, da fortuna, da execração, e, portanto, do inesperado, do inaudito, do enigmático. Isso esclarece porque parecem “mais trágicas” as tragédias nas quais sofrem não os culpados por mérito, mas aqueles que se tornam culpados pela fortuna.

Posto isto, resta perguntar: quais tragédias, em meio às que sobreviveram até hoje contêm a *hamartía* aristotélica? Na realidade, ponderando rigorosamente, somente uma: Édipo Rei. E Aristóteles talvez estivesse refletindo sobre a peça de Sófocles, quando abordou o enredo trágico ideal. O que chama a atenção, em princípio, é que, exatamente nesse enredo, que se arquiteta sob a forma de investigação de um crime que aconteceu há muitos anos, o crime em questão, a *hamartía*, está fora do que ocorre em cena, isto é, fora da ação. Se Édipo, porém, executa seus crimes fora da peça, o reconhecimento dos vínculos de parentesco se desenvolvem no transcorrer do drama:

É pois evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do Mito e não do *deus ex machina*, como acontece na *Medéia* ou naquela parte da *Ilíada* em que se trata do regresso das naves. Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado [...] O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas se entrar, que seja unicamente fora da ação, como no *Édipo* de Sófocles (POÉTICA, 1993, p. 89).

Portanto, é a *hamartía* (o assassinato de Laio e o casamento com Jocasta), que aconteceu há muito tempo, que ocasiona a peripécia, a mudança repentina da condição de Édipo, de rei para a de criminoso responsável pela peste; esta inversão incide juntamente no reconhecimento, no momento apropriado, em que ele se depara com sua ascendência tebana, filho de Laio e Jocasta. Trata-se de uma grande *hamartía*, ou seja, dois crimes enormes cometidos em condição de absoluta ignorância. De acordo com Édipo, ele matou o pai em legítima defesa e, o próprio Laio, se lhe fosse devolvida a vida, admitiria isso. Quanto à mãe, há pouco tempo viúva, ele não a elegeu, mas lhe foi oferecida em casamento como recompensa, por ter decifrado o enigma da Esfinge.

Quando tem início a tragédia, Édipo é o soberano primoroso de Tebas, casado com Jocasta, pai de quatro filhos, estimado e idolatrado por seus subordinados, porque livrou Tebas dos males e pragas provocados pela Esfinge. Se ele nunca conhecesse a verdade, jamais seria infeliz. O oráculo prenunciou que ele mataria o pai e casar-se-ia com a mãe, mas não se referiu ao fato de que ele conheceria a verdade. Se a descobriu, foi por uma causa digna, por ter envidado todos os esforços para decifrar o segundo enigma – o do assassinato de Laio –, e assim defender outra vez a cidade, naquela

ocasião, da peste que a devastava. É esse homem, representado e exposto na tragédia como um herói extraordinário, além da média em diversos sentidos, que desaba da fortuna para o infortúnio, ao se encontrar, numa ação particular e por opção própria, como não só o agente de dois grandes crimes, mas também como o descobridor, então, de sua verdadeira identidade.

O que ocasiona a *hamartía* é a *hybris* (o orgulho, o descomedimento), que induz o herói a não acatar as advertências dos deuses, e o faz infringir suas leis. Transgredindo as leis, isto é, almejando ser maior do que sua condição permite, o indivíduo incorre na *hamartía*. A *hybris* é a energia que conduz o herói a cometer a falha. Segundo Frye (1973, p. 207), a maior parte dos heróis trágicos se constitui no cometimento da *hybris*, “um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hybris* é o agente precipitador normal da catástrofe”. A personagem cai em desventura para poder compreender-se e conhecer-se, para se humanizar. A desgraça faz com que o herói tenha uma visão mais crítica de si mesmo. Assim, a *hamartía* é cometida exatamente porque o herói se encontra em *hybris*, ou seja, cheio de orgulho e ambição, ultrapassando sua medida ou *métron*. A *hybris* é a força impulsiva que promove esta desmedida, é a capacidade de, como diz Gazolla (2001, p. 30), “transcender os homens comuns pelo lado do divino, ou afundar-se aquém da animalidade”.

A *hybris* é outro dos elementos retirados do universo da tragédia helênica, que se encaixa impecavelmente nos critérios de tragicidade. Participante do âmbito racionalista da tragédia, o gesto híbrido possibilita, para o desenlace trágico, que o exagero, o descomedimento do herói se projete na ação. A *hybris* conduz a disposição para a falha como uma alternativa verossímil, coerente, na medida em que se manifesta como transgressão. A *hybris* faz parte da tragicidade, não somente por provocar uma consequência imprevisível e emocionante, mas também por ter uma função de grande importância na realização do efeito trágico, uma vez que, como traço enaltecido da caracterização heroica, é a *hybris* que faz o público experimentar a altura da queda dos homens idolatrados.

4.2 A configuração do trágico a partir da tragédia

Há que se lembrar que a ação trágica representada constitui o espetáculo da tragédia; porém, quando contada, é também possível extrair da narrativa as noções de trágico que lhe dão significado. A poesia trágica, explica Gazolla (2001), não conserva na modernidade seu sentido de celebração religiosa. O sentido que atualmente se tem de tragédia, e que se conecta ao adjetivo “trágico”, faz com que se esqueça de sua conotação cívica e mítica como substantivo. Sua temática foi preservada na literatura, especialmente no que se refere às grandes angústias e à fragilidade dos homens.

O sentido do substantivo *tragédia* é distinto do sentido do adjetivo *trágico*. O substantivo alude a uma cerimônia religioso-política, em tempos primitivos, exibida em forma de encenação, num recinto amplo – o teatro –, para homens que habitavam as *poleis*; essa cerimônia fazia parte de um conjunto de diferentes eventos em homenagem a Dioniso. O adjetivo, por sua vez, compreende uma categoria estética ou um conceito filosófico; manifesta uma percepção peculiar do mundo, que encontra sua manifestação mais genuína na configuração de tragédia (cerimônia, encenação), apesar de poder mostrar-se também na narrativa (conto, novela, romance), em outras manifestações artísticas (artes plásticas, cinema) e, até mesmo, em ocasiões da vida real. O conceito, pois, extrapola a sua manifestação característica na tragédia. Em suma, tem-se que “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23).

Conforme Staiger (1975), o vocábulo *trágico* decorre do grego e alude à poesia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O esboço do trágico, contudo, visto na **Poética** de Aristóteles, ganha em Ésquilo, Sófocles e Eurípedes dimensões distintas. Isso porque Aristóteles elucida a composição da tragédia, mas não chega a organizar uma teoria do sentido do trágico, que é alcançada no exercício da encenação. O trágico não está teorizado, mas é vivido por meio da representação no palco.

O termo *trágico* surge para classificar as produções artísticas em que a existência de características essenciais da tragédia grega se faz evidente, independentemente de terem sido escritas para serem encenadas. Sua ocorrência apresenta-se sempre de modo distinto, levando em consideração que o trágico não se revela de forma sempre idêntica. Existem, em qualquer evento, noções identificadoras a serem investigadas.

Diante disso, Gadamer (1999, p. 212) explica que o trágico é

um fenômeno fundamental, uma figura de sentido, que não ocorre somente na tragédia, a obra de arte trágica no sentido estrito da palavra, mas que tem seu lugar também em outros gêneros de arte, principalmente nas obras épicas. Na verdade, nem se trata de um fenômeno especificamente artístico, na medida em que se encontra também na vida.

O trágico pode encontrar-se muito próximo do humano. No instante em que se extingue a razão de uma existência, quando uma motivação derradeira e singular deixa de existir, irrompe o trágico. A adversidade que assalta o herói surge como resultado de uma transgressão, sendo, assim, explicável, compreensível. Nisso, baseia-se a afirmação de Staiger (1975, p. 148) de que a casualidade não é trágica, uma vez que o episódio trágico demanda certa necessidade imperiosa. O trágico, entretanto, não frustra somente um anseio ou uma expectativa casual, mas assola a lógica de um contexto, até mesmo do mundo.

Desse modo, nem todo infortúnio é trágico, mas somente aquele que furta ao homem seu conforto, seu desígnio final, de modo que ele passa a oscilar e fica fora de si. Brandão (1992) explana, em confirmação, que o acontecimento do trágico se perpetra a partir do instante em que o herói extrapola o *métron* (a medida ideal de cada um). Ultrapassar a medida é um gesto de orgulho (*hybris*), ou seja, um atrevimento feito a si próprio e aos deuses. A *hybris* estimula a ocorrência da *nêmesis* (indignação, castigo, vingança, restabelecimento da ordem). O homem, então, é o alvo de vingança dos deuses. A penalidade é instantânea, já que contra o herói se dissemina a cegueira da razão. A partir daí, tudo o que o herói cometer lhe será atribuído: as garras da *moira* (o destino) começam a se fechar.

Para que o trágico gere o efeito que lhe é próprio, deverá atingir um homem que seja coerente com sua razão, e não hesite em nenhuma ocasião acerca da legitimidade dessa razão. Dessa forma, o cerne do trágico fundamenta-se em dois planos opostos: ingenuidade e culpabilidade, clareza e cegueira, os quais se descobrem consubstanciados na imagem de Édipo.

Os pressupostos do trágico aludem ao “homem trágico”. O herói da tragédia distingue-se pelo estilo mimético superior, que se manifesta quando o herói se eleva em contraste com os outros homens, mas não em relação ao seu meio natural. O herói trágico nunca faz parte do povo ou da classe média. É necessário que ele pertença à nobreza ou seja filho de um deus. O herói trágico é majestoso, forte, jovem, abastado,

astuto, possui amplo domínio da palavra e grande capacidade de persuasão. Tais predicados estão resumidos na personagem Édipo, de Sófocles. Dessa forma, o trágico é “um raio que só atinge os altos carvalhos e não as plantas rasteiras” (KOTHE, 1987, p. 28).

Na tragédia, o herói consolida ações, e não o trágico. A ação só se mistura com o trágico no desenvolvimento do processo cênico; o herói, isto é, a personagem, não espera vivenciar o trágico, pelo contrário, representa a ambição por um ideal; do encontro entre o desejo e a impossibilidade de concretização, nasce o trágico, decorrente da configuração do conflito.

Conceitos como os apresentados anteriormente indicam, por um lado, a produção artística de relações que apontam, coordenada e verossimilmente, para o trágico; por outro, sugerem o aproveitamento de interferências fatalistas, repentinas ou inexplicáveis, essenciais no trágico. É nesse sentido que se busca abordar o trágico na narrativa nassariana.

4.3 A derrocada trágica do *ethos* familiar

Em **Lavoura arcaica**, o desejo incontrolável de André se revela um dos agentes que faz progredir o conflito no romance. Ana é o propósito de sua conquista, daí a incitação da *hamartía* do herói, em busca de ter seu amor correspondido. Assim, a *hamartía* é, juntamente com o desejo de André, a causa do conflito e do desfecho trágico da narrativa.

Mesmo discutido de modo metafórico, o incesto surge no romance como uma consequência da *hybris*. Note-se que, para Frye (1973, p. 207), a maior parte dos heróis trágicos configura-se no empreendimento da *hybris*, “um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hybris* é o agente precipitador normal da catástrofe”. Essa categoria de presunção, ou arrogância espiritual, passou a ser consequência da *hybris* (orgulho, insolência) do herói.

André afasta-se do *ethos* familiar com a intenção de instituir sua própria igreja. À religião ancestral, às cerimônias familiares, o filho contrapõe uma crença inversa, hedonista e disjuntiva: a celebração negra do incesto. Devido à sua *hybris*, reconhecida aqui como um impulso hamártico que induz ao desvio do *ethos* familiar, André recusa

os princípios do avô (e depois do pai), que pregava, com a eficácia da expressão *Maktub* (está escrito), a subordinação que todos deveriam ter em relação ao destino.

A rejeição se torna evidente quando André cria, sozinho, seus próprios preceitos, e projeta um anti-*ethos*, pelo qual arrisca harmonizar seus anseios instintivos, com o que sente por sua irmã Ana. André comete o incesto por estar vincado ao galho tortuoso da descendência da mãe, como já foi abordado. Da relação extremante afetiva com a mãe, afloram em André (bem como em Ana e em Lula) os sentimentos mais diversos e, por isso, mais incontrolláveis. Dessa forma, o incesto, como questão mítica, confere uma coerência ao discurso da narrativa, que versa primordialmente sobre os princípios básicos da tradição, neste caso atrelados às raízes mais herméticas do ser humano.

Paradoxalmente, o desejo incestuoso de André professa o caminho dos preceitos do pai, em que nenhuma felicidade deve ser procurada além do seio da família. Apesar de seu poder de lei, os sermões do pai dão ênfase a um imaginário segundo o qual tudo é possível no âmbito familiar; dentro da família não existirá fome, não haverá famintos. A família de André basta-se a si mesma, não aceita separações, seus membros necessitam complementar-se uns aos outros, seu corpo deve ser somente um, único, sólido e inteiro. O furor do desejo, atrelado aos valores do pai, desenvolve, porém, seu curso no caminho do incesto. André aproveita-se dos princípios do pai para seduzir Ana, revertendo-os em favor de seus interesses. Emprega o símbolo da pomba como metáfora para se referir à irmã e, com isso, transformar o sermão do pai em seu método de sedução:

Ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, [...] e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (LA, 1989, p. 94-95).

Ao consumir o incesto com a irmã – exatamente na casa velha, sede histórica do *ethos* –, a personagem alcança o apogeu de seu sucesso (de acordo com o ponto de vista de André), embora, cometendo o incesto, ele entre em desacordo com o *ethos* familiar. Como ser “maligno”, quebra o “musgo do texto dos mais velhos” (LA, 1989, p. 50), por meio de sua fantasia, de seu percurso de sedução, de sua *hybris*. Ana, porém,

não partilha do ato sexual do mesmo modo que André almejava. A postura da irmã é de alguém que se entrega a um sacrifício:

afundei no corredor pisando numa passadeira de perigo, 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, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto*, e eu ainda me pergunto agora como montei minha força no galope daquele risco, eu tinha meus pêlos ruivos e um monte de palha enxuta à minha frente (LA, 1989, p. 101, grifo meu).

É indispensável recordar que, em nenhum instante, André assume sua impulsividade como unicamente sua, mas sim como energia suscitada pelo destino, que é cego (*moira*), porque, conforme pondera, arrasta-o a caminho da destruição. A *moira* é o desconhecimento dos eventos vindouros, isto é, é o oposto do oráculo, é a não manifestação do futuro irremovível. Na falta de um prenúncio oracular, que antecipe os eventos, em **Lavoura arcaica**, o que acontece é incitado pelo domínio do instinto no transcorrer volúvel do tempo:

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 guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! (p. 93).

Aos “pesados sermões do pai”, nos quais prevaleciam as formas negativas (não, nunca), André objeta a afirmação arrogante que ele mesmo se faz da vida, da sexualidade, da angústia: instâncias que não toleram a expectativa. Por sua experiência singular, André percebe que “existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil” (LA, 1989, p. 95), e que sua experiência do tempo é muito distinta daquela que adverte o pai. O tempo calculado e controlado do pai, que alude à imobilidade, à impassibilidade, é decomposto pela intranquilidade de André:

[...] mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos, bastava 'que eu soubesse que o instante que passa, passa definitivamente, e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida (p. 101).

A *hamartía*, ou seja, a lascívia e a consumação do desejo com Ana são as razões principais reveladas por André para fugir do lar e da família:

‘Era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos’ gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante, indiferente ao guardião escondido entre meus dentes, espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio (p. 107).

Por isso, André sai de casa e acomoda-se numa pensão de uma cidade interiorana. Ana, abalada psicologicamente, começa a vagar pela fazenda, confusa, num infundável abatimento emocional. Quanto a André, vai efetivar a própria punição: abandonar o próprio lar. Afastando-se sem palavras, sai de casa: “(tinha textura a minha raiva!)” (p. 33). A ausência é a único jeito de transmitir a revelação do abandono; André é um estrangeiro aos costumes patriarcais:

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. Nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo. Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia (KRISTEVA, 1994, p. 9).

Ele discute o fato de o destino proporcionar-lhe um livre-arbítrio desleal, porque já era conhecido que tudo aconteceria segundo fora planejado: “Por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina?” (LA, 1989, p. 117). Em Aristóteles, a *hamartía* do herói trágico agrega-se à concepção ética de *proáresis*, entendida como um interesse pessoal, um franco poder de escolha de que disporia o sujeito, poder que, paradoxalmente, aponta para o usufruto da liberdade, que, posteriormente, é perdida.

Desse modo, André é uma personagem angustiada, longe do *ethos* social, que se faz ferramenta do influente destino sobre si mesmo, tentando permanecer à parte da trajetória religiosa da família. Ele é vadio, egocêntrico; é um herói imoral. Sua trajetória é de uma história corrompida, devastada, tanto para si quanto para a família. No momento em que o andamento do destino conduz aos acontecimentos finais, ele se observa apagado também. A derrocada do pai, ou melhor, da figura paterna e da sua autoridade pujante sobre ele, representa a consumação do próprio desmoronamento. Essa desintegração – desorientadora – do *ethos* dominante o aproxima do homem moderno, incapaz de cravar raízes. Conforme Kothe (1987, p. 63), para o herói moderno “a vida aparece como um duro processo de enganos e desilusões”. O herói trágico

moderno essencialmente não crê. Não crê na ética, não crê em si próprio ou, se crê, crê de modo desvirtuado, corrompendo o *ethos* predominante. É um ser fragmentado, barrado, seguindo para a ruína, assemelhando-se ao sujeito da psicanálise proposto por Freud.

A coerência da personagem com a época em que vive reside no fato de que André se constitui num herói às avessas, num anti-herói. O herói às avessas está sempre em desacordo com sua ancestralidade. A decadência de André decorre da sua discordância em relação ao *ethos* familiar e religioso. André perde-se, em algumas ocasiões, em um emaranhado existencial, numa incerteza acerca do mundo em que vive, atirando-se contra a força do *ethos* familiar. A altura considerável da queda é o que perpetra a tragicidade, porque denota a queda da utopia, a perda da estabilidade e a inversão da fortuna.

A angústia existencial faz André – como já fizera Machado de Assis com as suas personagens –, discutir e desgastar as posturas sociais em uma atmosfera, segundo ele, de famintos que não conseguem acalmar sua fome:

– Acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar sua fome. [...]

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

O alimento sobre o qual discorre não é o tangível, o comestível: “– Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar minha fome” (p. 159). André se sente desamparado, e a “parábola do faminto” (tal como a narra seu pai) não o consola, pelo contrário, desperta sua exaltação. O pai não compreende que só pode discorrer sobre o faminto porque não tem fome como ele. Por isso, André encoleriza-se. Como bem indica Perrone-Moisés (1996), a cólera é uma frustração subordinada, fruto de uma questão não satisfeita. André vai embora de casa à procura de satisfazer a sua fome de outros alimentos e em outros cenários:

–Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. 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 (LA, 1989, p. 159).

4.4 André: o anti-herói trágico

Além de atormentado, e provavelmente em consequência disso, André é um anti-herói decadente, tanto pelas particularidades que já foram denominadas, como também pela busca, inconsciente, da decadência de si mesmo:

Escapulindo da fazenda nas noites mais quentes, e banhado em fé insolente, comungava quase estremunhando, me ocultando com frequência [...] escondendo de vergonha meus pés brancos [...] não era acaso um sono provisório esse outro sono, ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas? (p. 69-70).

André, como anti-herói trágico, é avesso, aflito; é decadente, pois é necessariamente desarticulado tanto na família quanto no espaço em que vive. A gravidade de sua existência pode ser experimentada por seu desejo, que dificilmente seria saciado do modo que ele esperava. E aqui se delineia um sofrimento catártico: a angústia do herói promove a purificação (expição) de si mesmo. O leitor, por outro lado, passa por uma experiência emocional relativa à tragédia, que Aristóteles designou de purgação ou catarse, como visto anteriormente.

Referindo-se, novamente, às personagens em torno da mesa, é possível reconhecer seus papéis na narrativa trágica nassariana: o patriarca, sentado à cabeceira, imponente. A partir dele, a família é organizada nas laterais da mesa. Ana e Lula, assim como a mãe, dispõem-se de um mesmo lado da mesa no momento das refeições. A família divide-se pela metade, aludindo, talvez, à divisão dos rumos da vida selecionados por seus membros. É possível compreender, pelo arranjo simbólico da família à mesa, o asfixiante cuidado materno, a inquietude na ordem familiar; a anomalia do galho, representado pela mãe, traz em si um caráter de maldição, que será consolidada com o ato incestuoso de Ana e André:

‘como último recurso, 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’ eu disse erguendo minhas patas sagitárias, tocando com meus cascos a

estrutura do teto, sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivado prontamente pela volúpia do ímpio (LA, 1989, p. 134-135).

André, protagonista de **Lavoura arcaica**, com sua partida e regresso posterior, começa o processo de esfacelamento familiar, como uma doença contagiosa, contaminando todo o galho esquerdo até a inevitável desestruturação dessa estrutura. Quando abandona sua casa, André proclama definitivamente sua incapacidade de adequação ao *ethos* familiar. Há, nisto, a consideração não de sua responsabilidade, mas da conjuntura que o coloca em conflito com o *ethos* familiar e também com sua fé nos eventos de sua própria vida.

O reconhecimento e a peripécia são dois processos comumente empregados na constituição das tragédias. No romance nassariano, entretanto, não há uma peripécia no sentido aristotélico. Aristóteles (1993) definiu peripécia como a inversão do fluxo dos eventos na narrativa. Essa alteração dos acontecimentos deve efetuar-se de modo essencialmente verossímil. Trata-se de uma estratégia para maravilhar o público e, assim expandir o efeito trágico, já que este se instaura subitamente. As ações e tomadas de decisão da personagem (tais como: André criando sua própria igreja; a zoerastia com a cabra Schuda; o incesto com sua irmã Ana; o desequilíbrio emocional de Ana; a fuga do seio familiar; a revelação do desejo incestuoso a Pedro; a festa pelo regresso a casa; o aparecimento surpreendente de Ana na festa), em conflito com os costumes familiares, só podem, contudo, ser contempladas como peripécias quando postas em relação com o desfecho final.

O retorno do filho para casa ocorre a fim de tentar remediar uma circunstância há muito irreversível. A irreversibilidade é uma implicação da desmedida (*hybris*). No sentido aristotélico, a desmedida é a fronteira ultrapassada, que serve de desencadeadora do desenlace trágico, representa o rompimento do limite, a perda do controle.

Sucumbindo aos apelos do irmão mais velho, André regressa para o seio da família propenso a se deixar dominar pelos instintos, os quais abalariam, inevitável e definitivamente, os outros membros da família. De volta ao lar, com seu irmão André, Pedro, porém, pretende atender a outro tipo de incumbência: não revelar o incesto, tentando preservar a família. Mostra-se, todavia, preocupado com a gravidade da revelação de André. Seu retorno está atrelado à energia inabalável dos costumes ancestrais da família. André, por sua vez, retorna para a casa que, na verdade, nunca conseguiu abandonar:

E se acaso distraído eu perguntasse ‘para onde estamos indo?’ – não importa que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: ‘estamos indo sempre para casa’ (LA, 1989, p. 33-34).

André nunca contestou, para si mesmo, certos apegos: ele sempre pertenceria à família, está conectado a ela por raízes vivas e ancestrais, nunca estará em conflito com os valores e costumes familiares que incidem sobre ele, apesar de combater-los e criticá-los.

Ao voltar, após entrar em contato com todos os membros da família (exceto Ana e Lula), André encontra-se com o pai, e a presença dele é intensa demais. Não pode, no entanto, escapar do confronto com o pai. A oposição tem que ser franca, sem saídas mediadoras ou apaziguadoras que mascarem as intenções de ambos. André busca esclarecer sua fuga, nega que seu comportamento tenha sido produto de um mero capricho e arrisca expor-lhe – embora de modo obscuro – suas angústias. Ao observar que o patriarca nunca entenderia seu ponto de vista, resolve pôr fim à discussão prometendo-lhe uma transformação: voltaria a ser como os outros filhos, trabalharia na lavoura, voltaria a assegurar a união da família.

De acordo com Bataille (1987), o excesso se revela na vida na medida em que a violência predomina sobre a razão. O trabalho demanda um empenho em que a avaliação do esforço, atrelado à produtividade, é constante. Exige um procedimento equilibrado, no qual os movimentos turbulentos, que se liberam na festa, e comumente no jogo, não podem ser admitidos. Na impossibilidade de dominar tais atitudes desequilibradoras, o homem torna-se inapto para o trabalho, embora o trabalho tenha por objetivo também o controle desses gestos dispersos e dispersivos. Os movimentos dispersivos da festa e do jogo satisfazem àqueles que a eles se entregam, mas o trabalho garante aos que buscam o equilíbrio uma benesse futura, cuja importância não pode ser contestada: “Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu uma pausa em cujo nome o homem deixava de responder ao impulso imediato que comandava a violência do desejo” (BATAILLE, 1987, p. 27).

Assim, André não consegue sustentar seus argumentos, e para encerrar o diálogo, pede perdão ao pai e diz que irá se comportar doravante de acordo com os preceitos familiares:

– Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta (LA, 1989, p. 168).

O domínio do pai sobre André é tão contundente que ele escolhe recuar na discussão a confrontá-lo. André pôde expor ao pai seus questionamentos e, de certo modo, conseguiu desfazer a austeridade do discurso familiar. Com sua verdade, retornou à casa para exercer seu papel na família, mas nada será como antes. O mal-estar de André já contagiou toda a família, todos estão transformados. Talvez André tenha escolhido silenciar, mesmo que só por um momento, por necessitar do carinho da mãe (que intercede por ele) e do apoio do pai, que aceita enfim ouvi-lo e ponderar sobre seus questionamentos.

O pai costumava reunir a família para oferecer a todos conselhos de cautela e discrição: “a paciência é a virtude das virtudes” (p. 60). Todos os sermões dele contribuíam para resguardar e doutrinar os membros da família, para que progredissem e se fortalecessem espiritualmente, na severidade do afeto e do vínculo de sangue que os unia: “Ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa” (p. 53). Os ensinamentos acerca da importância do tempo, da paciência e a devida atenção com a natureza das paixões são advertências do pai, na busca incisiva de manter a memória e tradição familiar dos antepassados. A questão é que a desmedida acabou envolvendo toda a família, e é o pai quem vai providenciar a *hybris* necessária para a realização do final trágico, ingressando também, assim, no domínio labiríntico do *páthos*.

A força da tradição imposta pelo pai, em **Lavoura arcaica**, exige que os filhos sufoquem o próprio desejo em função da lei e da vontade paternas. Devem tornar-se seus êmulos e, assim como Pedro, afeiçoar-se a ele, agir e ponderar como ele; serem elementos do corpo paterno, seus braços, suas mãos, sua voz; aceitar sua interpretação da história, como na parábola do faminto, cujo final ganhará estatuto de verdade:

Se o sofrimento é um dos nomes do gozo pulsional, o sintoma é o que se insurge contra a exigência civilizatória do recalque, é a expressão da rebeldia do sujeito frente às exigências da civilização. [...] A psicanálise sabe, conseqüentemente, que a natureza pulsional humana é indomável, indomesticável, ineducável (SANTAELLA, 2008, p. 138).

Contudo, os efeitos decorrentes da experiência de André contrariam o receituário do pai. Seu corpo faz-se autônomo, “tresmalhado”, “desgarrado”, “arredio”, “torto”, “exasperado”, “possuído”, “enfermo”. É conduzido pela exaltação e pela impaciência, em franca oposição ao pai, cujo caráter moral e devotado acomoda-se a seu corpo retilíneo, e sólido:

E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica da sua postura: o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo, o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito (LA, 1989, p. 62).

Na mesa da família, o pai sentado à cabeceira inscrevia mandamentos, ao som do relógio de parede às suas costas: “cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (p. 53); “ao ler, não perdia nunca a solenidade” (p. 63).

Como indica Perrone-Moisés (1996), a questão do corpo tem caráter simbólico, irrompe para arquitetar a revolta, a contestação e a subversão aos preceitos do pai. O corpo inquieto e entusiasmado de André afronta o corpo resistente e sólido do pai; sua teimosia é uma insurreição soturna contra o verbo dos sermões paternos; transpirando erotismo, sequioso e faminto, põe em dúvida a moral da história do faminto que deixa de ter fome: parábola que o pai sempre reproduz em seus sermões, tentando transmitir os princípios da paciência e da prudência. Mas André escapa do corpo que os preceitos da família compõem, protegendo sua integridade física e moral dos sermões do pai, mantendo-se vivo na sua potência.

No romance, devido à sua *hybris*, André se desvia do *ethos* familiar e institui sua própria “igreja”; recusa os ensinamentos do avô, assim como os do pai. Confronta a criação que teve com uma mais reservada: aquela que recebeu de seus instintos. A paixão e a consumação do desejo com Ana são algumas das razões expressas por André para a saída do lar. A rejeição se faz intensa quando cria sua própria doutrina sozinho, projetando um anti-*ethos*, no qual assenta seus desejos, sobretudo os que sente por sua irmã Ana:

[...] e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! (LA, 1989, p. 89-90).

André, enquanto personagem trágica, será afetado pelas implicações de se situar fora do padrão. Ele não sai de casa à procura de aventuras, como na parábola

bíblica, mas sim para se esquivar das circunstâncias que o envolvem: o autoritarismo representado pela figura austera do pai e a conseqüente demonstração de independência, caracterizada pelo relacionamento incestuoso com a irmã.

Em seguida, a volta ao lar – já em desconstrução – traz uma manifesta (contudo improvável) tranquilidade. Entretanto, é a partir desse retorno, que retoma a parábola bíblica do filho pródigo, que se compreende mais claramente o desastre em processo. Vê-se que não volta arrependido, mas sim preparado a se entregar aos seus desejos e deixa-los fluir, como um rio seguindo seu curso normal. André apresenta-se, assim, consciente:

[...] são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo (LA, 1989, p. 165).

Retomando a discussão acerca do desejo, Deleuze e Guattari, em **O Anti-Édipo** (1972), na contramão da teorização edípica proposta por Freud, definem o homem como máquina desejante. Máquinas vinculadas a outras máquinas, máquinas estabelecendo conexões. O corpo é uma oficina que cria, faz, corta, processa, produz. Para os autores em questão, a maior parte do que move o mundo é produção, constante movimento:

Se o desejo produz, produz real. Se o desejo é produtor, só pode ser a realidade e da realidade. [...] O real resulta disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo de como autoprodução do inconsciente. [...] O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir (DEULEUZE E GUATTARI, 1972, p. 31).

O ser humano é esse fluxo contínuo: partículas se acoplando e se afastando, compondo moléculas que se sobrepõem, transformam, justapõem. O movimento é de expansão: é desse modo que, para Deleuze e Guattari, as máquinas desejantes são uma multiplicidade pura, que questiona e problematiza a identidade. As partículas se unem para formar situações; elas adquirem certa ordem para alcançar a competência de manter-se. E aqui é onde os humanos se descobrem: a disposição das máquinas desejantes institui o organismo (o corpo é uma máquina dentro de uma máquina social):

Em toda parte são máquinas com seus acoplamentos e conexões. Uma máquina órgão para uma máquina energia, sempre fluxos e cortes. Há sempre uma máquina produtora de um fluxo e uma outra que lhe é ligada, operando um corte, na extração de fluxo (o seio — a boca). [...] O desejo não cessa de efetuar acoplamentos de fluxos contínuos e de objetos parciais, essencialmente fragmentários e fragmentados. O

desejo faz escorrer, escorre e corta. (DELEUZE E GUATTARI, 1972, p. 20).

Essa máquina produtora é, também, o que define o inconsciente: uma indústria, uma metalúrgica operando em capacidade máxima: a natureza aflora, e esbanja esforços. Dessa forma, o inconsciente não para de produzir, funciona como uma fábrica. O homem é produto dessa produção desregrada. O desejo se cria, faz-se, expande-se e o ser humano o sente, incomodando, rangendo. E quando o desejo arde e transborda, ele cria, e essa criação ocorre no real. A natureza é expressiva, e não se entrega à negatividade; devido à sua existência instigante, ela parte sempre de um ponto acima de zero. Por isso, nada falta ao desejo: ele é produção de realidade. Nessa oficina se confere toda a produção inconsciente que abarca o humano; pode-se notar o desejo correr pelos poros e buscar uma saída pela pele.

O inconsciente produtivo se aproveita da matéria para sua concepção. Mas quando se obstrui a produção no inconsciente, ou quando o desejo não consegue se dilatar, ele revida e volta-se para o sujeito, revelando uma fenda que se passa a determinar como falta. O inconsciente produtivo não é uma arena na qual uma peça de teatro grego é apresentada; nada se interioriza, pois não há interior, existem somente fluxos, máquinas arranjadas em determinada ordem. O inconsciente não reproduz deliberadamente uma peça de teatro porque, na verdade, é uma usina. Ele eclode, e é possível escutar seus ruídos atravessarem e repercutirem em volta do ser humano.

Como dito anteriormente, a produção desejante é comprimida por Édipo e suas explanações. Essa produção é anti-edipiana, ela afronta o Édipo. O desejo não quer ser decodificado, ele quer criar, quer se expandir. De acordo com Deleuze e Guattari (1972, p. 411):

Se batermos indefinidamente no mesmo conjunto de puras singularidades, podemos pensar que nos aproximamos da singularidade do desejo do sujeito. É claro que podemos sempre instaurar ou restaurar um laço qualquer entre esses elementos [...] remetendo-os a um organismo que funcionaria fantasmaticamente como unidade perdida ou totalidade por vir. Mas não é sob esse aspecto que os objetos parciais são elementos do inconsciente [...].

4.5 Ana: a verdadeira figura do herói trágico

O desfecho trágico em **Lavoura arcaica** – provocado também por esse desejo que se expande – encontra em Ana um foco relevante. Ela não se desprende da culpa proveniente do incesto cometido e acaba por consumir seu próprio infortúnio e, conseqüentemente, a infelicidade de toda a família. Após a fuga de André, Ana se bloqueia a si mesma e, nas palavras de Pedro, “anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo” (LA, 1989, p. 37). O remorso de Ana provém de sua religiosidade fervorosa, da moral rigorosa, tal como a prescrita pelos sermões do pai. Ressalta-se aqui que Ana é o que é o verdadeiro herói trágico, pois assume sua *hybris* e *hamartía*, punindo-se e sendo punida pelo pai, no final. André, por sua vez, revela-se o oposto de Ana: ele é quem vai contra o Édipo, tornando-se antes um anti-herói, uma vez que seu retorno traz mais conseqüências para os que estão ao seu redor do que para ele mesmo, além de admitir sua culpa diante do pai, numa atitude de impotência e de rejeição da *hybris*.

O comportamento de Ana não se manifesta no momento inicial; depois do incesto, recolhe-se na capela para só ressurgir na festa em celebração à volta do irmão. É esse o momento climático do seu desequilíbrio. Os impulsos se desnudam, e nenhuma interdição é capaz de conter os movimentos libertários da mulher, prisioneira por tanto tempo no mundo interior de Ana: envolta nos adereços e nas lembranças libertinas de André, ela ressurgue rediviva, em estado de transe, dançando como uma bacante, aos olhos perplexos da família:

E quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios [...] (LA, 1989, p. 186).

Ana, até então devota e penitente, transgride e abala a solidez dos valores familiares, exibindo toda a força desequilibradoras de sua feminilidade e tornando visível, com sua atitude eloquente a nódoa lasciva do irmão amado: “Ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a

minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente” (p. 188).

André se revela arrebatado pelas emoções despertadas pela mãe e pela irmã, deixando-se conduzir pelo caminho das trevas que o atrai e fascina, embora, aparentemente, simule distanciar-se dele. As promessas que André faz a Ana (amor, trabalho, dedicação, carinho) nascem de um propósito desolado de se reintegrar no universo familiar com a colaboração da irmã: “me ajude a me perder no amor da família com o teu amor, querida irmã, sou incapaz de dar um passo nesta escuridão” (p. 45).

Todavia, o êxtase que a representação feminina exerce sobre ele ocorre de maneira mais perspicaz, em uma circunstância de latência, do não manifesto, *a priori*. Embora perceba que há retribuição por parte da irmã, André não obtém dela sequer uma palavra, uma anuência: “me responda Ana”, demanda ele. Ana, porém, permanece silenciosa, somente lhe enviando um gesto revelador no momento final em que dança para ele.

Importante ressaltar que as personagens masculinas parecem procurar sempre um “retorno”, como se após toda a comoção sempre existisse o imperativo do colo maternal, da comodidade, de um porto seguro. Em **Lavoura arcaica**, não há substituição do amor materno por outra mulher, pois a função da mãe continuará sendo desempenhado pelas irmãs – e por Ana, em especial – ainda dentro da linhagem familiar.

Observa-se que muitas das relações familiares existentes no romance são caracterizadas pelo estado latente, em constante tensão, a exemplo daquelas entre mãe e filho, pai e filho, Ana e André, Lula e André. Por trás da disposição e da estrutura imposta pelo pai há todo um leque de emoções na iminência de entrar em erupção.

À medida que André assenta seu universo na ênfase incessante da palavra (é ele mesmo que assevera ter a “fala convulsa”), Ana o faz por meio de outra linguagem, que se propaga pelo gesto, pelo silêncio, e pela dança. Sua presença na narrativa é absolutamente corporal: é por meio do corpo que delinea seu gozo, ao dançar para André. É com o olhar que Ana dilacera o irmão abertamente, como se reconhecesse frente a toda família seu desejo por ele.

São as mãos de Ana que denunciam o amor incestuoso que sente pelo irmão: o gesto é antecedido, contudo, pela dúvida, circunscrita pelo silêncio e pela impassibilidade: “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” (LA, 1989, p. 31). A completa falta de movimento demonstra a impossibilidade de admitir conscientemente o incesto (na aspereza da situação na capela, de costas a todo instante, feito “uma fria imagem de gesso”). Ana não denuncia sua interpretação dos fatos, preservando sempre uma ambiguidade insondável, o que é, também, uma das prerrogativas do narrador em **Lavoura arcaica**.

Pela dança, ao final, é que ocorre uma ruptura no comportamento da personagem. Ana ratifica sua contenda, põe a nu sua exaltação e audácia, quando entorna o vinho sobre o próprio corpo. Não são, porém, escassos seus silêncios, dissimuladores de intensas emoções, embora repletos de significações.

Convém averiguar agora, o porquê da seleção da dança, e dos movimentos expressivos que ela implica, para compor a cena final do livro. Parece haver, neste caso, uma clara referência à dança em seu espírito primitivo, em que o ser humano procura se relacionar com os deuses, e assim tentar alcançar a transcendência por meio do próprio corpo.

A palavra dança é proveniente do sânscrito *tan*, que denota tensão. Parece que tal palavra define de vários ângulos as personagens de **Lavoura arcaica**, e, sobretudo Ana, cujo disparo de tensão e emoção se dá *pela* dança e *na* dança. Além do conflito e do mutismo, Ana é a única personagem que confronta declaradamente, por meio da ação, a palavra e a lei do pai, ao furtar os objetos infectados pelo pecado, os objetos das prostitutas, que André transportava consigo; ao revelá-los sobre seu corpo na dança, libertando o desejo de seu esconderijo e conduzindo-o para o meio da páscoa de André, arrisca-se com ele e por ele. Ao agir assim, concomitantemente, desperta o diabólico reprimido e sufocado dentro dela: “Essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (LA, 1989, p. 29).

As posições em que se organizam as personagens na cena final de **Lavoura arcaica** são muito expressivas. O primeiro momento da dança, elaborado em uma atmosfera bucólica, envolve o pai, as irmãs e moradores da vizinhança, em um compasso estabelecido pelo movimento cíclico e previsível, no qual não há nenhum elemento que quebre a ordem. Note-se que não se misturam os homens e as mulheres, pois a roda que se forma é composta somente pelos primeiros, as mulheres esperando a sua vez de nela ingressar.

André se conserva à parte, na categoria de observador, que descreve a cena e, também, se coloca a imaginar os aromas e as impressões táteis que a visão da irmã lhe

propicia. O narrador se dispõe fora da cena, aproximando-se dela por meio de diferentes recursos sensitivos, como o olhar, o tato e o olfato. A visão de Ana, para André, é um gozo dos sentidos. A dança é violenta, enfática, como a de uma tribo que exalta seu ritual: “[...] e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e “ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos contra o chão” (LA, 1989, p. 61). Esse ritmo vai gradativamente se acelerando, vaticinando a crise que vai se instaurar no momento da chegada daquela que rompe com a ordem vigente. Ana dança no centro do círculo, isolada, com movimentos que denuncia de modo pleno sua personalidade.

Por outro lado, a retomada, no final, da cena de dança que ocorrera no princípio do romance se processa de maneira praticamente igual, com o mesmo léxico e a partir dos mesmos movimentos. Entretanto, o que inverte a perspectiva é a interferência de Pedro, denunciando ao pai o pecado dos irmãos. Tal recurso permite perceber a utilização da figura barroca da espiral na narrativa nassariana, uma vez que é recuperado na cena final o mesmo episódio do início, mas com um pequeno deslocamento de ponto de vista, ou seja, revela-se algo que aparentemente retorna ao mesmo ponto, mas que com uma sutil alteração, que fala da dança como um espaço movente em que o corpo desenha, como na vida, movimentos circulares, ora limitados (início), ora alheios a qualquer limite (final em aberto da narrativa).

É perceptível a representação do círculo na da dança – mas também na roda do carro de boi, no moinho –, posto que aponta para o imperativo da certeza, do previsível representado por essa figura. Quando Ana se introduz no círculo, tal configuração é diluída, nascendo daí uma figura diversa, que marca a incerteza, a confusão, a ambiguidade.

A dança é posta em destaque em **Lavoura arcaica** porque manifesta formas bastante significativas: o círculo espiralado denuncia o descentramento, a anomalia, o inesperado. Em contraponto, o círculo fechado denuncia o previsível, o linear, o centrado. Não é por acaso que só depois da “mutação” provocada pela entrada súbita de Ana, é que André percebe no pai todo um universo de sentimentos contidos, que culminam com o assassinato da filha. Rompidos os limites do círculo, caem por terra também outras certezas, todas muito vulneráveis, como se o comedimento, tantas vezes recomendado pelo pai, fosse feito de um material frágil e esgarçado.

Ao aproximar a agitação das mãos da bailarina, a marcar como “cigana” o ritmo de seus passos com o som das castanholas, o narrador associa Ana à figura da dançarina de flamenco, diferenciada pela sensual mobilidade das mãos, cabeça e tronco, incorporados ao vigor do sapateado. A bailarina espanhola se apresenta como uma personalidade declaradamente inclinada à sedução do amado, já que todos os seus movimentos visam a atrai-lo: o olhar é de afronta, a postura, arrogante e provocadora.

Alardeando as quinquilharias da “caixa mundana” do irmão, Ana se mostra com volúpia, chegando ao ápice de entornar vinho sobre os ombros, num gesto de bacante inebriada. Narrativa atemporal, que contempla o drama humano, **Lavoura arcaica** evoca, assim, a atmosfera da tragédia grega, em que os dramas não eram apenas representados, mas também dançados e cantados.

Movida pela *hybris*, Ana dança como se estivesse possuída, despertando no pai um intenso sentimento de reprovação. Ao impor sua individualidade por meio dos movimentos flexíveis, livres e sem limites definidos que traça no espaço circular que ocupa, Ana vive a festa e a dança como um ritual ao mesmo tempo de vida e de morte. A imagem da oferenda do cordeiro, reiterada diversas vezes, enfim se depara com sua encarnação. Fica evidente, também, a identificação entre ela e André, que procura continuamente incorporar-se à irmã, como se nela houvesse uma parte também sua, a exemplo do que ocorre no mito platônico do andrógino.

Na cena dramática final, percebe-se que não só o incesto assombra o pai, estimulando-o a impor à pecadora o castigo mortal, mas também a virtual perda de domínio sobre a filha, por ele tanto cobiçada. Como adverte a Bíblia, fonte de doutrinas e condutas sociais, no livro de Eclesiastes, versículo 9, destinado à “Prudência nas relações com as mulheres”, em tom de recomendação imperativa: “Não frequentes o trato com a bailarina, nem a ouças, para que não suceda perceres à força dos seus atrativos.” É ela que estimula a dor de Pedro, esse filho preterido, que não tolera os privilégios do filho pródigo: “Era sua dor que supurava (pobre irmão!)” (LA, 1989, p. 190). É Ana que faz o pai estilhaçar (em um abalo de dentro para fora) seus próprios códigos: “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. 191).

Em **Lavoura arcaica**, o desenvolver da trama implica em uma atitude inesperada do pai, que se opõe brutalmente aos ditames dos corpos dos membros da família e, como pondera Perrone-Moisés (1996, p. 66), “o próprio pai assume a

desrazão de seu corpo, e num gesto assassino ingressa no tempo tumultuado das paixões”.

Revelado o mistério da relação incestuosa entre André e Ana, acontece o crime e a desorganização do universo familiar. As garras da *moira* se voltam para o pai; a consequência é trágica: o pai mata a filha e, depois, de forma não explícita no romance, também acaba morrendo. A reverberação desse ato, por sua vez, atinge André.

A arrogância do pai, aplicando a sua implacável justiça e, ao mesmo tempo, golpeando o *ethos* familiar, culmina com o desmoronamento de toda a família. Incide em André, enfim, a autoconsciência da responsabilidade por toda a tragédia: “E de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado Pai! [...] e de Pedro, prosternado na terra Pai! e vi Lula [...] rolando no chão Pai! Pai!...” (LA, 1989, p. 191-192). Uma das cenas derradeiras é a da mãe carpindo:

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

André fora surpreendido pela atitude do pai; este, sempre fora solene, enérgico, inalcançável, mas se mostrara tragicamente humano ao matar a filha. Iohána é quem congrega, junto com Ana, o significado da catástrofe, a consumação do trágico. Em outros termos: o criador (pai) mata a criatura (Ana), e o desenlace de trágico se recobre de angústia maior.

Para que André edifique sua própria casa é imperativo eliminar o pai, dilacerar seu padrão, organizando-se interiormente para conseguir assumir seu próprio destino, transformando-se, assim, no próprio pai. Esta é uma conjuntura de violência mortal, que faz parte do desenvolvimento subjetivo e que se produz de modo permanente, só se completando com a morte simbólica do pai, momento em que se torna possível a constituição de um percurso autônomo.

O pai, para André, até a ocasião da catástrofe, é alguém inabalável. Mas, concluída a catástrofe, André rompe com a remota imagem e exprime os sentimentos que tem por ele; intimamente, ele sente pena de seu pai: “(pobre pai!)” (LA, 1989, p. 191). Consegue, dessa forma, deixar de vê-lo com olhos de inquisidor e o vê somente como homem: “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” (p. 191). O Iohána percebido por André é um homem psicologicamente dilacerado e, dado seu valor para a família, a ruína alcança todos.

Uma vez morto o pai, como propôs Freud, os irmãos da horda primitiva o consomem no banquete totêmico, tornando suas as qualidades do pai e absorvendo sua história como referência, mesmo que para transformá-la. O avô e o pai em **Lavoura arcaica** são ingeridos e, desse modo, perpetuados. Após o assassinato, ao mesmo tempo em que renuncia ao pai, André recupera seu discurso, tornando-o memória. Passa, agora, a se valer do verbo eternizado do pai. O verbo é a expressão capaz de traduzir uma ação, é a meio que conduz os movimentos que a própria ação domina. No capítulo final de **Lavoura arcaica**, o verbo é toda a variedade de ações reunidas no tempo. O poço para onde o gado vai é forma de sobrevivência e exultação, mas também a nascente constante da ancestralidade.

O texto final, bem como outros momentos do livro, inscreve uma contínua repetição (eterno retorno). É do discurso do pai que André então se apropria. É na escritura do tempo, de um tempo ancestral, que determina o ser humano, e sobre o qual não se tem alternativa, e cujos ensinamentos devem ser assimilados para que se possa construir com elas uma história única e singular.

Desse modo, por meio das ponderações desenvolvidas neste capítulo, foi possível ler no romance de Raduan aspectos configuradores do trágico: este emana do erotismo presente na obra. Assim, André é uma personagem dúbia e conflitante, ao mesmo tempo anjo e demônio, masculino e feminino, Deus e diabo. Diferentemente de Édipo, André não se pune, e não é totalmente atingido pela *hamartía* como foi sua irmã Ana. Apesar de toda rebeldia e questionamento da ordem paterna, ele acaba retomando a palavra do pai, aceitando sua ancestralidade e tradição, como num gesto de retratação por se ter deixado dominar pela *hybris*.

A destruição indireta de André se dá depois da ruína do pai. André, também abatido, ainda tenta recompor o que o pai construiu e ele destruiu. A tentativa de resgatar os sermões que o pai proferia é também um modo de buscar a si mesmo; uma atitude fantasiosa, uma vez que é impossível que a ordem se restitua: “(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras)” (LA, 1989, p. 193). No desfecho do romance, André atinge o fim do ciclo de partida-retorno. Não interessa o intento, a fatalidade, a fortuna: a vida se conclui em si mesma, sobre si mesma, como um poema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance **Lavoura arcaica** conquistou seu espaço no cânone literário provavelmente por sua densidade poética, reunida na vigorosa constituição de perspectiva do protagonista André. Sua família remete às culturas ancestrais, cujo maior desafio é o da sobrevivência do grupo; o que prevalece é a preocupação com a espécie, e não com o sujeito, ou seja, reprime-se o que pulsa no instante do desejo questionador de limites da ordem vigente.

Após diversas negativas ao irmão que vai buscá-lo, André volta à casa paterna, o que traz de volta seus conflitos tortuosos, suas ambiguidades e questionamentos à ordem do pai, instigando a descrença com relação à importância do trabalho na terra, dentre outros preceitos. Quando acontece a festa, a Páscoa de André, Ana se veste de modo inesperado, e Pedro, amedrontado, relata ao pai o segredo dos irmãos: o amor incestuoso. Desfigurado com a denúncia, Iohána mata a filha durante a *performance* dela, bailarina leve, ao som da flauta, embalada por palmas e estímulos daqueles que a circundavam e festejavam, sem o conhecimento ainda do sacrifício do cordeiro que ostentava as nuances e os trajes da luxúria. As roupas e objetos usados por Ana são aqueles trazidos por André numa caixa, de mulheres com quem havia se relacionado no tempo em que habitara fora de casa. Ana, de modo brusco, num súbito e silencioso atrevimento, convoca para si mesma a cólera paterna, desfocando o olhar do pai e direcionando-o para sua própria ousadia, ela, a dançarina proibida que o irmão deseja e é também desejado por ela.

A estrutura do romance exhibe uma separação em capítulos numéricos, de 1 a 30, que compreendem as duas partes ou os dois períodos expressivos da história narrada: “A partida” e “O retorno”.

Interdito, transgressão e erotismo compõem a base desse romance, que aborda de modo lírico, mítico e trágico as relações humanas, promovendo a discussão de processos ancestrais de exclusão no fluxo civilizatório das culturas.

Narrado em primeira pessoa, a articulação de ideias **Lavoura arcaica** é determinante, sobretudo quando se leva em consideração a combinação entre lirismo e opacidade, por exemplo, visto que o narrador maneja o conhecimento, a velocidade com a qual revela a história, ao mesmo tempo em que introduz os leitores na atmosfera confessional de sua narrativa. A elipse é essencial para entender essa velocidade do

relato, e estabelece o modo de supressão de lapsos temporais um pouco dilatados, supressão essa que é apontada de forma diversamente transparente. A elipse pode assinalar uma remoção de dados discursivos capazes de serem reconstruídos pelo contexto. A narrativa, em fluxo crescente, leva o leitor a seguir a mudança de emoções em relação aos eventos descritos, mas impossibilita, em certa medida, o distanciamento dos leitores inseridos ou nutridos na mesma cultura.

Lavoura arcaica ressalta, na forma (a movimentação no tempo e espaço alcançados pelo narrador, a focalização interior, a disposição dos capítulos, dentre outros elementos) e na diegese, o tema do tempo na figura da paciência, valor máximo nas culturas cristãs, como é possível deduzir dos preceitos paternos. Essa maneira de narrar realça o arranjo da diegese no discurso: os acontecimentos são determinados renunciando a linearidades; há antecipação de elementos-chave para o entendimento da história.

Não se trata, no romance em questão, de exaltar o estético pelo estético, ou culto da forma, mas sim de captar, nos interditos da própria tradição, o conflito de identidades edificadas para serem firmes, seguras, mas que são perturbadas desde os primórdios pelo desejo e pelo constante processo de questionamentos dos limites, dos tabus – como o incesto –, dos interditos, empenhados em transgredir dessa tradição e seus preceitos arraigados. Como analisa Georges Bataille (1987), no capítulo dedicado ao “Enigma do incesto”, depois de recuperar as origens do tema, a partir de Lévi-Strauss, Durkheim, chega até Freud, cuja teoria psicanalítica acrescenta à teoria sociológica e antropológica: “Na verdade, o mito de Freud introduz a conjectura mais desmedida. [...] (mas sua hipótese interpretativa do interdito) tem a vantagem de constituir uma expressão das obsessões vivas [...]” (BATAILLE, 1987, p. 131).

A força da lei paterna, numa conjuntura romanesca, aproxima e atualiza um embate de forças desiguais: a obliquidade das palavras e dos temas se conecta – e se opõe ao mesmo tempo – à semântica da ordem.

Como é possível observar em **Lavoura arcaica**, o tempo demanda uma postura das personagens, causando a revolta dos que não se satisfazem em aguardar que os eventos ocorram a seu tempo, quer pelo propósito divino, quer pelo desígnio terreno. Essa revolta está inserida na motivação de André em sair de casa, fato que conduz suas ações na conturbada relação com o pai. O protagonista discute qualquer tipo de autoridade, até mesmo a da própria natureza, no esforço de assegurar a soberania de seu desejo que se aproxima, por magnitude, do que se pode avaliar como um excesso.

Relacionam-se, na narrativa, as danças culturais do Oriente, bem como as festas regadas a vinho, que remetem às homenagens aos deuses na antiguidade grega, e persistem no imaginário ocidental como cheias de movimento e alegria, erotismo e gozo, como se percebe na descrição da família ao redor da mesa, tendo à cabeceira o pai, cuja cabeça parece laureada pelo relógio, um dos índices do tempo. Essas contradições, de modo primoroso, estão vivas na forma como André nota a irmã: ele a delinea num composto de fascínio irrefreável, que deixa escapar gestos denunciadores de um entusiasmo perpassado pela reprimenda.

A festa de André é interrompida, de forma inesperada, pelos movimentos da irmã, a dançarina que irrompe na roda em que dança, expande e desarticula o centro, para depois fazer com que o irmão percorra, com “espantosa lucidez”, o próprio corpo estilhaçado: “as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do corpo” (LA, 1989, p. 190). A desmedida intensificada pela dança se alastra na festa e é concebida por André como um dos momentos de incertezas e ambiguidades.

No instante em que dança, Ana incorpora o próprio princípio da metamorfose, torna-se uma cópia manchada, fora de foco, ecoa e alterna diversas mulheres, enquanto ilustra, com os próprios pés em chama, o devir e sua provocação à ordem e à morte. A irmã descrita nesse cenário traz consigo fortes sinais que delatam um corpo instigado pela impetuosidade, bem como pela renúncia à candura de campônia. Esse corpo é a borra no lugar da boca, é a mancha de carvão acima do queixo, é a gargantilha de veludo roxo, a fenda evidente dos seios, numa sensualidade contínua e contestadora. Na cena da dança que duplica (ou descentra?) o centro, a cena recuperada e estendida ratifica os resquícios da lei do pai. O movimento convulso da dança, o desmoronamento dos centros (o lugar do pai, dos preceitos, da autoridade) faz com que o olhar de André se pareça com o olhar do pai e do irmão, como se Ana, a irmã cobiçada, tivesse atravessado, com seu “deboche exuberante”, os limites tênues que amparavam sua vida.

A falta de respostas ao final enfatiza o assombro perante algo que transpõe o entendimento. O alcance trágico do romance é a vida em si, não há preceitos, lições de moral, distrações. Não há somente uma língua que exponha a dor que atinge aqueles que partilham semelhanças, parentescos, culturas, normas, interdições, num cotidiano assentado na abdicação dos desejos e no princípio parco de preservação da espécie. O trágico ordena os elos com um mundo ancestral e primitivo, cuja reverberação se dá desde a Grécia Antiga, em todo e qualquer lamento que traduz o irrepresentável: a

morte. Assim, compete ao leitor assumir o fio no qual possa localizar a forma de identificação com personagens e narrativas que transpõem o tempo.

Por isso tudo, e muito mais, **Lavoura arcaica** é um romance em constante atualização e reatualização.

REFERÊNCIAS

- Do autor

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. **Um copo de cólera**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. **Menina a caminho**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

- Sobre o autor

CADERNOS DE LITERATURA. **Raduan Nassar**. Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.

CAETANO, Paulo Roberto Barreto. **Para além da construção dos personagens: o conceito de monstrosidade em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar**. Campinas, 2011. 109p. Dissertação. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 2011.

FERNANDEZ, Luciana Bracarense Costa. **As mulheres em Lavoura Arcaica: do amor à cólera**. São Paulo, 2009. 94p. Tese. Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

GIMENES, Thais Regina Pinheiro. **O trágico em Édipo Rei e Lavoura Arcaica: leitura contrastiva**. Maringá, 2009. 126p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Estadual de Maringá, 2009.

LEVISKI, Charlott Eloize. **O desnudamento dos dramas familiares em Lavoura arcaica e Álbum de família**. Curitiba, 2010. 107p. Dissertação. Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2010.

MOTA, Bruno Curcino. **Raduan Nassar e a lavoura dos dizeres**: entre Provérbios e Cantares. Araraquara, 2010. 155p. Tese. Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2010.

RAMOS, Rosane Carneiro. **A palavra germinada**: O grito do romance lírico em Lavoura arcaica. Rio de Janeiro, 2006. 124p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. Belo Horizonte, 1995. 100p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.

- Geral

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 5. ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2002.

BASTAZIN, Vera. Sensibilidade e razão: o processo criativo na arte. In: _____. **Mito e poética da literatura contemporânea**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. Utopia como ato escritural. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 63-81, 2012.

BARTHES, Roland. **S/Z**: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. **Evangelho segundo Lucas**, cap 15, versículos 11-32. São Paulo: Edições Paulus, 1990.

_____. **Evangelho segundo Marcos**, cap 7, versículos 20-23. São Paulo: Edições Paulus, 1990.

BISCARO, Regina. **Incesto**: um fenômeno arquetípico. Rio Grande do Sul: Editora Zouk, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: origem e evolução. São Paulo: Ars Poética, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

_____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

CARVALHO, Gildete Lino de. O pai e sua função na cultura. **Cogito**, v. 3, p. 97-98, 2001.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Interpretação da Poética de Aristóteles**. São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 1998.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura** – formalistas russos. São Paulo: Globo, 1973. p. 39-56.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia I. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DOR, Joël. **O pai e sua função em Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

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

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

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

FISCHER, Luís Augusto. Lavoura arcaica foi ontem. **Organon**, Porto Alegre, n. 17, p. 14-26, 1991.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. v. III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. **Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980. 24 volumes.

_____. **Totem e Tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. 1. ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

FRYE, Northrop. O mythos do outono: a tragédia. In: _____. **Anatomia da crítica**. Trad. Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 133-235.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. de Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega** – ensaio sobre aspectos do trágico. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KOTHE, F. R. **O herói**. Série Princípios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Os Nomes-do-Pai**. Trad. André Telles. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

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

MARINI, Marcelle. A crítica psicanalítica. In: BERGEZ, Daniel *et al.* **Métodos críticos para análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 45-96.

MARQUES, Ivan. A geometria barroca do destino. **Revista Cult**, São Paulo, v. 5, n. 52, p. 38-41, 2001.

MCLEISH, Kenneth. **Aristóteles**: a Poética de Aristóteles. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

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

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. As dúvidas da trajetória: possíveis confluências. In: _____. **Confluências – Crítica Literária e Psicanálise**. São Paulo: Nova Alexandria; Edusp, 1995. p. 13-24.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. **Revista Colóquio/Letras**, n. 38, p. 96-97, 1977.

_____. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de Literatura**. Raduan Nassar. Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.

RANK, Otto. **El mito del nacimiento del héroe**. Buenos Aires: Paidós, 1981.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos de Paixão em Lavoura Arcaica**. Ensaios de cultura. São Paulo, EDUSP, 2006.

ROGER, Jérôme. **A Crítica Literária**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. p.75-95.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SÓFOCLES. **Édipo Rei de Sófocles**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

STAIGER, Emil. Estilo dramático: a tensão. In: _____. **Conceitos fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1975, p. 119-159.

STEINER, George. O Pacto Quebrado. In: _____. **Presenças reais: as artes do sentido**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1993.

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

TODOROV, Tzvetan, **Os Gêneros do Discurso**. Lisboa: Edições 70, 1978.

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”.