



**UFC**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES I**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**JULIANE DE SOUSA ELESBÃO**

***LAVOURA ARCAICA: RASTROS DO COTIDIANO NA ESCRITURA DE***  
**RADUAN NASSAR**

**FORTALEZA**

**2016**

JULIANE DE SOUSA ELESBÃO

*LAVOURA ARCAICA*: RASTROS DO COTIDIANO NA ESCRITURA DE  
RADUAN NASSAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

---

E37e      Elesbão, Juliane de Sousa.  
            Lavouira Arcaica : rastros do cotidiano na escritura de Raduan Nassar / Juliane de Sousa  
Elesbão. – 2016.  
            149 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

            Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,  
Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.  
            Área de Concentração: Literatura Comparada.  
            Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.

            1. Nassar, Raduan, 1935-. 2. Intertextualidade. 3. Análise do discurso literário. 4. Família na  
literatura. I. Título.

JULIANE DE SOUSA ELESBÃO

*LAVOURA ARCAICA*: RASTROS DO COTIDIANO NA ESCRITURA DE  
RADUAN NASSAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 06/01/2016

BANCA EXAMINADORA

---

Profª. Dra. Odalice de Castro Silva (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Leitão  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Marcos Vinicius Medeiros da Silva  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

A Deus.

Aos meus pais, à minha orientadora e aos meus amigos.

## AGRADECIMENTOS

À Profª. Dra. Odalice de Castro Silva, pela excelente orientação, acompanhando-me desde a graduação; pela paciência com que tratou minha ansiedade e pelos ensinamentos que levarei por todo o meu caminho pessoal e profissional. Com certeza, você é um exemplo, tanto de pessoa quanto de profissional, que admiro e que pretendo alcançar.

Aos professores participantes da banca examinadora Marcelo Magalhães Leitão e Marcos Vinicius Medeiros da Silva, pelo tempo concedido à leitura deste trabalho, bem como pelas valiosas colaborações e sugestões tão enriquecedoras para esta Pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e, especialmente, aos secretários Vítor e Diego, bem como à coordenadora do Programa, professora Dra. Ana Márcia Alves Siqueira, pelo auxílio dado em tudo o que fosse necessário para a realização da defesa desta dissertação e para a conclusão do mestrado.

Aos amigos Fernanda Sampaio, Carlos Henrique, Daniel Oliveira, Beatriz Barroso, que entenderam o meu “não” dado aos convites que me faziam para saídas e *happy hours* no sábado à noite. Agradeço também às funcionárias Márcia e Marta, bem como às amigas Thais Yuli, Mariana Holanda, Gleissa Rabelo e Vanessa Santiago, pelas risadas, pelo companheirismo e pela torcida.

Ao Prof. Dr. Eduardo Chaves Ribeiro da Luz, pelas valiosas indicações de leitura, pela paciência e sabedoria com que amenizou minha ansiedade aguda e pelas conversas que me ajudaram a amadurecer, tanto emocional quanto intelectualmente.

À minha família, que acompanhou meus dias quase que inteiros de leitura e escrita, bem como as noites que passei em claro, pedindo-me para ir descansar; que me fazem saber o quanto torcem por mim e que sempre comemoram cada conquista minha alcançada. Amo vocês!

E aos demais que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esta Pesquisa fosse concluída satisfatoriamente, bem como à CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

“Mas os livros que em nossa vida entraram  
São como a radiação de um corpo negro  
Apontando para a expansão do Universo  
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso  
[...]  
É o que pode lançar mundos no mundo.”  
(Trecho da canção *Livros*, de Caetano Veloso)

## RESUMO

Nesta pesquisa, pretendemos estudar a obra *Lavoura Arcaica*, publicada em 1975, do escritor brasileiro Raduan Nassar (1935-), com destaque para as relações intertextuais no referido romance, com base nas influências de leituras do escritor e na sua convivência com o meio literário, a fim de compreender como aquelas relações dão forma e espessura ao cotidiano familiar e de como este rege os comportamentos dos personagens, instiga as inquietações e contradições do protagonista André, de que modo a rotina da casa contribui para o entrave entre pai e filho, entre outras questões. No que diz respeito às análises comparativas, faremos um paralelo entre o romance em estudo e outras quatro obras fundamentais para que possamos adentrar o universo ficcional de Raduan Nassar. De viés religioso e de importância singular para a formação do escritor, temos a Bíblia e o Alcorão; sob a ótica literária, valeremos do poeta brasileiro Jorge de Lima (1893-1953) e do romancista português Almeida Faria (1943-), parentescos literários confessados por Nassar. Assim, à luz do conceito de *escritura* (BARTHES, 2004), da evolução histórico-conceitual dos termos *influência* e *intertextualidade* e das discussões tecidas sobre o que se entende acerca do *cotidiano*, especialmente com Kujawski (1991), desenvolveremos um diálogo com outros autores, como Maingueneau, Sartre, Freire, Pellegrini, Heller, para citar alguns, a fim de empreender uma nova leitura para a criação literária nassariana, cuja escrita artístico-literária leva em consideração temas densos e fundamentais para o ser humano, por meio de uma linguagem lírico-poética muito forte e em constante diálogo com outros discursos.

**Palavras-chave:** Escritura. Intertextualidade. Cotidiano. Experiência. Raduan Nassar.



## ABSTRACT

In this research, we intend to study the novel *Lavoura Arcaica*, published in 1975, by the Brazilian writer Raduan Nassar (1935-), highlighting the intertextual relations in this specific novel. Based on the writer's reading influences and his coexistence with the literary world, we aim to understand by what means those relations shape the family's dynamic and how this dynamic rules the characters' behavior and also instigates the anxieties and contradictions of the protagonist, André. Moreover, we intend to understand how the family routine contributes to the obstacle between father and son, among other issues. Regarding the comparative analysis, we will draw a parallel between the novel *Lavoura Arcaica* and four other fundamental works in order to enter the fictional universe of Raduan Nassar. The Bible and the Koran are religious texts of singular importance for the formation of the writer. Under the literary point of view, we will avail ourselves of the Brazilian poet Jorge de Lima (1893-1953) and the Portuguese writer Almeida Faria (1943-), literary influences confessed by Nassar. Therefore, in the light of the concept of *writing* (Barthes, 2004), the historical and conceptual evolution of the terms *influence* and *intertextuality*, also using arguments about what is understood of *everyday life*, especially with Kujawski (1991), we will develop a dialogue with authors as Maingueneau, Sartre, Freire, Pellegrini, Heller, to name a few, with the purpose of accomplishing a new interpretation for Raduan Nassar's literary creation, whose artistic and literary writing considers dense and important issues for human nature through a strong lyrical-poetic language, always in a constant dialogue with other discourses.

**Keywords:** Writing. Intertextuality. Everyday life. Experience. Raduan Nassar.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 – Abertura da peça <i>O Rei da Vela</i>, em 1967.....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 2 – <i>A Santa Ceia</i> (1495-1497), de Leonardo Da Vinci.....</b>	<b>128</b>
<b>Figura 3 – Cena extraída do filme <i>Lavoura Arcaica</i> (2001).....</b>	<b>129</b>

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
<b>1 RADUAN NASSAR: UM ESCRITOR FORA DE SEU TEMPO?.....</b>	<b>18</b>
1.2 O percurso intelectual de Raduan Nassar: a leitura da "palavramundo" .....	18
1.2 A Literatura, a crítica, o escritor.....	31
1.3 O “homem com duas sombras”: Raduan, um escritor fora de seu tempo?.....	44
<b>2 UMA ESCRITURA RESSONANTE.....</b>	<b>52</b>
2.1 A escritura de Raduan Nassar: palavra enrijecida, palavra maleável.....	52
2.2 Correspondências textuais: os conceitos de influência e de intertextualidade.....	62
2.3 Entre a palavra sagrada e a palavra literária: as principais ressonâncias em <i>LA</i> .....	73
2.3.1 <i>Ressonâncias religiosas</i> .....	73
2.3.2 <i>Ressonâncias literárias</i> .....	84
<b>3 UM CESTO DE ROUPA SUJA: O COTIDIANO ARCAICO EM <i>LA</i>.....</b>	<b>93</b>
3.1 O que é o cotidiano?.....	93
3.2 Cotidiano e Literatura: perspectivas.....	103
3.3 A lavoura cotidiana num tempo arcaico.....	110
3.3.1 <i>O habitar</i> .....	110
3.3.2 <i>O trabalhar</i> .....	113
3.3.3 <i>O conversar</i> .....	117
3.3.4 <i>O passear</i> .....	123
3.3.5 <i>O comer</i> .....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142

## INTRODUÇÃO

A análise literária de uma obra é um procedimento que pressupõe desenvolver um entendimento do fazer literário. Para isso, situar o autor no tempo, apresentar um panorama das suas produções, estabelecer eventuais nexos entre vida e obra, bem como atentar à linguagem e aos recursos utilizados são alguns dos meios para adentrar numa singular composição verbal, artisticamente elaborada, e na constituição de um universo ficcional.

A escritura lapidar de uma obra literária, como a que é objeto deste trabalho, também recria e traça novos contornos e significados para aquilo que nos constitui enquanto sujeitos, o que não pode ser desprezado num estudo de natureza crítica, em relação a uma obra literária. Além disso, a linguagem literária também é um desvio da linguagem comum, o que fortalece os aspectos estéticos no traço valorativo da escrita. E isso também nos mostra o escritor Raduan Nassar, cujo romance *Lavoura Arcaica* é alvo de discussões dessa dissertação. A escolha desse autor deveu-se, especialmente, pela investida literária que ele objetivou, pelos vários textos por ele referendados e pela exploração do cotidiano como espaço de questionamentos e tensões. Soma-se a isso o fato de ele ser um personagem de si mesmo, tornando-se atraente não somente aos leitores aficionados pelos seus romances, mas, também, para um aprofundamento mais reflexivo sobre sua criação estética, tão bruscamente interrompida por ele e trocada pelo labor com a terra e com os animais.

Assinando uma pequena, mas densa e vertiginosa, produção literária, composta por três livros – *Lavoura Arcaica* (1975), *Um Copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho e outros textos* (1997)<sup>1</sup> – Raduan Nassar entra no cenário da literatura brasileira com notoriedade merecida e assumindo uma posição privilegiada, especialmente pelo caráter trágico aliado à atmosfera lírica que enformam sua narrativa, pelos antagonismos em tensão, pela aventura com a linguagem, esta perturbadora, pela presença de suas leituras, entre outros. Em suma, o escritor chama a atenção dos críticos pelos traços estilísticos e temáticos presentes na linguagem que compõe sua ficção. A construção ficcional também é utilizada para mesclar, alterar, apresentar um texto múltiplo, no qual prosa e poesia se complementam para sustentar o ritmo, a poeticidade e o drama narrativo que aí se configuram e que levam a expressividade verbal a uma quase exaustão.

Em *Lavoura Arcaica*, temos uma família tradicional de imigrantes libaneses atormentada pelo conflito interior e sentimental do filho mais novo, André. Ele foge de casa após se apaixonar e ter uma relação incestuosa com a irmã Ana. O pai manda Pedro, o filho

---

<sup>1</sup> Datas de publicação das obras citadas.

mais velho, em busca da “ovelha perdida”; infelizmente, o retorno de André apenas sela o final trágico que já era prenunciado desde o início da narrativa: o assassinato de Ana, cometido pelo pai, após a descoberta da relação amorosa entre os irmãos. A narrativa apresenta várias referências bíblicas e corânicas, ao lado das literárias, algumas destas apontadas pelo escritor, as quais rompem com a linearidade temporal, que prezam pelas reminiscências mnemônicas e que auxiliam num trato particular e inovador da linguagem e dos temas que nessa narrativa são abordadas.

“O corpo antes da roupa”: assim o narrador inicia o seu relato na novela *Um copo de cólera*, publicada em 1978. A trama densa desse livro envolve um casal de amantes e um embate discursivo-ideológico e sexual que se trava entre eles. A prosa extremamente apurada condensa a riqueza significativa do tecido textual e a história divide-se em sete partes que forjam um ciclo, cujo primeiro capítulo retoma o último: A Chegada, Na Cama, O Levantar, O Banho, O Café da Manhã, O Esporro, A Chegada. Entre o primeiro e o último capítulos, nos quais temos a intensa relação sexual do casal, ocorre uma discussão suscitada por um motivo banal, à primeira vista: a cerca viva havia sido destruída por um formigueiro. Temos, a partir de então, problematizadas as seguintes questões: a introjeção do discurso do poder, as armas da linguagem, o antagonismo entre razão e emoção, entre o caótico e o ordenado, a fragilidade humana, entre outros.

*Menina a caminho e outros textos*, por fim, publicada em 1997, é uma coletânea de cinco contos (“Menina a caminho”, que dá título ao livro, se constitui como o primeiro texto ficcional do autor, escrito em 1961, “Hoje de madrugada”, “O ventre seco”, “Aí pelas três da tarde” e “Mãozinhas de seda”), cuja publicação se deu algum tempo depois de o escritor ter decidido parar de escrever, abandonando a literatura. Nessa coletânea, temos o cotidiano como pano de fundo para o que ocorre nas narrativas, a sexualidade como um dos temas, a puberdade em sua manifestação mais precoce, desgastes emocionais, apontamentos literários, entre outros.

“Menina a caminho” é narrado em terceira pessoa, que acompanha o caminhar de uma menina sem nome, pelas ruas de uma pequena cidade interiorana, que a tudo observa e vivencia. O acontecimento final nos confirma as pistas que vão sendo dadas sutilmente pela malha textual e descobrimos, então, que, na verdade, a menina, mandada pela mãe, estava indo ao encontro de seu Américo para dizer-lhe que o fato do seu filho ser homossexual era o preço que aquele estava pagando por tê-la caluniado. Em “Aí pelas três da tarde”, temos um narrador que parece ser de terceira pessoa, ao mesmo tempo em que parece ser de primeira, visto que ele se dirige a um “você” impessoal, que pode ser um eu qualquer, ou um

interlocutor inexistente, ou ele mesmo, o narrador, com o qual tudo é uma imprecisão, com exceção da sua rotina burocrática.

Os demais contos são narrados em primeira pessoa e voltados para o pormenor, com certa pungência e crueza na linguagem. No conto “Hoje de madrugada”, tempo e espaço encontram-se condensados e o leitor só tem conhecimento do aqui e do agora no enredo: a esposa entra no quarto de trabalho do marido e o descompasso do casal é colocado à tona, pois o que ela deseja ele não pode(quer) dar. A perda de cumplicidade, a incomunicabilidade entre o homem e a mulher, a frustração de um lado e a frieza do outro são alguns dos motivos que dão corpo a essa narrativa. Na forma narrativa de “O ventre seco”, manifesta-se uma espécie de carta-manifesto, na qual o narrador vai tecendo argumentos duros e contundentes para romper a relação com sua namorada Paula. Na sua fadiga extrema, ele reforça: “estou cansado, estou muito cansado Paula, estou muito, mas muito, mas muito cansado” (Nassar, 1998, p. 67). Algumas antinomias são novamente discutidas, com referências a Descartes, e o conceito de razão mais uma vez é abordado: “a razão é mais humilde que certos racionalistas”. O narrador mostra ao leitor, ou a sua leitora – Paula –, que só deseja sair desse jogo de oposições que é o seu relacionamento.

Já “Mãozinhas de Seda”, escrito na década de 1990, retoma eventos da juventude do autor, que se utiliza de um narrador em primeira pessoa para relatá-los e para repudiar o universo intelectual, este suportado por uma questão de diplomacia. Em suma, o conto ironiza os literatos e os intelectuais que, como as moças de Pindorama que passavam pedra-pomes nas mãos antes dos bailes, cultivavam mãos demasiado sedosas, sem os calos e a aridez resultantes do contato com a realidade.

Depois desse breve panorama da obra nassariana, constatamos que Nassar é um autor inusitado e inconstante, características que somadas a outras se refletem em sua escritura. A quantidade reduzida de textos não impediu o reconhecimento da significativa produção literária desse escritor, fomentada por importantes prêmios literários que assinalam a qualidade de seu trabalho, como o Prêmio Coelho Neto e o Prêmio Jabuti na categoria de Revelação de Autor, conquistados em 1976.

É importante atentar para o fato de o romance *LA* estar inserido na problematização da tradição com a qual dialoga, haja vista que a obra de Nassar é herdeira e debitária de toda uma evolução do romance, especialmente no cenário brasileiro, que, desde o começo do século XX, esteve entre a expressão realista dos fatos e a expressão intimista, subjetiva. Essas duas formas de representação são polarizadas pela crítica e pela literatura dos anos 1930, sendo atenuadas nas décadas de 1950 e 1960, mas voltando a persistir na década

de 1970, devido ao contexto político ditatorial. Em suma, a literatura setentista sente-se na “obrigação” de tratar, seja de que modo for, das questões políticas da época, como também ocorrera com a produção literária da década de 1930; logo, o elo que toca os dois momentos é a carga ideológica da literatura que prevalece sobre o valor estético.

Candido (1981) divide a produção literária de 1930 em três linhas simultâneas: a primeira contempla o chamado “romance do Nordeste”, ressaltando o regionalismo que sustenta a posição crítica dos autores e um “acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações” (CANDIDO, 1981, p. 62). Destacam-se nessa linha os escritores Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo e Jorge Amado; a segunda dá-se com o crescimento do romance urbano, “com ânimo de reação polêmica contra os ‘nordestinos’” (*op. cit.*). Aí, pode-se destacar o escritor Otávio de Faria; por fim, a terceira linha que passa “longe tanto da dureza realista quanto da angústia dilacerante”, representada por Ciro dos Anjos e Marques Rebelo, por exemplo. Assim, na forma de tratar a realidade social, a “atual narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro da nossa literatura, e sem contar as influências externas, desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos 1930 e 1940” (CANDIDO, 1981, p. 61).

Raduan, no entanto, contrapõe-se à dureza realista herdada, especialmente, da primeira linha do “romance de 30”, descrito por Antonio Candido (1981), manifestando uma vertente mais intimista. A elaboração do texto fica em primeiro plano, e a realidade social apenas se justifica por ela. Nassar caminha pelo desdobramento dos gêneros ficcionais, pela exacerbação da subjetividade, pelo lirismo em época de antilirismo, entre outros. Sem pretender encaixá-lo ou relacionar sua obra em algum movimento literário específico, percebemos como o autor soube forjar uma aliança entre forma e conteúdo, em que o trato com a linguagem faz com que esta seja classificada, pela crítica, como “prosa poética”. Como exemplo, podemos citar Alfredo Bosi, que atribui ao romance *Lavoura Arcaica*, especificamente, certa importância na literatura brasileira por ele ser “um romance intimista cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética” (BOSI, 1987, p. 478). Assim, a composição particular (personagens, enredo) do romance, aliada a um arranjo singular (ritmo, musicalidade) da linguagem simbólica, possibilita o fenômeno poético na prosa nassariana, isto é, há uma coesão entre o romance e a poesia, entre o lírico, marcado pelo grau de subjetividade do eu do personagem André, e a prosa, cujos elementos são, conseqüentemente, lyricizados. A poesia será o meio pelo qual o personagem protagonista revelará a profundidade do seu ser. Essa caracterização atribuída a *LA* confere universalidade à narrativa e corrobora com o desdobramento temático que aí ocorre. Logo, o romance

tradicional é calcado numa causalidade, numa progressão que lineariza a narrativa; a poesia, por sua vez, manifesta-se pelo inverso, pela não-causalidade, na forma como as imagens são criadas. Assim sendo, a junção das duas formas causa estranhamento ao leitor, ao mesmo tempo em que enriquece a produção literária do autor, fazendo com que esta ganhe em intensidade e complexidade. Além disso, essa ficção poética lança mão de peculiaridades do próprio romancista – cultura, leituras, época, personalidade, gênio –, potencializadas com o tratamento lírico dado no âmbito do gênero romanesco.

Com essa discussão prévia, esta pesquisa concentra-se, portanto, no referido romance e tem o objetivo de examinar, sob uma perspectiva de Literatura Comparada, as relações intertextuais na sua escritura e entender como elas engendram o cotidiano na narrativa, e como este entrecruza os personagens, a trama e a linguagem. Entendemos que as incursões da palavra sagrada entremeada à palavra literária conferem densidade, espessura ao cotidiano familiar, a essa instância de familiaridade, conforme denominação de Kujawski (1991, p. 35), que suscita a “enfermidade” de André e provoca o desmembramento familiar. O diário, o prosaico, o cesto de roupa suja, que sufocam os gemidos e desejos mais recalçados, instigam no personagem protagonista questionamentos e comportamentos que o isolam dos demais, bem como propiciam a subversão da fala paterna que também, por sua autoridade, reprime o corpo familiar.

Pretendemos discutir como as relações intertextuais, alicerçadas nas experiências que o autor teve com a literatura e apontadas nas poucas entrevistas concedidas pelo escritor, em especial aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, elaboram a categoria *cotidiano* na escritura da obra; como a narrativa se constrói numa relação entre autor/obra/leitor, por meio das reminiscências mnemônicas evocadas através do narrador-protagonista, e dos ponteiros do *tempo*, cujas marcas estão grafadas no cotidiano da família, envolvendo o personagem André e os outros personagens do romance.

Para o objetivo proposto, no primeiro capítulo, traçaremos um perfil bio-literário do autor, ressaltando suas leituras, suas experiências pessoais e intelectuais, sua construção identitária pessoal e literária, com ênfase no conceito de *escritura*, à luz de Barthes (em edição de 2004), aliado à subjetividade criadora do escritor brasileiro; destacaremos também algumas leituras que fizeram parte da seleta biblioteca de Raduan Nassar; reconstruiremos e discutiremos aspectos do contexto literário e histórico no qual sua obra está inserida; procuraremos compreender a sua concepção de literatura, a sua relação com a crítica literária e com o meio intelectual, bem como refletiremos sobre sua decisão de abandonar o fazer literário, a fim de pensar sobre o vínculo entre a literatura e o âmbito pessoal do escritor.



Para as questões acima, valer-nos-emos do seguinte aporte teórico: Benjamin (1987; 1994; 2000), para tratar do conceito de *experiência*; Freire (1984), Maingueneau (2001), Larrosa (2003), entre outros, para refletir sobre a inquietante relação entre vida e obra; entrevistas concedidas pelo escritor em jornais e revistas, como *Folha de São Paulo*, *Veja*, *O Globo*, dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicados a Raduan Nassar para conhecer fatos de sua biografia e para extrair relatos que dizem respeito ao seu modo de lidar com a literatura e com os meios que subjazem a ela – crítica, mercado editorial, tendências artísticas; Merquior (1974; 1975), Santiago (1982; 2000), Sedlmayer (1995), Pellegrini (1996, 2008), Cavalcanti (2005), para citar alguns estudiosos que atentam para o contexto sócio-histórico e literário no qual o romance *Lavoura Arcaica* está inserido.

No segundo capítulo, aprofundaremos a questão da *escritura* na obra em análise e o processo rememorativo que ela evoca, além da predominância de determinados temas, como o da família e o da religião, especialmente. Discutiremos de que modo a linguagem se constitui na obra, isto é, como se manifesta seu *modus operandi*, como o trágico e o lírico se complementam na malha textual, o porquê de *Lavoura Arcaica* ser considerada uma prosa poética, bem como sobre a convivência conflituosa entre a palavra paterna e a palavra filial, a partir de contribuições de Barthes (*op. cit.*), Delmaschio (2004), Piatti (2007), Ramos (2009), Lemos (2002), entre outros.

Trataremos ainda das influências e das relações intertextuais resultantes das leituras de Nassar e que são observadas em sua tessitura textual, tomando como ponto de partida o estudo de Sandra Nitrini (1997) sobre grandes pensadores do comparatismo literário no século XX e até a contemporaneidade, para os problemas histórico-conceituais de conceitos como *influência* e *intertextualidade* no âmbito dos estudos comparatistas, bem como de pensadores como Jenny (1979), Carvalhal (1986; 2006), Valéry (edição nossa de 2007), Kristeva (2005). No concernente às ressonâncias intertextuais religiosas e literárias, destacamos a *Bíblia* (edição de 1993) e o *Alcorão* (edição de 2011), dos quais foi reutilizada e atualizada a expressividade que emana das formas desses textos, observando-se o tom profético, o sermão e as parábolas; e com o poeta Jorge de Lima e o romancista Almeida Faria, especialmente, no que se refere à relação entre a infância e a natureza, o sentimento telúrico, o seio familiar, a construção de personagens e de imagens, entre outros.

No terceiro capítulo, por fim, iremos nos ater à análise do cotidiano e de como este interfere na narrativa e na ação dos personagens, já que ele é um dos aspectos que constituem a ambiência material (espaços, trabalho, objetos, fazeres) e a ambiência simbólica (cultura, identidade), nas quais os sujeitos exercem ações, refletem sobre elas, procurando

prever ou controlar seus desdobramentos. Observamos, portanto, que é na literatura que as experiências cotidianas são recriadas, que vemos mais nitidamente como o homem, especialmente o homem moderno, se insere na cotidianidade, ou rompe com ela, através de cruzamentos temporais. O romance *Lavoura Arcaica* auxiliar-nos-á na compreensão do modo como tais questões encontram-se imbricadas na construção da *escritura* da narrativa nassariana e em que medida as relações intertextuais estão àquelas entrelaçadas. Nesse capítulo, teremos como base teórica, especialmente para os conceitos de *cotidiano* e *tempo*: Meyerhoff (1976), Kujawski (1991), Carvalho (2012), Heller (2008), Certeau (em edição de 2013), Giannini (2014), entre outros pensadores.

Portanto, a partir do exposto, esta Pesquisa pretende contribuir com os estudos comparatistas e, especialmente, fomentar as pesquisas que se voltam para a obra de Raduan Nassar, ao tratarmos das correspondências existentes entre as categorias supracitadas e de como elas alimentam a escritura narrativa de Raduan, visto que não se trata de uma mera cadeia intertextual, feita de referências a outros textos. Trata-se de uma forma composicional densa, eivada de ressonâncias memorialísticas, temporais e intertextuais, que se refratam na voz do narrador-protagonista e que são reveladas no dia a dia nebuloso da família, nos móveis, estagnados pelo tempo, da casa, nas peças íntimas resvaladas do cesto de roupa suja, nos sermões extensos e enrijecidos do pai à mesa de jantar.

Dessa forma, cremos que esta Pesquisa que se volta para a conjugação das categorias *cotidiano*, *escritura* e *intertextualidade*, tendo como objeto uma obra como a que escolhemos, poderá enriquecer o campo dos estudos literários, mais especificamente os que se voltam para o comparatismo, ampliando a articulação de discursos nessa seara. No que diz respeito à obra de Raduan Nassar, o diálogo entre vários pensadores e teóricos possibilitado por sua escrita artístico-literária só acentua a sua importância, pelo fato de ele ser um escritor brasileiro que não se prendeu apenas a retratar a paisagem do país, aos tipos sociais aqui existentes, mas que tratou, corajosamente, de temas densos e fundamentais que envolvem o homem de todos os tempos, como o incesto, as contradições humanas, o próprio *cotidiano*, entre outros, e que merecem atenção, por meio de uma linguagem lírico-poética, ocupando, assim, há algumas décadas, a posição de um clássico contemporâneo por ter marcado, de forma particular, a história da prosa narrativa em nosso país.

Por fim, é nosso intuito também ampliar o número de leitores desse escritor; portanto, esta Pesquisa é uma oportunidade essencial para refletir acerca dos textos desse representante da literatura do nosso país, cuja escrita foi inovadora no Brasil da década de 1970 e que ainda hoje suscita questionamentos. Propomos, então, uma investigação do fato literário que reitera

fundamentos e valores que constituem o homem, desestabilizando o senso comum, movimentando o pensamento contemporâneo e questionando, especialmente, a própria linguagem. Para tanto, entendemos que a obra de Raduan Nassar se propõe a discussão de questões como as supracitadas, entrelaçando fios interpretativos e significativos, num fluxo dinâmico que trespassa a tessitura textual da narrativa nassariana.

## 1 RADUAN NASSAR: UM ESCRITOR FORA DE SEU TEMPO?

### 1.1 O percurso intelectual de Raduan Nassar: a leitura da "palavramundo"

No âmbito dos estudos literários, somos cientes do fato de a escritura<sup>2</sup> ser algo complexo, suscitando-nos examinar, por esse ângulo, as diversas obras que formam o cânone literário brasileiro, especificamente. A escritura contorna significados distintos somados a um toque de sensibilidade, a um clamor artístico, estando entre a horizontalidade da língua e a verticalidade do estilo; logo, sua ênfase recai sobre o próprio *criar*, sobre os procedimentos de escrita, sobre a própria *escritura*. Enfim, para Barthes, segundo afirma Leyla Perrone-Moisés, a escritura é “um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade” (1978, p. 35). Esses traços estão ligados ao autor, são sua expressão pulsional no gesto da escrita; têm raízes nos mitos, nas representações, na história do escritor, delineando, assim, sua identidade artística. No entanto, para intentarmos a compreensão dessa instância literária, é necessário percorrermos a formação intelectual e as experiências do autor com o texto literário como leitor, pois seus rastros deitam-se sobre as palavras da tessitura textual na composição de um romance, um conto, um poema, entre outros.

Ressaltamos, de antemão, que a investigação literária que lança mão desse caminho metodológico não deve estar centrada na biografia do autor em detrimento da obra literária e nem numa teoria que se restrinja a identificar influências. Por outro lado, há casos em que as lembranças literárias saltam aos nossos olhos e, para compreender a apropriação e a reescrita delas, precisamos verificar o contexto de formação do escritor.

Sabemos que a atividade da escrita não é independente da subjetividade criadora, haja vista que a manifestação desta não se dá num terreno neutro e estável – o da linguagem –, sem o filtro do espírito altamente complexo do autor no que diz respeito à sua própria pertinência existencial. Essa “filtragem” ocorre por meio da percepção do escritor, que o leva a mover suas expectativas, e às experiências sensíveis, chamando-as para uma ressignificação. Assim, os traços das suas vivências estabelecem relações com o ser que ele é e com o seu

---

2 Buscamos esse termo nos escritos de Roland Barthes, apesar de ter sofrido várias reformulações pelo autor. Em *O grau zero da escrita*, publicado em 1956, a *escritura* está associada a uma moral com base na consciência que um autor tem sobre sua escrita; em *O prazer do texto*, de publicação datada em 1973, à *escritura* é atribuído um caráter erótico e inconsciente, próprio da leitura; por fim, em *Aula*, texto da aula inaugural de Semiologia Literária no *Collège de France*, em 1977, Barthes destaca o aspecto de “trapaça” que a língua deve assumir enquanto *escritura*.

meio social e histórico-cultural, sendo aprofundados na escritura literária e na qual também portarão sentidos. Parece-nos que esse fato caracteriza o escritor enquanto tal e confere à obra literária uma configuração que a distingue das demais produções escritas e artísticas.

A literatura, portanto, está vinculada ao âmbito pessoal do escritor, visto que ela “como configuração institucional condiciona os comportamentos, mas, para criar, o escritor deve explorar esse condicionamento e interferir nele. As obras emergem em percursos biográficos singulares [...]” (MAINGUENEAU, 2001, p. 45). A organicidade interna da obra, além dos componentes linguísticos, estilísticos, de gênero, entre outros, também é nutrida do que lhe é exterior e do que atinge o escritor enquanto sujeito. A literatura convive com o meio social e obriga os escritores a alimentar-se de lugares, grupos e comportamentos desse meio. No entanto, esses elementos são pensados, aprofundados na escritura literária e surtem efeitos, quando na leitura, na sua trajetória de volta para a realidade exterior à literatura, na vida social e individual dos sujeitos. Como instituição, a literatura situa-se no interior de um conjunto interdiscursivo, forjado por aproximações em seus contatos e liames com outras áreas/discursos que regem a vida humana. Portanto, parece-nos se revelar pertinente investigar tal relação que avalia a existência humana de um autor em suas complexas conexões com os outros e com o mundo por meio da sua produção literária, haja vista que valores são recriados e questionados, realidade e experiências são reinventadas, um posicionamento é apresentado, uma visão artística do mundo é forjada, e isso, de alguma forma, movimenta o conhecimento do homem sobre si, inquietando-o.

Por outro lado, o produto da atividade de escrita literária, a obra, sempre parece transcender a essa instância subjetiva, ao seu próprio “contexto” de criação, pela maneira como ela o exprime: a identificação problemática entre as palavras e as coisas, a articulação entre a palavra e outras enunciações a ela ligadas, a renúncia à expressão do que é indizível, entre outros. Em outras palavras, “a literatura é a transcendência pela linguagem de uma vida empírica ou do que nomeamos realidade” (HATOUN *in* DIGESTIVO CULTURAL, 2006, s.p.), isto é, a linguagem literária leva o sujeito a um horizonte mais amplo que sua existência, ancorado numa imanência do sujeito a si mesmo. A linguagem, ao mesmo tempo em que constitui o homem, dá o mundo a conhecê-lo, sendo mais que “um repertório de palavras e regras sintáticas num primeiro plano, num plano mais profundo é diálogo” (BARROS, 1988, p. 126), diálogo com o outro, consigo, com a obra.

Assim, não só ligada ao meio social, mas também ao âmbito pessoal, a literatura contemporânea brasileira, especificamente, marca bem a presença de reminiscências literárias de escritores em suas obras, a partir das quais podemos traçar, de forma panorâmica, as

leituras e o modo como elas se encontram imbricadas na sua formação intelectual e dialogadas na sua escrita. Para ilustrar, podemos citar o autor pernambucano Osman Lins, cuja obra *Avalovara*, publicada em 1973, possui certa tonalidade – “principalmente, na medida e na estrutura” (LINS, 1979, p. 172) – da *Divina Comédia* (escrita entre 1307 e 1321), de Dante Alighieri (1265-1321), ressaltada pelo próprio escritor em algumas entrevistas<sup>3</sup> publicadas na coletânea *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*, de 1979. Milton Hatoum, por sua vez, afirma em uma entrevista concedida ao jornal *Cândido* da Biblioteca Pública do Paraná, em sua 8ª edição<sup>4</sup>, que na obra *Relato de um certo oriente*, publicado em 1989, o objetivo era construir um personagem calcado em outras vozes, como, por exemplo, as advindas da leitura que fazia dos romances da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941). Em outra entrevista<sup>5</sup>, ainda afirma Hatoum:

[...] Cada escritor procura sua voz, mas essa voz, esse estilo, que é algo pessoal, deve alguma coisa a outras vozes. Uma frase de Mundo resume o que quero dizer: Nada é puro, original, autêntico. Quando lemos Borges ou Flaubert, estamos lendo uma biblioteca. Faulkner gostava de Conrad, que gostava de Henry James, que gostava de Flaubert... E todos leram Cervantes... Talvez seja pretensioso imaginar que alguém possa continuar meu trabalho. Mas escrever é inscrever-se numa tradição, que é do Oriente e do Ocidente. Por exemplo, Proust, Stendhal e Machado de Assis foram fascinados pelo *Livro das 1001 Noites*... (HATOUM in DIGESTIVO CULTURAL, 2006, s. p.).

Inferimos da fala do escritor manauense que uma obra tem seu conjunto organizado sob o crivo de um circuito ledor do qual faz parte um autor, circuito este altamente complexo, em constante diálogo, e que tem a memória como guardião dos registros das leituras, aprimorando a capacidade de expressão e influenciando a construção ficcional, quando gera sentidos e conteúdos manifestados nas produções literárias subsequentes dos autores-leitores, cuja via cultural atravessa tanto o Oriente quanto o Ocidente, através, justamente, da literatura. Em suma, há, portanto, uma memória ledora que se constitui como um processo de mediação ativo entre essas “vozes” amalgamadas entre si nas diversas camadas (linguística, narrativa, discursiva, temática) de uma obra literária, cuja escrita será ditada, em boa parte, pelo modo como cada autor dialoga com seus predecessores.

Diferente, então, não seria com o escritor Raduan Nassar. Criador de um universo literário que lança mão das ressonâncias da tradição cristã, com certo acento da tradição clássica mediterrânea, retratando um patriarcalismo austero e, ao mesmo tempo, frágil, a

3 Num estudo comparativo, a relação entre as referidas obras foi tratada na dissertação *Visões do paraíso: releitura da Divina Comédia, de Dante Alighieri, em Avalovara, de Osman Lins*, de Fernando Oliveira Santana Junior, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE, em 2011.

4 Link da entrevista: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=142>

5 Link da entrevista: [http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton\\_Hatoum](http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum)

valorização do trabalho, as transgressões social e familiar, entre outras características, percebemos que as temáticas presentes na tessitura textual nassariana portam consigo rastros de leituras várias que compõem a criteriosa biblioteca pessoal do escritor.

Na célebre entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*<sup>6</sup>, Raduan chega a citar alguns autores pertencentes ao seu cânone de leituras: Jorge Luis Borges, Virginia Woolf, o já citado Osman Lins, Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos, Autran Dourado, estes três últimos, segundo o autor, escreveram obras<sup>7</sup> que “são lembranças que fazem parte do [seu] afeto” e “a qualidade dessas lembranças talvez revele algum parentesco”. Encontramos, ainda, na nota que ele escreveu para a primeira edição de *Lavoura Arcaica* (doravante *LA*), trechos destacados do romance e extraídos de outros escritores lidos por ele, como vemos abaixo:

[...] Recurso indispensável, o A. [referindo-se ao personagem André] também enxertou no texto – na íntegra ou modificados – os versos que seguem: “especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o uso sacramental da carne e do sangue”, pág. 22, de Thomas Mann; “para onde estamos indo?” “sempre para casa”, págs. 31 e 32, de Novalis; “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita”, pág. 84 de Walt Whitman; “o instante que passa, passa definitivamente”, pág. 97, de André Gide; “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”, pág. 124, de Jorge de Lima; “eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade”, pág. 138, de Almeida Faria. (NASSAR, 1975, p. 193)

O cânone de leituras particular de Nassar transfere valores estéticos para a sua escritura, na qual serão reatualizados e potencializados. Assim ocorre porque elementos são resgatados dos escritores lidos pela experiência atual do escritor-leitor, redescobrimos e acrescentando a eles outros significados. Dessa maneira, as escolhas por determinadas leituras “não são ditadas por nenhuma autoridade institucional, mas pelo gosto pessoal, justificado por argumentos estéticos e pela própria prática” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 63), o que ocorre com Nassar. Inferimos isso pelas leituras mais evidentes na produção literária do autor e também por aquelas que se encontram nas epígrafes de *LA* que apontam para o poeta alagoano Jorge de Lima (1895-1953), já citado no trecho acima; para o Alcorão, considerado o primeiro texto em prosa no cenário da literatura árabe, cuja linguagem está estruturada em reiterações frequentes e orações que se repetem, objetivando a assimilação doutrinária e dogmática; e, por

---

6 CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, n. 2.

7 Raduan cita, na entrevista, as obras do referidos escritores que o marcaram. São elas: *São Bernardo* (1934), *O Amanuense Belmiro* (1937) e *Uma vida em segredo* (1964), respectivamente.

fim, nos trechos que remetem às releituras que Raduan fez de passagens pertencentes à Bíblia, um conjunto canônico de “livros sagrados”, que constitui o fundamento da fé cristã e considerado a palavra de Deus. Podemos acrescentar ainda a obra *A Paixão*, do escritor português Almeida Faria, publicada em 1965, e que mostrou ser uma das maiores influências de *LA*, visto que imagens e metáforas foram “coladas”, “sem qualquer pudor”, à obra escrita por Nassar. São inferíveis, portanto, os traços temáticos e o empenho subjetivo autêntico que marcaram a obra nassariana e que se antecipam na citação acima.

No entanto, antes de adentrarmos nessas relações de “parentesco” literário, salientamos que mais do que a leitura dos livros, Raduan Nassar dava importância à leitura que fazia da vida – chamada por ele de “Livrão” – fora dos livros, conforme afirma:

Por uns bons anos, certas leituras me fizeram bem. É do que me lembro. E tem isso: a leitura que mais eu procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros. Dessa leitura da vida não senti exatamente orgulho, embora achasse a leitura mais importante a fazer, como escritor. Agora, apesar da importância que eu punha na leitura do Livrão (Livrão com maiúscula), é certo que muito do meu aprendizado foi feito também em cima de livros, especialmente de uns poucos autores, autores que iam ao encontro das minhas inquietações [...] (NASSAR *in* CADERNOS, p. 26-27, 1996).

Assim as percepções de mundo e as experiências vinculadas ao âmbito pessoal confluem no seu texto, numa dialética articulada entre vida e literatura. Raduan coloca a necessidade de se pôr em relação com a sua contextura individual e histórico-cultural, de imergir em sua própria realidade para reinterpretá-la e dela emergir criticamente, a fim de forjar sua realidade ficcional.

Podemos corroborar tal fato com a noção de *palavramundo* apresentada pelo educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997) em seu artigo *O ato da importância de ler* (1984). Ao ensaiar a escrita desse artigo, Freire confessou que foi necessário re-criar, re-visitando “momentos fundamentais de [sua] prática, guardados na memória, desde as experiências mais remotas de [sua] infância, de [sua] adolescência, de [sua] mocidade...” (1984, p. 12). A leitura da *palavramundo* foi imprescindível, como porta de entrada, para a leitura da palavra presente nos textos, para a sua alfabetização e para a construção de uma concepção crítica do próprio ato da leitura. Ademais, Paulo Freire compreendeu a alfabetização como um processo que sucede, ou que dá continuidade, a uma “aprendizagem” do mundo. Reafirmando a natureza política da alfabetização, o pedagogo defendeu uma vivência educacional que implicasse uma sensibilidade dinâmica e dialética do mundo e da palavra, bem como também propaga o filósofo francês Edgar Morin (1921-): “O



conhecimento do mundo como mundo é necessidade ao mesmo tempo intelectual e vital” (2011, p. 33).

Retomando o pensamento de Paulo Freire, compreendemos que a leitura da *palavramundo* contribui para uma reflexão acerca da subjetividade humana expressa no âmbito ficcional, que nos coloca frente a frente com o que desconhecemos, com o que desafia nossa relação com a própria língua e que põe o ser em questão. As percepções, a memória, as paisagens, os acontecimentos, as primeiras descobertas, ou seja, a *palavramundo* está exposta nos livros, nas narrativas, nos poemas que lemos e nos permite lidar com os jogos de significação, com os vazios textuais, com as negociações de sentido entre texto e leitor, ampliando e reforçando o desafio que a este, enquanto indivíduo, é dado em sua busca pelo autoconhecimento. Vale acrescentar ainda que:

[...]responder a la pregunta de quién somos implica una interpretación narrativa de nosotros mismos, implica una construcción de nosotros mismos en la unidad de una trama, y es análogo, por tanto, a la construcción de un personaje en una novela. Por otra parte, sólo comprendemos quién es otra persona al comprender las narraciones que ella misma u otros nos hacen. Es como si la identidad de una persona, la forma de una vida humana concreta, el sentido de quién es y de lo que le pasa, sólo se hiciera tangible en su historia. (LARROSA, 2003, p. 38-39)

Daí decorre a importância que Raduan dá ao ato de ler o mundo e a vida pelo significado que este ato lhe acarreta e pela importância que ela tem em sua formação, em sua narrativa pessoal. De leitor do seu mundo, apropriando-se dele firmemente, e da palavra, o autor passa para o ofício da escrita para manifestar o anseio de acolher a palavra lida e fazer dela uma possibilidade de existir, desenvolvendo, assim, o seu aprendizado primeiro: o da *palavramundo*. A partir daí, a “essencialidade que ele experimentou na infância”, em particular as pequenas descobertas e o descompromisso pueril, se coloca como o propulsor da sua escrita, para que a vida que saísse das palavras se mostrasse como reveladora do indivíduo Raduan.

É perceptível, ainda, no seu labor verbo-ficcional, o contato que o escritor teve com a miscelânea cultural do Brasil – sobretudo a literária –, visto que nasceu e morou no interior de São Paulo, e com um universo cultural diversificado alimentado pelo conjunto de saberes guardado e transmitido pelos pais (de origem libanesa). Essa parte do seu mundo biográfico, mormente a que se refere à herança mediterrânea, ressona visivelmente em sua obra; por isso, segundo Lemos (2003, p. 14), não podemos descartá-la, já que ela dita o posicionamento do escritor, inserindo-o na tradição literária. A respeito dessa veia

mediterrânea, que alimenta sua obra e que marca o peso do destino na tragédia familiar, nos fala o escritor “*libanês-brasileiro*”:

O [...] Alceu Amoroso Lima [crítico literário] já tinha enfatizado em outro momento o recurso à tradição clássica mediterrânea como atmosfera e contexto da tragédia<sup>8</sup>. Uma tradição que acabou abarcando todo aquele fundo de Mediterrâneo. O Maktub<sup>9</sup> árabe teria a ver com a implacabilidade do Destino grego. [...]. Era todo um Mediterrâneo, europeu ou não, em processo de integração cultural. Seja como for, até que eu pense melhor sobre o assunto, vou de anfíbio mesmo quanto ao *Lavoura*. (NASSAR in CADERNOS, 1996, p. 30)

O espaço onde os conflitos ocorrem na obra é construído à luz de evocações da tradição clássica mediterrânea, cuja miscigenação com a cultura brasileira, pela imigração sírio-libanesa, dá densidade ao discurso literário do romance, confere desmesura ao lirismo pungente, alimenta a “atmosfera e o contexto da tragédia” em *LA*. Percebe-se na obra essa integração cultural, cujas fissuras entram em choque e se manifestam através dos personagens no enredo nassariano.

No que diz respeito ao termo “anfíbio”, citado por Raduan, no âmbito dos estudos literários, essa expressão designa a vivência de um escritor entre duas culturas, colocando-o como estrangeiro em ambas, e seu reflexo na produção literária. José Paulo Paes, numa análise crítica da obra do escritor de origem dinamarquesa Per Johns<sup>10</sup>, destaca tal expressão em sua análise e afirma que o “anfíbio” pode apresentar um dado novo, algo diferente na sua representação artística. Com Raduan foi assim: vivendo entre duas culturas, a libanesa e a brasileira – em relação às quais organizou sua própria existência e sua própria identidade –, o escritor-anfíbio soube aproveitar seu material biográfico e cultural para a feitura ficcional de *LA* sob o prisma que toca nas origens e que desemboca na complexidade humana, cuja base está assentada no duplo antagônico pai/filho e na sua dramática tensão.

No concernente à sua formação política, segundo o autor, esta foi modelada pelo pai, cristão ortodoxo e agricultor que, antes de morar em São Paulo, habitava o sul do Líbano, país este que se encontrava sob domínio otomano no início do século XX (LEWIS, 1996). Soma-se também o contato que Nassar teve com a tradição católica logo cedo – aos nove anos de idade –, da qual não saiu ileso, como vemos na citação a seguir:

---

8 A referida ênfase foi constatada pelo crítico, que usava o pseudônimo Tristão de Athayde, na coluna *Romances*, numa das edições de 1976 do *Jornal do Brasil*. O jornal, com todas as suas edições, encontra-se digitalizado na hemeroteca da Biblioteca Nacional, no seguinte link:

<http://hemerotecadigital.bn.br/>

9 Essa expressão significa: “Está escrito”.

10 PAES, 1999, pp. 68-77.

As procissões da Semana Santa, sobretudo as da sexta-feira da Paixão, eu não vi até hoje nenhum espetáculo teatral que se compare com esse que eu tenho na minha imaginação de criança. A cidade toda escura, o pessoal andando, as congregações todas de preto – e folhas secas nas ruas para destacar o andar da procissão. E a voz da Verônica. Faziam altares nas casas, ela cantava em latim. Era uma coisa assim de chorar. Ou então a procissão do encontro no domingo de Páscoa, às seis da manhã, entre a capela de São Pedro e a matriz. As pessoas se encontravam, eu chorava. O Cristo vinha com aquele cetim branco... Isso faz parte de meu mundo infantil. Inclusive, eu fui coroinha. (NASSAR *in* FOLHA, 1995, p. 1)

A atmosfera religiosa cristã fez-se constante em sua escrita posteriormente e refletiu, de modo acentuado em *LA*, o sagrado, o profano e o mistério ligados ao próprio homem; o caráter teatral do ritual descrito na citação acima influencia a atmosfera dramática e trágica no romance; a essencialidade religiosa promove inquietações e conflitos entre os personagens; toda essa conjuntura que fez parte do “mundo infantil” de Nassar forma o menino André em *LA*, cuja fé fazia dele o “congregado mariano” “mais fervoroso que qualquer outro em casa” (NASSAR, 1989, p. 24).

Assim, no ambiente familiar, no cotidiano da pequena cidade de Pindorama e de sua casa, nas reuniões semanais com os familiares para a leitura comentada do Novo Testamento somada à posterior retomada das leituras do Velho Testamento e do Alcorão, o escritor vai cimentar a base para a sua literatura. Considerando também o trabalho na loja do pai e os cuidados com os animais ao lado da mãe, Raduan reconstitui o universo familiar e coloca em xeque valores morais e a conduta humana em sua primeira obra publicada.

Outrossim, Nassar mostra na profundidade da sua escrita poética traços de sua formação acadêmica. Ingressou na Faculdade de Direito e no curso de Letras Clássicas na USP, em 1955. Após abandonar o curso de Letras, ingressa no curso de Filosofia da instituição já citada. No entanto, abandona este curso e, logo depois, o de Direito, decidido a se dedicar integralmente à literatura e instigado, especialmente, pelas conversas sobre suas leituras e escritos com os amigos “de lavra e madrugada”, a saber: o escritor, já falecido, Hamilton Trevisan; o escritor e professor de literatura Modesto Carone; por fim, o jornalista e escritor José Carlos Abbate. Além disso, conta-se, para a sua formação enquanto escritor, a atuação de Nassar como jornalista no *Jornal do Bairro*, fundado por ele e pelos irmãos. Em outras palavras:

Os estudos de letras clássicas, direito e filosofia, todos abandonados, entraram na formação de seu estilo. O trabalho de jornalista – também abandonado – no “Jornal do Bairro” de Pinheiros (zona oeste de São Paulo), deu algumas chaves para suas intercalações e parênteses obsessivos.

(BONASSA *in* FOLHA, 1995, p. 5)

A partir daí, reiteramos que os rastros de sua formação intelectual são perceptíveis no estilo próprio e na utilização de recursos gráficos, como os parênteses, que servem de referência dada ao leitor para alguma ideia lançada no texto. Tal “hábito” foi denominado por Raduan de “cacoete” e herdado de seu trabalho, que pouco durou, como jornalista.

Assim, com Raduan, a “leitura” do mundo particular, preñhe de códigos linguísticos e não-linguísticos, permeia a sua escritura – vínculo entre os traços de linguagem e o trabalho verbal do escritor, ligado à subjetividade e à arte –, isto é, o “texto”, as “palavras”, as “letras” – a *palavramundo* – do seu cotidiano familiar tomam corpo e são assimiladas e reelaboradas pela sua produção literária. Perceber, pensar e interpretar parecem formar uma tríade dialética na formação do escritor que compreende, de forma mais ampla, o ato de ler o mundo:

Valorizo o relato da experiência do outro e procuro até dialogar com ele sobre sua experiência vivida, mas posso sentir de modo diferente, se eu vier a viver uma experiência correspondente. Seria a vivência de um escritor, e não um olhar de empréstimo, o que poderia imprimir voz própria ao que ele escreve. Só isso. (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 27)

Compreender também a prática do outro faz com que Raduan tenha uma visão mais coletiva e abrangente do contexto que o circunda e, de certa maneira, também se aplica à sua prática leitora e à sua escrita ficcional, fazendo-o reconhecer sua própria linguagem e sua visão de mundo por meio da linguagem e da visão do outro: “Abordar criticamente as práticas e as experiências de outros é compreender a importância dos fatores sociais, políticos, históricos, culturais e econômicos relacionados com a prática e a experiência a ser reinventada” (FREIRE; MACEDO, 1990, p. 81). Por outro lado, suas experiências particulares conferiram, de forma mais contundente, aspectos centrais da proposta de literatura que o escritor visava a manifestar no concernente às temáticas e aos questionamentos, de várias ordens, suscitadas na sua obra, já que para Raduan, “a literatura sem vínculos profundos com a vida não é nada!”. Entre leituras de obras, conversas com amigos e tentativas de escrita, Raduan procurava descobrir a maneira de tornar-se um escritor de verdade. Assim, Modesto Carone, amigo de Nassar citado anteriormente, ilustra tal fato e aponta mais alguns escritores, considerados mestres pelo grupo de amigos que intentava enveredar pela escrita literária e que fizeram parte dos afetos do autor de *LA*:

O tema recorrente das conversas era a relação entre a experiência e a literatura: quanto maior uma, melhor a outra. [...] As discussões podiam

varar a noite e os exemplos de proeza pessoal e realização artística iam de Eugene O'Neill num cargueiro americano até Graciliano Ramos no cárcere ou Ernest Hemingway em armas contra o fascismo europeu. (CARONE *in* CADERNOS, 1996, p. 14)

Destacamos o termo *experiência* da citação acima, a fim de compreendê-la melhor à luz do teórico Walter Benjamin e das várias reformulações que este fez do termo. No ensaio “Experiência”, de 1913, o filósofo defendia uma visão desse termo, sob uma perspectiva individual, que conduzisse o homem a um outro nível de experiência em detrimento daquela decadente e estagnada dos “adultos”, que atesta a ilusão dos saberes do mundo, guiada pelo progresso técnico e material, e que intimida o jovem inexperiente. A falsa experiência dos “adultos” impede a possibilidade de verdade e limita o homem porque não produziu e nem produz sentido, já que está desvinculada do espírito e por ser demasiado autocentrada. Essa situação é percebida em *LA*, no qual André vê-se sufocado e limitado pela tradição sustentada com a (in)experiência cega e estreita do pai e os afagos demasiados e inocentes da mãe; por isso decide sair de casa. Em confronto com essa má experiência, Walter Benjamin propõe uma outra:

(...) conhecemos uma outra experiência. Ela pode ser hostil ao espírito e aniquilar muitos sonhos fluorescentes. No entanto, é o que existe de mais belo, de mais intocável e inefável, pois ela jamais estará privada de espírito se *nós* permanecemos jovens. Sempre se vivencia apenas a si mesmo, diz Zaratrusta ao término de sua caminhada. (BENJAMIN, 2002, p. 24, grifos do autor)

Apesar de o filósofo não definir com clareza essa “experiência diferente”, ele acredita que, para alcançá-la, o jovem deve recusar tornar-se adulto para se dispor às possibilidades de verdade e de sentido para a vivência, a fim de dar um novo rumo para o seu meio sócio-histórico. Deve-se, portanto, estar disposto à não conformidade, à errância, como o fez André em *LA* e como queriam fazer Raduan e seus amigos numa noite dos anos 50, quando intentaram uma “viagem clandestina” de navio.

Em 1933, Benjamin apresenta seu manifesto teórico “Experiência e pobreza”, onde o que antes enriquecia a experiência, a verdade, agora a empobrece. Tal reformulação dá-se pela preocupação do filósofo com os efeitos subjetivos da modernidade. Aqui, a experiência será equivalente ao conhecimento acumulado e transmitido entre as gerações, e sua continuidade não pode ser mais sustentada pelo homem moderno, que se vê incapaz de tal tarefa. A Primeira Guerra (1914-1918), para Benjamin, foi o ápice do quase aniquilamento da experiência “transmissível de boca em boca” (BENJAMIN, 1987, p. 115), pois o silêncio traumático frente ao cenário de horror e destruição tornou o homem incapaz de transmitir o

que fosse, já que ele estava pobre “em experiências comunicáveis”, e os fragmentos de experiências que ainda restavam não mais se conectavam à realidade, dada a “desilusão radical com o século [XX]” que atingira o homem.

Em “O narrador”, publicado em 1936, Benjamin trata do contador de histórias e de uma nova narração calcada na transmissão das ruínas da velha experiência, cuja origem estava tanto no saber de longínquas terras quanto no saber tradicional, fixo de um lugar. Assim, o narrador não deve se furtar em transmitir a experiência ao leitor/ouvinte, haja vista que sua narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1987, p. 200) e, a partir dessa dimensão, significados serão atribuídos às experiências relatadas. Como artesão, o narrador dá forma à experiência, que forja e forjará várias gerações, por meio do seu relato.

Em 1943, num ensaio sobre o poeta Charles Baudelaire, Walter Benjamin lida com a experiência no campo da sensibilidade, vendo-a mais como “vivência”. O teórico demonstra aí uma irritação com a tradição e atenta para o dia a dia emergente e impactante; a experiência é vista numa relação mais íntima com a memória, em que os traços guardados daquela se manifestam apenas nas condições colocadas por uma memória involuntária. Para sustentar seu pensamento, o filósofo lança mão dos estudos freudianos resultantes da análise clínica que o psicanalista fez sobre o consciente e o inconsciente: “[...] A conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para um mesmo sistema [...]. Resíduos mnemônicos são, por sua vez, frequentemente mais intensos e duradouros se o processo que os imprime jamais chega ao consciente” (FREUD *apud* BENJAMIN, 1994, p. 108-109). A consciência não está referida no registro, pois não tem duração. A “materialidade” mnemônica está, portanto, na espontaneidade e na inconsciência do vivido.

Retomando a fala supracitada de Modesto Carone, entendemos, portanto, que a leitura aqui é entendida como *experiência* de formação do sujeito, tanto pelo conhecimento transmitido pelos seus antecessores quanto pelo que adquiriu com suas vivências, com sua sensibilidade... Isso faz de Nassar, junto aos seus companheiros de conversa, um leitor empenhado na leitura da sua própria existência e na sua construção enquanto escritor. Essa constatação pode justificar também a afirmação de que ele é personagem de si mesmo, reconhecendo a si próprio na sua relação com os demais e com a sua obra. Filtrando suas experiências, de origens várias, esgotando-as e remodelando-as em sua escritura, Raduan consolida uma linguagem e uma visão de mundo que caracterizam um universo mediterrâneo e de feição tradicional, ao mesmo tempo em que trata do que é universal pelo que contém de drama humano e subjetivo. Além disso, a troca de experiências entre as gerações, tanto

familiares quanto literárias, que o antecederá, promoverá o questionamento, por meio do personagem André, das temáticas preponderantes em *LA*, nas quais a experiência sustentada pela tradição sólida familiar, cultural e religiosa dos ancestrais entrará em choque com a experiência fragmentada, inconsistente, híbrida dos mais novos; aquela, ligada ao velho mundo, mostra-se incompatível com o que se configura no novo mundo.

Vida e obra parecem se complementar, já que ele transpôs elementos do seu cotidiano familiar e de sua formação intelectual, reformulados num sincretismo, para a criação literária. Não se trata de impor uma linha causal determinista entre os acontecimentos da vida do autor e os fatos retratados em sua obra, pois “O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46). A questão, portanto, se volta para uma demarcação do tipo de relação e do modo como sua formação pessoal e intelectual está vinculada à sua escritura, esta vista como inscrição do sujeito que transparece no texto por meio do uso que ele faz da linguagem.

Ressaltamos aqui as flutuações e a flexibilidade da noção de sujeito da e na escritura, sobretudo nos estudos de Barthes. A partir das nossas leituras, entendemos que elementos simbólicos, ideológicos, culturais, entre outros, atravessam o sujeito e se materializam na sua escritura, rearranjados. O autor, portanto, seria “um ator de escrita” (BARTHES, 2005, p. 170), que se pulveriza na tessitura textual, implicando outros sujeitos, reestruturando-se em diferentes combinatórias, levando a uma produção de sentidos, a um outro nível de significância, “ordenando” sua vida na escritura para construir um universo ficcional. Com Raduan, então, o tipo de relação que se dá na sua obra é, notadamente, com a presença de suas leituras no tecido textual; deparamos, então, com a força de um verbo que se edifica, além da infância revivida, alicerçada na sua formação leitora aliada ao gesto de sua escrita poética:

A força de *Lavoura Arcaica*, como a de todas as grandes obras literárias, está na linguagem em que se narra essa tragédia familiar. Nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e formação, Raduan Nassar solta o verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor. (PERRONE-MOISÉS in CADERNOS, 1996, p. 66)

Tido como um romance de atmosfera trágica, *LA* é escrito com certa tonalidade lírica que expõe e põe em reflexão aspectos centrais que nortearam a formação do escritor: família, costumes, religião, infância. A partir de então, seu universo ideológico configura-se enquanto tal no diálogo com a linguagem lírico-dramática da obra que problematiza as linguagens do passado e do presente. Podemos antecipar que sua “linguagem exornada” tem

“ritmo, melodia e canto” (ARISTÓTELES, 1997, p. 24) e confere o “tom recitativo” ao romance. As rimas internas dão musicalidade e ritmo ao momento lírico da união carnal entre Ana e André, por exemplo: “buscava no intercurso o concurso do seu corpo” (NASSAR, 1989, p. 21); outras rimas, por sua vez, atribuem um tom solene à fala recitada do pai: “ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer” (NASSAR, 1989, p. 58). Podemos destacar ainda a *comparação*, como uma figura de linguagem típica da poesia e aliada à metáfora, que também sustenta o lirismo na prosa poética de Raduan: “Meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina **como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro no escuro**” (NASSAR, 1989, p. 10, grifo nosso).

Ademais, *LA* poderia ser classificado como uma “tragédia moderna” (ver WILLIAMS, 2002) que dramatiza a vida de um homem comum inserido no seu cotidiano, enfatizando uma individualidade que se excede por meio da linguagem, cujo vigor e “fôlego” verbal refletem a contradição entre os desejos individuais do personagem principal, André, e o seu grupo familiar. Nesse ponto, o romance difere da tragédia clássica “cujo objeto são as catástrofes públicas e os infortúnios dos grandes” (DIDEROT *apud* CARLSON, 1995, p. 149).

Em *LA*, a linguagem remonta às origens do próprio escritor, que se confundem com a trama do enredo, e, através da linguagem simbólica, os traços das experiências e das leituras atualizam-se e adquirem outros significados no momento da narração. O escritor singulariza-se, também, por tratar de conteúdos universais que configuram o mosaico labiríntico do romance *LA*, com sua linguagem perversora, para aprofundar questões que tocavam seu próprio contexto: a cultura mediterrânea, a família de imigrantes, a religião, o trabalho com a terra e com os animais, o isolamento, a conduta humana... A partir de então, a discussão que se traça aqui sobre a vida e a obra do escritor Raduan Nassar faz-se necessária como um meio de compreender a linguagem, a narrativa e a escrita literária que ele desenvolve em sua produção ficcional e que resgatam, de certa forma, suas experiências. Em suma, o objetivo desta pesquisa não é buscar traços biográficos na obra, mas reconhecer na sua empreitada literária a experiência pessoal, em sentido amplo, artisticamente trabalhada.

Indivíduos fragmentados, perdidos, sempre a procurar respostas, refratam uma vida silenciosa, introspectiva, cheia de rupturas e densa como foi a de Raduan. Ocupando lugares sem ocupá-los, aos poucos o escritor firma um compromisso instável com a literatura, abandonando-a logo depois. Como um andarilho, Raduan atravessou várias áreas do



conhecimento humano sem se firmar ou se especializar em alguma específica, fato este que propiciou os investimentos literários que ele faria posteriormente.

## 1.2 A Literatura, a crítica, o escritor

Definir a literatura é uma questão que atinge a todos que lidam com ela. Escritores, leitores, críticos, estudiosos... Muitos já se perguntaram o que é a literatura, a que ela se propõe, e diversas foram, e são, as tentativas de resposta e explicação: a literatura transmite/ensina algo, um saber, uma lição, com o intuito de humanizar o homem, no sentido de torná-lo melhor. A produção literária é objeto de análise, cuja natureza complexa justifica a diversidade metodológica de investigação do texto literário. A literatura é um tipo de trabalho artístico, servindo para a fruição e para o aprimoramento do gosto estético. Listando mais algumas definições, ressalta a professora Marisa Lajolo:

Já houve centenas de tentativas de definir o que é literatura. Nessas investidas, vários têm sido os critérios pelos quais se tenta identificar o que torna um texto literário ou não literário: o tipo de linguagem empregada, as intenções do escritor, os temas e assuntos de que trata a obra, a natureza do projeto do escritor... tudo isso já teve ou ainda tem sua hora e sua vez. Cada uma destas definições é parcial em si mesma. E em conjunto, mais do que se anularem umas às outras, complementam-se, ajustam melhor certos aspectos e, acima de tudo, correspondem ao que foi ou é possível pensar de literatura num determinado contexto de vida do homem. (LAJOLO, 1986, p.25)

As fissuras no aparato conceitual e a natureza complexa do fato literário só reforçam a dinamicidade e a multiplicidade de concepções que daí surgem. Ressaltamos que tais concepções ainda nos levam ao aprofundamento necessário de outros questionamentos, como, por exemplo, aos que se referem à definição do termo *arte* e que se confunde com a sua própria existência, às problemáticas que contornam a *escrita literária* e a *literariedade*, às discussões conceituais que giram em torno da noção de *estética*, entre outros.

Da citação acima, tomaremos uma concepção de literatura que esteja ligada às temáticas das quais trata a obra e à natureza do projeto do escritor, mostrando-a como uma construção linguística de natureza simbólica que se atém à vida circundante para criar a sua própria realidade, em que se observa o vínculo da literatura com o momento de criação, com o ato da escrita. A partir daí, buscamos entender a visão que Raduan Nassar apresentava acerca da literatura e compreender o fato de ele “evitar” alguma conversação que girasse em torno dela, já que para o autor “o mundo não começa e termina na literatura” (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 35).

Parece-nos possível distinguir duas “fases” nassarianas no que diz respeito ao modo como Raduan enxerga a literatura e lida com ela. Temos uma fase inicial marcada pela paixão que ele nutre pelo texto literário, fazendo-o abandonar seus estudos universitários e o trabalho no *Jornal do Bairro* para se dedicar exclusivamente ao seu projeto de escritor; e outra, afetada por uma suposta frustração para com a literatura ou aversão pelo mundo literário, que parece ter origem nas exigências secundárias (entrevistas, lançamentos, eventos, entre outros) requeridas pelo ato de escrever ou pelo mercado editorial.

Inicialmente, a paixão pela literatura surge na sua adolescência, sob a influência da sua irmã Rosa, na época professora de português, que o instiga a ler os clássicos brasileiros. Mais tarde, esse “impulso vital” move o autor e o faz concentrar-se exclusivamente na escrita literária, fazendo-o ver a literatura não como um ofício, mas como algo essencial para a sobrevivência; pela escrita literária devia circular o sangue, dela se devia sentir a vibração da vida, e ao leitor, no seu momento, devia ser permitida a entrada no texto com a sua inteligência e suas expectativas.

Posteriormente, esse motor desacelera e leva Raduan a descreer totalmente de algo chamado literatura, a qual não se faz sem algum “entusiasmo”:

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

A “rejeição a tudo que está aí”, esta colocada, pelo autor, como “ingênua, coisas do adolescente que [foi]” (NASSAR *in* CADERNOS, 1998, p. 32), evolui para a rejeição à palavra ou à própria literatura, prefigurando a atitude de abandono desta por parte do autor, efetivada quando da substituição do labor da palavra pelo labor com a terra e com a criação de animais. Tal recusa já se faz profética em seus textos, como no conto *O ventre seco*: “Pouco se me dá, Paula, se mudam a mão de trânsito, as pedras do calçamento ou o nome da minha rua, afinal, já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio” (NASSAR, 1997a, p. 66). Dessa forma, Raduan “finge não acreditar no valor da literatura apenas porque sua ação no mundo não é imediata e visível” (PERRONE-MOISÉS *in* CADERNOS, 1996, p. 77), afirmando que o texto literário não estava mais tocando o coração de quem o lê, visto estar talhado por um suposto conhecimento de como fazê-lo; logo,

a literatura não estaria mais naquilo que a escrita provoca, mas em fórmulas ásperas que ditam sua construção.

Nassar buscou priorizar a “voz própria” de sua obra, na qual as palavras deveriam refletir o mundo com certa densidade sensível, “sem o socorro de qualquer suporte teórico expositivo”. Preocupado apenas com a qualidade da linguagem no texto literário, com a expressão formal, Raduan apresenta três únicos interesses necessários para o seu projeto de escritor: “desenvolver [seu] aprendizado da língua, um processo que não acaba nunca; fazer leituras pertinentes de alguns autores, segundo [seus] critérios; e fazer uma leitura atenta da vida que acontece fora dos livros” (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 31).

Indo de encontro ao que entorpece o instinto vital que permeia a literatura, Raduan parece nos mostrar que toda teorização que se faz sobre a obra literária a reduz a uma espécie de objeto “culturalizado” alvo de algum interesse metódico e analítico, fato este que deixa de lado a literatura como forma de agir no humano. Nesse ponto, percebemos como o entrave que o escritor impõe entre si e esse “suporte teórico” delinea uma situação delicada, pois a teoria literária oferece um raciocínio, com toda uma estrutura subjacente de ideias, necessário também para o que é literário e para o próprio ato crítico.

No entanto, somos cientes de que o texto literário, enquanto manifestação de uma subjetividade, acarreta também posturas individuais que se relacionam de forma particular com os significados dos quais trata; logo, uma análise metódica não contempla, em sua inteireza e complexidade, os aspectos subjetivos que subjazem à escrita literária. Por outro lado, esses mesmos aspectos não se concretizam de forma isolada, por estarem articulados interdiscursivamente entre si. Eles são permeados por outros textos e discursos, e estes não podem ser desconsiderados na leitura de uma obra, seja essa leitura para fins científicos, educacionais, pessoais, entre outros.

A crítica e o mercado editorial também fizeram com que Nassar se decidisse a renunciar a essa atmosfera que envolve a produção literária e que, na sua visão, lhe é tão perniciosa. Porém, notamos dois extremos em tensão que estão na recusa do escritor a esse ambiente vinculado à escrita literária e no destaque que ele recebe nesse mesmo lugar: o escritor financiou parte da publicação de *LA* pela editora José Olympio<sup>11</sup>, estabelecida no mercado desde 1931; foi elogiado e consagrado pela crítica<sup>12</sup>, tanto nacional quanto

11 [http://www.record.com.br/grupoeditorial\\_editora.asp?id\\_editora=3](http://www.record.com.br/grupoeditorial_editora.asp?id_editora=3)

12 Citamos algumas delas: ABBATE, José Carlos. Lucidez e delírio nesta bela parábola. *Jornal da Semana*. São Paulo, 04 de jan. 1976; MATAMORO, Blás. Triunfo y fracasso del héroe. *El país*. Madri, 28 de nov. 1982; MOISÉS, Leyla Perrone-. Un verre de colére. *La Quinzaine Littéraire*. Paris, 16 de maio 1985; MINART, Celia. Nassar, brésilien inconnu. *La*

internacional, que o fez ganhar vários prêmios, alguns já citados; concedeu várias entrevistas e compareceu a vários eventos literários, mesmo depois de dar por “encerrada” sua produção literária; vendeu seus direitos autorais para o cinema e ainda auxiliou o diretor Luiz Fernando Carvalho no primeiro corte que fizeram do filme homônimo (2001), após negociações sobre o direito de distribuição da película no exterior e de sua exibição no “Canal Plus”, uma emissora de televisão francesa; *Lavoura Arcaica* ainda mereceu, em 2005, luxuosa edição comemorativa de trinta anos de sua publicação (1975-2005) pela editora Companhia das Letras. Enfim, vemos como Raduan continua a sustentar seu lugar de escritor e o de sua escrita, cuja consagração permanece inabalável no cenário da literatura brasileira, tanto no espaço editorial quanto no da crítica. Seu “silêncio”, ao invés de imergir o escritor no esquecimento, só o põe em relevo, fazendo de Raduan um “personagem” atraente ao público. A propriedade intelectual, representada pelas academias e pelos críticos, é também execrada pelo autor por desempenhar um papel autoritário na institucionalização da literatura e por lançar mão do “poder” de validação literária. Por tal motivo, ele afirmara que os novos escritores têm dificuldades para alcançar a consagração, através do prestígio institucional vinculado às premiações, caso recusem a censura dos ditames autoritários dos “mecenas literários”. Sem interesse confesso na legitimação de sua obra, Raduan julgara negativamente qualquer comprometimento com figuras e instituições (editor, crítico, revista) que arregimentassem seguidores e que limitassem a produção literária – apesar de sempre estar ligado a elas, mesmo que indiretamente –, recusando-se a fazer parte “daquela *pega-pra-capá*” ou aderir a algum movimento teórico/vanguardista, visto que ele não iria “escrever um livro por ano só para pôr [seu] nome em circulação” (NASSAR *in* FOLHA, 1984, p. 10).

Dessa forma, no intento de preservar sua “individualidade” e sua liberdade literária e estética, Raduan quis demonstrar certo distanciamento de toda “especulação teorizante ou programática” que visasse a engessar sua literatura ou impor amarras mercadológicas a ele, optando, então, por um isolamento intencional. Tal especulação seria o seu mal ou seu maior inimigo, se considerarmos a sua convicção de que quando alguém (crítico, escritor, editor, professor) “faz a exposição da sua teoria, para suprir de significados uma poética que não consegue falar por ela mesma, acontece aí um evidente desajuste” (NASSAR, 2001, p. 32), visto que teorizar a literatura pressupõe, como objetivo, alcançar o seu entendimento. Para o escritor, “encharcar” a obra literária de preceitos e interpretações, a fim de encerrá-la em leituras, por vezes técnicas, mecânicas, mutila-a pela redução que lhe é imposta.

---

*croix*. Paris, 24 de ago. 1985; entre outros.

Ressaltamos que o contexto crítico-literário, no qual sua obra está inserida, foi influenciado pela “moda estruturalista” em voga. O estruturalismo aportou no Brasil por volta do final da década de 1960, mas sua hegemonia estendeu-se até a década de 1980. Ademais, como constata José Paulo Netto:

[...] se as primeiras expressões estruturalistas entre nós vêm de 1966/1967 – quando Otto Maria Carpeux já advertia que *o estruturalismo é o ópio dos literatos* –, nos anos imediatamente seguintes registra-se uma maré-montante de correntes estruturalistas de matizes diversos, que invadiram praticamente todos os departamentos de Ciências Humanas e Sociais (PAULO NETTO, 2010, p. 241, grifo do autor).

O estruturalismo, bem como seus matizes diversos, via a obra literária como uma organização particular da linguagem, cujo funcionamento poderia ser examinado como se examina uma máquina. A atenção analítica volta-se para o texto, deixando à parte o autor, as condições sociais ou qualquer outro aspecto/elemento externo. As indagações e os juízos que com essa abordagem mais “científica” surgem dão ênfase à produção e à diferenciação discursiva; no que diz respeito à especificidade da literatura, esta passa a ser analisada em contraposição a outras modalidades discursivas. A partir de então, configura-se uma visão crítica formal da análise textual voltada para a literatura sob uma perspectiva mais linguística; todavia, a dominação e o prestígio que a abordagem estruturalista alcançou no meio acadêmico colocava sob suspeita procedimentos críticos alternativos, como a crítica política ou qualquer outra crítica voltada para o contexto social, por exemplo. Esse cenário, portanto, resultou numa cisão entre estruturalistas e não-estruturalistas e em totalitarismos de qualquer teor que daí surgiram. Em suma:

O estruturalismo teve uma grande aceitação no Brasil, nos melhores dos casos por suas indiscutíveis virtudes didáticas, nos piores por uma “receita” que qualquer um poderia aplicar, dando-se ares “científicos”. [...] Jakobson esteve no Brasil em 1967, Todorov em 1969. A partir da visita de Todorov, professores universitários de literatura [...] discutiam as pesquisas respectivas, à luz das novidades teóricas. Houve alguma oposição ao estruturalismo, por parte de professores e críticos literários tradicionalistas e de alguns sociólogos marxistas, avessos ao “formalismo” e ao a-historicismo do método. (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 214)

Destaquemos aqui, também, o polêmico artigo de José Guilherme Merquior, “O estruturalismo dos pobres”, divulgado no *Jornal do Brasil* no dia 27 de janeiro de 1974 e republicado em livro no ano de 1975. Neste escrito, o teórico criticava os modismos da crítica brasileira, que lançava mão do modelo “mecanicamente aplicável” e que favorecia as chamadas “análises estruturais”. Ressaltamos, por outro lado, que é necessário relativizar a

condenação que nesse artigo se faz, pois o que Merquior critica é o modo abusivo e equivocado de como o estruturalismo fora tomado por alguns estudiosos. Em *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura* (1974), o referido teórico chega a considerar e a valorizar a diversidade de autores e tendências estruturalistas. Em “O estruturalismo dos pobres”, porém, o crítico ressaltou a superficialidade dos estudos literários que se valeram do modelo estruturalista, que impunha um novo código de escrita com seu paradigma conceitual e terminológico:

[...] que ideia faz você, já não digo da metalinguagem, mas, pelo menos, da gramática generativa do código poético? Qual a sua opinião sobre o rendimento, na tarefa de equacionar a literariedade do poemático, de microscopias montadas na fórmula poesia da gramática/gramática da poesia? Quantos actantes você é capaz de discernir na textualidade dos romances que provavelmente (tres-)leu? [...] Sente-se você em condições de detectar o trabalho do significante no *nouveau roman*, por exemplo, por meio de uma “decodificação” “semanalítica” de bases glossemáticas? Ou prefere perseguir a “significância”, mercê de alguns cortes epistemológicos, no terreno da forclusão, tão limpidamente exposta no arquipedante seminário de Lacan? (MERQUIOR, 1975, p. 14-17).

Com ironia, Merquior tentou atingir o novo pensar crítico que traduziu e compreendeu equivocadamente as teorias divulgadas no Brasil e que havia perdido a noção da subjetividade, da autoria da própria escrita, propagando falsos ares de entendimento sustentados por um manancial terminológico. E tal fato não estava limitado aos estudos literários, mas a todo o campo das ciências humanas que estava alimentando-se do “mito do modelo mecanicamente aplicável” (MERQUIOR, 1975, p. 14). Ainda contra o cipal terminológico das tendências estruturalistas, o poeta Carlos Drummond de Andrade manifesta o tom agonístico na sua criação poética de 11 estrofes intitulada *Exorcismo*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1975, demonizando o vocabulário da crítica literária acadêmica da época:

Das relações entre topos e macrotopos  
Do elemento suprassegmental  
*Libera nos, Domine*

Da semia  
Do sema, do semema, do semantema  
Do lexema  
Do classema, do mema, do sentema  
*Libera nos, Domine* (DRUMMOND, 2007, p.867)

A partir desse contexto, é contra a adoração e o abuso das teorias que Raduan se

rebela, reforçando o questionamento que delas se fazem/fizeram, e por isso afirma em tom de deboche: “com folha de teoria a gente faz uma bolinha e manda longe com um papirote” (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 32), mostrando-se em “desacordo” com esse contexto e deixando-se guiar pelas suas convicções e critérios, a fim de “não permitir que transformassem [sua] cabeça numa lata de lixo” (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 31). Além disso, com palavras ríspidas e com tom irônico, Raduan apresenta seu posicionamento a respeito do presente literário no qual vivia e polemiza:

Futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo etc. Confesso que sou o exemplo mais acabado de ignorância de tudo isso, por consciente desinteresse. No bojo desse desinteresse se enunciava qualquer coisa assim: fui posto neste mundo sem ser consultado, não esperem que eu vá consultar alguém sobre como fazer, na hora de eu expressar minha rejeição a tudo que está aí. (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 32)

Aqui, de acordo com o que vimos apresentando, observamos certa contradição de postura, já que o autor, para expressar sua insistente rejeição, buscou material literário em suas leituras que “iam ao encontro de [suas] inquietações”. Ainda assim, a aparente rejeição fez seu alarde na obra do escritor:

(...) vou cruzar os braços quando todos se agitam ao meu redor, dar as costas aos que me pedem por socorro, cobrindo os olhos para não ver suas chagas, tapando as orelhas para não ouvir seus gritos, vou dar de ombros se um dia a casa tomba: não tive o meu contento, o mundo não terá de mim a misericórdia (...) (NASSAR, 1989, p. 137).

No que diz respeito aos *ismos*, que expressaram uma nova forma de representação artística no início do século XX, eles influenciaram boa parte da literatura brasileira situada, especialmente, no movimento modernista. Dadaísmo, Futurismo, Cubismo, entre outros, foram movimentos que incitaram uma revolução estética enriquecedora para a história da literatura brasileira, bem como para o pensamento e os modos de ação predominantes em nosso país a partir da década de 1920 e que deixou heranças para a literatura que se produziria posteriormente, em particular a compreendida entre 1930 (início da considerada segunda fase do modernismo) e 1975 (pretenso marco final para o que seria a terceira geração do referido movimento literário).

A comunhão inicial e ativa com o espírito inquieto das vanguardas, manifestada em diferentes níveis e de acordo com intenções diversas, nos deu Oswald de Andrade (1890-1954), Mário de Andrade (1893-1945), Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973), para citar os mais evidentes. Porém, as mensagens e heranças teórico-literárias vindas

desses movimentos e artistas não constavam no bojo de interesses de Raduan para o que se propunha escrever. O escritor afirmara categoricamente não se ter deixado arregimentar por qualquer “camisa-de-força” proposta entre burburinhos no meio literário, exigindo o seu direito de expressão. Traçando um binômio entre literatura e vida, Nassar mostrou-se colérico para com as tendências que surgiam e para com certa linhagem literária clássica que se pretendiam norteadoras, ou assim eram impostas, para a liberdade criadora, como observamos no seguinte trecho, extraído duma entrevista concedida a Arnaldo Jabor:

E que diabos, a literatura sem vínculos profundos com a vida não é nada! E ficam estas escolinhas lambendo o saco de Joyce e de Pound! E que diabo, ninguém tem coragem de dizer que não aguenta “Finnegans Wake”, e que Pound tem doze poemas bons! E eu não consigo ler Oswald de Andrade e esta divisão Mário versus Oswald já existe há trinta séculos! E eu tenho coragem de dizer que não li Guimarães Rosa pra me proteger, pois ele não é da minha praia, e, puta que pariu, fiz meus dois textinhos sem levar em conta a zoeira aí fora, fiz lirismo quando o lirismo estava fora de moda (...) e demônios! A pretexto de seguir a modernidade, os escritores acabam por bloquear o seu talento específico e (...) cacete!, ficam obedecendo os teóricos e as regrinhas! E a liberdade é uma das poucas coisinhas boas que a vida nos dá, e sem a experiência vivida a literatura não é nada e toda concepção literária não é maior que a vida! (NASSAR *in* FOLHA, 1992b, p. 5).

Tal comportamento deixa claro que a intenção do autor era ficar à margem de todos os *ismos* e princípios literários em voga, e trilhar um caminho alternativo aos movimentos literários que surgiam. A busca pela liberdade criadora, artística, se reflete na busca pela liberdade individual intentada pelas suas personagens, como André, por exemplo, que à procura de autonomia se rebela contra o autoritarismo paterno manifestado nos preceitos proferidos nos sermões. No entanto, assim como André procura legitimar sua palavra através da retomada, mesmo que transgressora, da palavra do pai, Raduan também não foge ao diálogo com as várias manifestações literárias de sua época, especialmente no que diz respeito ao desejo em comum de fugir de um lugar-comum, de questionar os valores arraigados e de valer-se de uma linguagem transgressora.

Expandindo tais questões, e com certa aridez, o escritor ainda afirmou não haver uma correspondência saudável entre o vanguardismo da arte moderna – compreendendo as já citadas expressões artísticas surgidas no início do século XX, com toda uma ideia de ruptura da tradição e inovação no fazer artístico – e a modernidade social – contexto de muitas transformações sociais, econômicas e políticas, no qual contrastes põem em crise paradigmas que por bastante tempo eram tidos como verdades –, devido ao tecnicismo e ao racionalismo exacerbado, algo verificável no fato de que “certos escritores vinham há tempos chupando o



sangue das palavras, queriam a qualquer custo acabar com os sentimentos na literatura” (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 28). Para Raduan, tal fato era resultado da interpenetração da modernidade social na cultura; esta, por sua vez, sai prejudicada em virtude de sua submissão imposta pelos moldes racionalistas de uma sociedade cientificista, já que essa mesma modernidade “vinha esmagando certas manifestações de humanismo” (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 28).

Lembremos ainda que no período compreendido entre os anos 1950 e 1960, a Poesia Concreta e a ideia de uma literatura *antilírica* estavam em voga, resultante do movimento Modernista, cujo estranhamento e revolução da sensibilidade foram resultados da luta que os artistas travaram contra os moldes estabelecidos pela tradição e pelo academicismo.

Tal legado compôs uma herança deixada para a produção literária subsequente, multívoca e variada, que passara a se preocupar com as exigências formalizantes e técnicas em meio a um “formalismo pálido, entendido como respeito ao metro exato e fuga à banalidade nos temas e nas palavras” (BOSI, 1982, p. 436); com um realismo crítico das relações sociais, caracterizando, assim, o engajamento dos romancistas de 30, por exemplo; com as formas livres incorporadas à poesia que correspondem com a “atualização técnica, um gosto [...] da impessoalidade, da coisa e da pedra” (BOSI, 1982, p. 493); com o antiexpressionismo do Concretismo, cujo empenho se deu em explorar “as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa)” (BOSI, 1982, p. 532); com a relação lógica de conotação entre as palavras na “poesia práxis” e com a estrutura dialética composta pelas palavras no espaço em preto, lançando mão também “do privilégio do significante no sentido linguístico: ela é uma poesia fonética” (MENDONÇA; SÁ, 1987, p. 193, grifo nosso).

Contrapondo-se a essa atmosfera literária, o autor compõe um romance que se pretende alforriado da vassalagem racionalista, por traçar uma aliança entre a palavra e a paixão – ou os “passionalismos” –, e discrimina o uso arbitrário da razão das outras ciências na literatura:

Mas dos escritores que diziam cultuar a razão como instrumento asséptico, e até cirúrgico, capaz inclusive de expurgar emocionalismos em seus trabalhos, quantos deles teriam alcançado o nível de reflexão, ou de racionalidade, de um escritor de romances passionais como foi Dostoievski? Aliás, de que razão estamos falando? Você está pensando nas matemáticas, da razão que atua nas chamadas ciências exatas? Se é nisso, caímos de novo no arremedo. Então, o sujeito, antes de escrever, coloca sobre sua mesa de trabalho a régua, o compasso, o transferidor, o esquadro, a

tabelinha de raiz quadrada, tudo isso ao lado do computador, de última geração, claro. Os temas que elegemos, o repertório de palavras que usamos, além de outros componentes da escrita, tudo isso passa pela triagem dos nossos afetos. A literatura não precisa rastrear as ciências exatas, nem vejo como, a literatura é outro papo. (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 37)

Raduan contesta, ensimesmado, a dicotomia razão/paixão, sobretudo no que concerne ao entendimento do primeiro termo e a sua primazia. De antemão, ele ironiza e refuta a razão que opera com raciocínios demonstrativos, como as equações matemáticas, por exemplo, e destaca a “triagem dos nossos afetos”, revoltando-se contra o excesso de razão, que não consegue ser seletiva e que apaga a singularidade inerente ao ser. Dostoievski é destacado para exemplo por ter alcançado um nível de reflexão maior com seus “romances passionais” do que aqueles que “cultuavam a razão”, ao escrever sobre as angústias e o sofrimento dos tempos modernos<sup>13</sup>, bem como de questionar a fé mística que o ser humano depositava na razão e os efeitos desta na subjetividade humana. “É bem verdade que ele [Dostoievski] achava que os livros, tal como nossa visão da existência, devem se originar de sentimentos profundos e não de conceitos abstratos” (BRADBURY, 1989, p. 48), pois estes, paradoxalmente, limitavam o ser humano:

o paradoxalista de *Memórias...* afirma que os homens de nervos fortes, de ação, isto é, os homens guiados pela razão, os homens da civilização burguesa, param diante do impossível, de um limite, e imediatamente se conformam. Esse limite é um muro de pedras, naturalmente as leis da natureza, as conclusões das ciências naturais, a matemática (DOSTOIEVSKI, 2001, p. 11).

A razão seria, portanto, apenas uma fração do ser humano que contempla apenas seu lado racional e não dá conta da complexidade humana nem da sua capacidade vital. O paroxismo da razão impede o homem de alcançar um entendimento de si mesmo, ainda que sujeito ao provisório; o pensamento racional não prevê os desejos, não identifica o centro dos devaneios e, muito menos, poderá afirmar algo sobre a existência humana. Consequentemente, fazer literatura não é se basear em fórmulas ou em um código de previsibilidade, com os quais ela seria calculada, medida, marcada pela vilania da razão para tratar de temas vinculados à... existência humana. Raduan, a seu contento, faz-nos deparar

---

13 Ressaltamos aqui que, por mais que Dostoievski (1821-1881) tratasse de temas universais em suas obras, boa parte dos seus escritos está contextualizada na Rússia czarista do século XIX, onde o autor presenciou movimentos revolucionários, socialistas e anarquistas, assassinatos políticos, bem como observou o crescimento do Iluminismo, resultante do racionalismo, e suas consequências: o relativismo moral, o individualismo, o consumismo, o hedonismo, entre outros.

com o inevitável da desrazão em *LA*, caracterizado pelo amor transgressor, pela cólera filial dirigida aos costumes e aos hábitos, com a impaciência de André em confronto com a paciência paterna.

A preocupação do escritor com a razão deixa outras pistas em *LA*, quando André afirma para Ana que “a razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina” (NASSAR, 1989, p. 132), sugerindo como a razão pode ser ambígua, uma lâmina de dois gumes para quem dela se servir sem qualquer habilidade ou cautela. Dessa maneira, considerando que “os componentes da escrita” passam “pela triagem dos afetos”, a literatura, portanto, estaria intimamente ligada à complexidade humana e, como manifestação humanística e cultural, deve-se manter vigilante quanto a cair na ilusão racionalizadora e tecnicista.

Notamos, então, que é a racionalização da literatura que Raduan demonstrava discriminar, por ela impedir que se alcançasse um alto nível de reflexão por meio de uma tentativa de expurgação total dos “sentimentalismos” no texto literário. Por isso, é notória uma razão menos estreita e mais passional, mais abrangente em sua produção literária, que se opõe a uma outra razão mais instrumentalizadora, redutora e criadora de valores.

Raduan também tratava da verve tendenciosa da crítica literária que, a seu ver, se tornara incisiva para a aferição dos “gostos” e das “preferências” dos leitores. O escritor mostrava-se a favor de uma literatura que não mais fosse marcada por abordagens que não correspondessem aos interesses e necessidades dos leitores:

Às vezes penso que a crítica literária seria dispensável. Já aconteceu de eu ler autores incensados por críticos de peso e me sentir um completo débil mental por não conseguir enxergar tudo aquilo que eles viram. [...] Devemos tirar o chapéu para tanta imaginação. A crítica talvez seja importante para divulgar obras que poderiam passar despercebidas, embora a duração de certos livros dependa muito mais do boca-a-boca de leitores anônimos qualificados. (NASSAR *in* VEJA, 1997b, p. 10)

Por mais ferina que fosse sua “rebeldia” contra a crítica literária, atribuindo-lhe certa inutilidade, tal radicalismo não foi suficiente para impedir o reconhecimento dos méritos da escrita literária de Raduan, sendo essa mesma crítica, junto à mídia e ao mercado editorial, que ele execra conscienciosa com a sua obra, atribuindo vários prêmios, alguns já mencionados, a seus escritos.

O autor ainda criticava veementemente a erudição de salões, regada a parasitismo literário, evidenciando seu dissabor concernente à elite intelectualizada e ao assédio da imprensa. Negava também qualquer aspecto utilitário atribuído às diversas produções

culturais, o que o fez reafirmar numa entrevista certo “desinteresse pela literatura de um modo geral. E aí talvez a [sua] náusea em torno de toda a produção cultural, porque [ele] não [apostava] muito nisso, se o objetivo [era] achar que a espécie [humana] [fosse] melhorar com isso” (NASSAR *in* FOLHA, 1995, p. 5), demonstrando certo pessimismo para com o homem e desesperança para com a arte como instrumento de aprimoramento da espécie humana. Nessa mesma entrevista, concedida ao jornalista Elvis Cesar Bonassa, o escritor mostrava certa descrença no tocante à função da literatura, apresentando um posicionamento incisivo e cético concernente a uma suposta serventia de “cura” social atribuída ao texto literário:

(...) Eu também nunca apostei na literatura como portadora de um alcance social, no sentido de alguns escritores que acham que os seus livros vão fazer uma revolução mundial. Eu acho que tem a ver com o autor, que de alguma forma ele quer se resolver através dos textos. É um expediente para você discutir coisas que te preocupam. (NASSAR *in* FOLHA, 1995, p. 5).

Observamos que a proposta de literatura de Raduan tinha como intento manter vínculos com suas vivências, sem a pretensão de mudar o mundo. A obra seria, portanto, o manifesto das preocupações pessoais do escritor amalgamadas ao trabalho com a escrita. O autor, enquanto instância subjetiva e criadora, é apreendido como o homem individual em sua dificuldade de se resolver com o mundo e através dele, por isso parte para a escrita literária, pois o real lhe é insuficiente. A subjetividade aí presente não procura alcançar o universal ou qualquer fundamento explicativo e totalizante sobre a humanidade com o objetivo de “curá-la” de alguma “enfermidade”. Isto posto, arte pela arte, arte engajada, arte panfletária, eram lemas que não se encaixavam nas suas intenções literárias, haja vista que Nassar acreditava que a relação mais sincera entre um autor e sua obra se dava pela sensibilidade daquele e o que ele viesse a produzir, e a ruptura dessa sensibilidade não estaria a serviço de qualquer “moda” literária que estivesse em voga.

Na entrevista concedida ao jornalista Mario Sabino e publicada pela revista *Veja*, em 1997, o escritor reitera seu ceticismo frente a alguma função que uma obra poderia ter, apesar de advogar a favor de uma literatura que promova uma “reflexão sobre a vida”:

[...] As duas ocupações [escrever literatura e lê-la] seriam bons recursos para ludibriar a existência, o que não é pouco, sobretudo se se tratar de uma literatura portadora de reflexão sobre a vida. Escritores e leitores de uma literatura assim corresponderiam à parte da espécie que não consegue se ajustar a esse mundo. Uns e outros sairiam da sua solidão na medida em que a leitura promoveria um encontro entre eles. Agora, do ponto de vista de uma função social mais ampla, não consigo enxergar nada com clareza. Pode até ser uma grande inutilidade. (NASSAR *in* VEJA, 1997b, p. 12).

Raduan parece convencido da imperfeição humana e da inutilidade dos seus empreendimentos para escapar de sua triste condição, sendo a literatura sua (única?) válvula de escape. A concepção de literatura que ele ainda defendia tem como ponto de partida o mundo particular, no qual a confluência entre aquela e a experiência vai em si se constituindo no contato com o próprio texto literário, que se configura num entremeio na relação escrita-leitura. Assim, a obra literária forja uma mediação entre duas realidades contraditórias: a da representação e a representada, onde a linguagem busca não representar, mas ser, por fundar uma nova possibilidade de existência.

Essa nova possibilidade é alcançada pela leitura, a partir da qual se possa estabelecer o mínimo de interlocução, tomada como um ponto em comum entre os poucos leitores, principalmente os que estão “desajustados” com o mundo real e se refugiam no “mundo” da literatura. Há um momento de libertação da realidade cotidiana do homem, que passa a pensar sobre essa existência real através do vivido da leitura. Esta age como síntese da percepção e da criação, conforme Sartre (edição nossa de 2006), pois para que haja efetivamente o objeto é necessário que ele seja desvendado, e é nesse ínterim que ocorre o “encontro” entre os escritores e os leitores, já que há a atribuição de significado ao texto e isso implicará uma libertação particular.

Escritura e leitura são as duas faces de um mesmo fato histórico, e a liberdade à qual o escritor nos incita não é uma pura consciência abstrata de ser livre. A liberdade não é, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular. (SARTRE, 2006, p. 57)

Inferimos, então, que a atuação livre do leitor, durante o contato dele com uma obra, é conquistada a cada palavra lida, a cada situação histórica definida, devendo ser exercida de forma concreta. Isso ocorrerá a partir daquilo que o autor escreve, o que acaba por propor esse exercício de libertação, ou seja, é o leitor quem recupera o mundo alienado a partir da leitura que faz; logo, essa liberdade da qual nos fala Sartre (2006) existe sempre em situação, e o escritor a concebe como iniciativa de ação.

Talvez isso esteja de acordo com o “desajuste”, citado por Nassar, entre escritores e leitores. É-nos perceptível, ainda, que Raduan também entra em consonância com a concepção de leitura desenvolvida pelo professor e teórico francês Vincent Jouve, que afirma: “Ler, pois, é uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo

fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção” (JOUVE, 2002, p. 109). Logo, na literatura, as potencialidades existenciais são lançadas em outros mundos possíveis, e o contato significativo que se deve ter com a obra literária, através do vivido da leitura, não se restringe a uma experiência exclusivamente cultural, mas também deve estar a serviço do ser (verbo) humano, numa interatividade reflexiva e crítica através do texto. Raduan, então, parece enxergar a literatura na sua condição de linguagem “portadora de reflexão sobre a vida”, em que se constroem modalidades do ser, se exercita o conhecer, se propicia o refletir, se ficcionaliza o real, sendo, ao mesmo tempo, submetida à intermitência das paixões e das necessidades tanto do escritor quanto do leitor.

### **1.3 O “homem com duas sombras”: Raduan, um escritor fora de seu tempo?**

Raduan foi criador de uma escrita perturbadora no Brasil da década de 1970 e que ainda hoje suscita questionamentos por tratar de fundamentos e valores que constituem o homem, por entrelaçar fios interpretativos e significativos num fluxo que trespassa a sua tessitura textual literária e por reelaborar a linguagem, desestabilizando o senso comum, movimentando o pensamento contemporâneo e questionando, especialmente, o próprio verbo.

Assim posto, parece-nos inevitável traçar, brevemente, o panorama da realidade social do país e a configuração literária quando da publicação da obra de Raduan Nassar. Numa retrospectiva, temos o Golpe Militar, em 1964, que dá início a um regime ditatorial que se estende até 1985, com a propalada “transição democrática” com José Sarney na presidência. Através do poder autocrático militar que dominou o aparelho administrativo, especialmente com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), em 1968, as produções culturais passaram a ser submetidas à censura antes de irem a público. Nesse contexto, artistas de todas as áreas se sentiram intranquilos e mergulharam numa quase autocensura, haja vista que nas suas obras “já conteria, inscrita em sua forma, elementos que visavam burlar a percepção do censor, tais como alusões, elipses, signos e alegorias, numa espécie de código cifrado que só aos iniciados seria dado deslindar” (PELLEGRINI, 2008, p. 39). A repressão atinge física e moralmente a figura do artista, visto que os rigores da censura conseguiam “tornar um homem são doente, um ser psicologicamente sadio em uma mente paranoica” (SANTIAGO, 1982, p. 49-50). Dessa forma, qualquer ação cultural tornava-se paralisada pelo medo e pelo pânico perpetrados pelo “império da censura”.

A década de 1970 está atrelada ao auge do “Milagre Brasileiro”, momento de surpreendente crescimento econômico do país com a pseudoentrada dos brasileiros no mundo

do consumo e com o destaque da indústria automobilística, devido ao imenso capital estrangeiro que entrava em nosso país. Enquanto isso, vozes que se contrapunham às truculências do governo militar eram camufladas e uma aura de transgressão marca a referida década, e, como exemplo, temos a *Tropicália*, que, como movimento musical,

[...] propunha o rompimento com a música nacionalista da herança cepecista<sup>14</sup>, bem como o afastamento do “iê, iê, iê” da Jovem-Guarda. Pelo contrário, como avaliam Augusto de Campos<sup>15</sup> e Celso Favaretto<sup>16</sup>, o movimento abriu possibilidades de criação de uma nova vanguarda, que se posicionou criticamente frente à realidade política e ética da época, usando a alegoria e ironia como ingredientes básicos para o questionamento social. (CAVALCANTI, 2005, p. 44-45)

Essa nova vanguarda possibilitou o sincretismo entre vários estilos musicais, influenciando, assim, outras esferas culturais (cinema, poesia, artes plásticas). Apresentando-se como um movimento cultural revolucionário, a transgressão que com o *Tropicalismo* se deu, ilustrada com o disco *Tropicália ou Panis et Circenses*, gravado em 1968, mais do que no plano musical, transformou o ambiente cultural do Brasil entre 1967 e 1968, bem como atuou de forma bastante incisiva contra a ditadura militar.

Ambientes culturais como o teatro e o cinema também mostraram bastante resistência e, em troca, receberam o peso da censura. Inicialmente, citamos a peça *O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade em 1933 e encenada pelo grupo Teatro Oficina, em 1967, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. A peça faz parte de uma mobilização de engajamento do escritor, visto tratar ironicamente da aliança despudorada entre a aristocracia cafeeira decadente, devido à valorização da indústria na década de 30, e a burguesia ascendente. O grupo Oficina atualiza a peça e a faz dialogar com o seu tempo; Zé Celso destaca na peça o seu lado político, a liberalidade sexual da burguesia e a crítica à família e à propriedade. A encenação foi marcada pela provocação pretendida no período mais violento da ditadura, haja vista que sua apresentação se deu durante o governo de Humberto Castelo Branco, líder do Golpe de 1964, e às vésperas do AI 5 (1968), tornando-se um símbolo do movimento da contracultura. A título de ilustração, segue uma imagem da peça no início de sua apresentação, quando da entrada dos atores:

Figura 1: **Abertura da peça *O Rei da Vela*, em 1967**

14A herança cepecista diz respeito ao Centro Popular de Cultura (CPC), um espaço de produção de arte engajada do início dos anos 1960.

15Poeta, tradutor e ensaísta brasileiro, irmão do poeta Haroldo de Campos.

16Pesquisador brasileiro e professor de filosofia da USP.



Fonte: <http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2008/11/24/ilustrada-50-anos-quotorei-da-velaquot-lota-o-oficina.jhtm>

Destacamos, também, o *Roda Viva*, espetáculo teatral escrito em 1967 pelo compositor, músico e escritor Chico Buarque, um dos artistas mais censurados pela ditadura. Em 1968, a apresentação da peça foi censurada por apresentar em seus diálogos uma intensa mobilização popular e as marcas de seu tempo, tornando-se um símbolo de resistência. Por conta disso, um grupo de pessoas pertencente ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o Teatro Galpão, em São Paulo, agredindo os atores e depredando o cenário.

De modo similar, a censura ostensiva se lançou sobre a escrita literária. Ainda na intenção de manter o controle sobre a produção intelectual e cultural da época, o Estado criou a Política Nacional de Cultura, em 1975 – denominado como o *Boom de 75* por Tânia Pellegrini (1996) – com o intento de “promover” a produção cultural no país, ao mesmo tempo em que procurava coibir aqueles que se opunham ao governo. A desorientação e o temor fizeram pairar seus espectros sobre os escritores, fazendo com que a produção literária se distanciasse do trabalho mais artístico com a linguagem, havendo certa comutação entre os fatos sócio-políticos e a ficção; por isso, observamos que:

Esse é o período em que mais claramente se passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. Uma espécie de Fleury<sup>17</sup> das letras acompanha de perto a produção literária dos anos 70. Em vez de dialogar com a realidade, nossa interlocutora predileta era a censura. Assim, a realidade foi se convertendo em miragem, e a censura foi perdendo o seu tradicional papel policial e burocrático para se converter em ‘musa inspiradora’, comentou Geraldo Carneiro em artigo publicado na “Revista de Domingo” do *Jornal do Brasil* em 7 de abril de 1985. (SÜSSEKIND, 2004, p. 31)

---

17 Referência a Sérgio Fernando Paranhos Fleury, policial que atuou no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), durante a ditadura militar, conhecido pela perseguição atroz aos opositores do regime.



Dessa maneira, a produção literária adquire um caráter de protesto numa época de ruptura com o passado modernista e tendo o romance-reportagem como instrumento de denúncia. Como também sublinhou Silviano Santiago (1982), a escrita literária desse período apresenta um “laço mais estreito com a censura e menos afetivo com a literatura, visto que a sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção” (SANTIAGO, 1982, p. 53), atribuindo à literatura uma função mais jornalística.

Tal cenário projetou reflexos na literatura: obras como *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972), de Waly Salomão, *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, *Zero* (lançado no Brasil também em 1975, mas censurado no ano seguinte), de Ignácio Loyola Brandão, e *Poema Sujo* (1976), de Ferreira Gullar, retratam um quadro panorâmico do Brasil de 1964-1985 e dialogam diretamente com o sentimento de opressão, a fim de “conscientizar” o povo do processo de desumanização ao qual estava submetido. Apesar da política repressora, vale salientar o fato de a década de 1970 ter sido profícua em criação literária, especialmente se somarmos, aos já citados, autores como Antonio Callado (1917-1997), Clarice Lispector (1920-1977), Lygia Fagundes Telles (1923-), Osman Lins (1924-1978), Dalton Trevisan (1925-), Murilo Rubião (1916-1991), etc.

Diante desse ambiente social e cultural efervescente, *LA* é publicada e, por mais que seu autor tenha sido caracterizado, por alguns, como um escritor fora do seu tempo, notamos que: “O fato de *LA* retomar uma ambientação que estava entrando em desuso – o mundo rural – nos faz visualizá-lo, guardadas as proporções, como uma resposta, não ligada diretamente às questões políticas, mas a questões nas quais a política estava envolvida” (COIMBRA, 2011, p. 34, grifo da autora). Em outras palavras, a suposta ausência de engajamento não significa que ele era, ou é, um homem alienado em relação aos numerosos acontecimentos que o rodeavam; Raduan desvelou contradições, tratou do patriarcalismo e do discurso autoritário tão presente na construção do país, teceu reflexões com base nos antagonismos que a condição política gerava. Ele apreendeu, de modo particular, os acontecimentos do seu tempo, permanecendo atento à sua realidade social, e o seu trabalho com a escrita só enriqueceu as possibilidades de leitura da sua obra.

Apesar de notórias a importância e a atenção cautelosa que se devem atribuir à lavoura literária desse autor e ao contexto no qual ela se encontra, certa particularidade de sua obra, em comparação com a produção literária de sua época, foi verificada por alguns estudiosos que, ao considerarem a sua escrita densa, vertiginosa, conhecida somente por um

número reduzido de leitores, e por retomar textos vários, caracterizaram sua produção literária como um *iceberg* isolado, como o fez Sabrina Sedlmayer (1997):

Apesar de *Lavoura Arcaica* resgatar muitos textos alheios, o romance traz uma linguagem tão convulsionada e percorre um trajeto tão singular na literatura brasileira que, ao tentarmos contextualizá-lo, percebemos ser este um romance solitário. [...] *Lavoura Arcaica* assemelha-se, antes, a um iceberg: um bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante, apenas encostando-se em outros pedaços de textos. (SEDLMAYER, 1995, p. 14-15)

Fazemos uma ressalva quanto à afirmação de que *LA* é um “romance solitário”, considerando a concepção de literatura defendida pelo escritor – esta sempre em diálogo com a vida – e a sua própria obra. É inegável o fato de que *Lavoura Arcaica* comporta uma pluralidade discursiva que povoa e referenda outros contextos sócio-ideológicos e culturais, submetendo o romance a uma dialogização com as linhagens literárias então existentes. Mesmo que esboçasse um desinteresse por tendências e “modismos” literários, bem como tentasse se distanciar deles, Raduan pertence a uma “tribo” literária, usando um termo de Maingueneau (2001), e compartilha determinados interesses em comum com outros escritores, sejam eles seus contemporâneos ou não. Por outro lado, destacamos que sua obra possui particularidades, como no que diz respeito às temáticas predominantes em *LA*, por exemplo, com as quais o autor singulariza-se em relação àquela literatura de denúncia que se manifestava durante as décadas de 1960 e 1970; logo, a obra nassariana mostrara-se afastada da prosa jornalística, do romance-reportagem, da vanguarda concretista, esta criticada pelo autor, e pelas heranças do modernismo de 22, “para oferecer ao leitor poesia e filosofia” (ABATI, 2006, p. 16).

A circularidade narrativa que configura as obras *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera* ultrapassa as questões sócio-políticas, mesmo tratando de conflitos entre ideologias antagônicas sustentadas pela dicotomia ordem/desordem. Em *LA*, especialmente, o caráter arcaico de provérbios, cujo uso retórico foi explorado e aliado à aura mítico-religiosa com a qual se dão os sermões do pai, o tom lírico e trágico dado à narrativa, entre outros, só acusam um sutil distanciamento estético do autor em relação ao que se esperava da produção artístico-literária vigente, fazendo-nos perceber uma rede complexa e estratificada de diversas possibilidades interpretativas em *LA*.

Dessa forma, se “procurarmos colher parentescos dentro da historiografia literária brasileira, não encontramos uma filiação segura. A obra apresenta-se com tal alteridade que é impossível estabelecer laços rígidos” (SEDLMAYER, 1997, p. 15), destacando-se dentre os

demais. Jesus<sup>18</sup> (2011) também reafirma a singularidade da obra nassariana no que diz respeito ao seu contexto literário e político, justificando que a produção literária vigente centrava seu apelo estético na resistência à censura estabelecida pelo regime ditatorial e afirmando que, no caso de Nassar:

Seus dois romances publicados na década de 70 no Brasil se diferenciam do que vinha sendo produzido à época. Não se tratavam de romances-reportagem, tampouco de resistência. Não tinham mote político ou encabeçavam discussões ambíguas contra o regime militar instaurado desde 1964. (JESUS, 2011, p. 17).

Mas, em contrapartida, Leyla Perrone-Moisés (1996) assevera um engajamento entrevisto na sua

opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à “mensagem”. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mesmo mais eficaz e perene. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69)

Especulamos, portanto, que a escrita de Nassar estaria voltada para o próprio fazer literário, sem a preocupação vigente de transmitir uma mensagem engajada. Por mais que seus questionamentos pudessem remeter às relações de poder daquele momento e que sua proposta literária pudesse agir no humano, na tentativa de compreender o homem e o mundo, sua obra não participa de um confronto direto, corpo a corpo, no combate à repressão da época ou no intento de denunciá-la.

Dessa maneira, Raduan torna problemática essa questão de pertença a um grupo literário específico, visto que o próprio escritor era avesso à adesão a qualquer “tribo” literário-acadêmica e criticava as relações entre as instituições literárias. Entretanto, conforme Maingueneau:

Existe desse modo um certo número de “tribos invisíveis”, que desempenham um papel na arena literária, sem por isso terem tomado a forma de um grupo constituído. Ademais, qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação. (MAINGUENAU, 2001, p. 31)

---

18 JESUS, Ana Carolina Belchior de. **Literatura e Filosofia**: alteridade e dialogismo poético nas obras *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. Universidade Federal de São Paulo, 2011.

A instabilidade radical de pertença ou não pertença a um grupo alimenta e é alimentada pela vida literária, que implica ritos, intercâmbios, definição de espaços, e o escritor se defronta, no processo criativo, com a inscrição de sua obra no conjunto artístico-verbal que constitui a literatura, na memória das produções literárias de uma sociedade. A partir disso, podemos pensar que, por mais que procure renegar qualquer tipo de parentesco literário ou pompas de reputação e fama, Raduan acaba inserido no panorama da literatura brasileira, ao lado de outros escritores, a partir do momento em que passa a escrever e a publicar sua produção, forjando sua identidade literária em torno dessas atividades. Ademais, se assim considerarmos, poderíamos conceber um comprometimento literário do escritor na sua tendência intimista, na inspiração universal de suas reflexões, na forma mais indireta de lidar com o contexto sócio-político vigente com a sua narrativa torrencial, na linha tênue entre o não-dito e o vivido, dialogando sutilmente com as outras manifestações literárias dos anos 1970.

Dessa maneira, a legitimação da sua obra se dá por uma aparente automarginalização ou por um autodistanciamento em relação às propostas literárias vigentes. E, por mais que tenha abandonado a literatura, a ausência da sua escrita é sustentada e a imagem do escritor ainda é conservada pelo próprio Nassar, como ressalta Castello:

(...) Por que terá resolvido ser um homem com duas sombras – uma do escritor consagrado, outra do sujeito que desistiu de ser escritor? (...) mesmo desistindo da literatura, ele não deixou de se apresentar, quase obstinadamente, como um escritor militante. Raduan é, ninguém tem dúvida, um grande escritor. Por isso, a solução que deu a seu impasse chega a parecer, às vezes, mentirosa. Quem estará dizendo a verdade: o Raduan que desistiu da literatura e se tornou só um homem silencioso com suas galinhas, ou o Raduan que, mesmo sem escrever, insiste em se ver como escritor? (CASTELLO, 1999, p. 176)

Fugindo da rotina da escrita com o intento de mostrar-se na condição de um “ex-critor”, Raduan sempre cai na ambivalência do seu silêncio ruidoso, e aparições repentinas tornam o autor um mito na mídia literária e fazem dele “um homem com duas sombras”. Provas desse impasse são as entrevistas que concedeu e sua presença em eventos literários, como no lançamento, em 1997, da coletânea de contos intitulada *Menina a caminho e outros textos*, cujos trechos foram lidos pelo já citado Chico Buarque, e na sétima edição do *Balada Literária*, em 2012<sup>19</sup>. Sua manifestação mais recente se deu no ano de 2014, durante as eleições presidenciais no Brasil: Raduan acusa, em vídeo, a “vocação para mentir” do

19 Nesse evento, Nassar foi homenageado e surpreende o público ao comparecer acompanhado por Luis Fernando Carvalho, que produziu o filme *Lavoura Arcaica* (2001), adaptação da obra hom nima do escritor .

candidato tucano Aécio Neves, referindo-se às homenagens que este fez a Miguel Arraes, governador de Pernambuco cassado e exilado pela ditadura militar de 64. Incomodado com “tamanha desfaçatez”, o escritor declara seu apoio à candidata petista Dilma Rousseff<sup>20</sup>.

Findando seu projeto literário, Nassar parte para outro projeto: o do trabalho com a terra e com os animais, recluso na sua fazenda no município de Buri, em São Paulo. Com essa decisão, o escritor junta-se ao poeta francês Arthur Rimbaud (1854 – 1891), por exemplo, que deixou suspensa no ar a razão que o levou a abandonar o ofício da escrita. Dessa atitude, o que há são especulações em torno do silêncio de Raduan e do seu descompromisso com a “profissão” de escritor, alimentadas pelas tentativas de explicar seu afastamento e que, muitas vezes, desconsideram a justificativa dada pelo próprio autor – o fim da paixão pela literatura – apesar da incerteza que temos a respeito dessa afirmação.

## **2 UMA ESCRITURA RESSONANTE**

### **2.1 A escritura de Raduan Nassar: palavra enrijecida, palavra maleável**

Exímio artesão das palavras, Raduan forja, em *Lavoura Arcaica*, uma escritura vertiginosa e inquietante, na qual é perceptível o empenho do autor em deslindar, na sua

---

20 O vídeo pode ser assistido no seguinte link: <http://youtu.be/Y7H8vbB-oh4>

narrativa e através dos seus personagens, as nuances dos temas eleitos e que estão ao lado das suas concepções pessoais, firmando ainda um diálogo com suas leituras reiteradas, visto acreditarmos que a escrita seja um tipo de extensão do ato da leitura, esta influenciando a construção textual. Sua narrativa se constitui, portanto, por fragmentos discursivos e temáticos provenientes de vários tempos e lugares, e o narrador-personagem, localizado num tempo distante dos acontecimentos relatados<sup>21</sup>, se manifesta como um espectro do seu ficcionista, num amálgama entre escrita e memória, no qual experiências interiores, tanto do personagem quanto do escritor, são transmitidas:

[...] embora André, o narrador-personagem, seja uma figura fictícia, muitas das características que atribuímos a ele são igualmente atribuídas ao criador da ficção, o romancista; de modo que também o narrador-personagem surge na obra, assim como todos os demais elementos que a constituem, como imagem estética que povoa a memória de Raduan Nassar [...]. André é a personagem *Alter Ego* de Nassar. Assim, para entendermos a história do “Olhar” deste narrador-personagem, olhar este que conduz toda a narrativa, há que se entender o processo pelo qual se dá a consolidação de sua “memória”; mas há que se compreender que o olhar de André é também o olhar de Raduan, é o nosso olhar. (PIATTI, 2007, p. 3)

A referida “imagem estética que povoa a memória de Raduan” surge em sua obra por meio de um processo rememorativo que evoca gestos e feições, palavras e comportamentos, imagens e sensações, além da tradição clássica e mediterrânea judaico-cristã condensada nesse processo. Então, tais elementos são atualizados na escritura da obra para ganharem corpo, adquirirem forma, cuja consistência reside na materialidade de seus significados e que podem ser alçados por um leitor que possa compartilhar, o mínimo que seja, desse imaginário que alimenta o romance.

A escritura de Raduan assim expõe e, ao mesmo tempo, sugere o que não foi dito, e nela, em relação ao estilo, “forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor [...], onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência” (BARTHES, 2004, p. 10). Essa “linguagem autárquica” caracterizará o estilo, este ligado às preferências do autor, à relação íntima com o seu tempo, ao trato, enquanto escritor, com as formas e com os conteúdos, ao que lhe é particular. O estilo é a expressividade do autor.

---

21 A esse respeito, o romance nos dá uma única informação no final da narrativa; o personagem André parece confessar ter escrito tudo após a morte do pai, quando faz o seguinte registro: “Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras (...)” (NASSAR, 1989, p. 193). Dessa maneira, ele parece observar tudo novamente, mas numa localização temporal e espacial distante, o que também pode justificar as divagações mnemônicas no decorrer da narrativa e o caráter fragmentado do espaço diegético.

Dos grandes “temas verbais” da existência de Raduan, podemos destacar a família, de cuja importância social e individual o autor tinha ciência através da formação árabe que a sua teve, bem como pela tradição cristã assimilada por ela e encontrada na conduta de Iohána, o pai de André em *LA*, ao educar os filhos e conduzir o grupo. Por isso, a família, e suas convivências de (des)afetos e coerção, se constitui no romance em estudo como o eixo central da estrutura narrativa a partir do qual se desenvolvem as demais ramificações temáticas (o trabalho com a terra, a religião, o incesto, o cotidiano), sendo, para o escritor, uma das mais recorrentes matérias de ficção:

A família continua sendo um filão e tanto para o escritor de ficção. Não tem quem não se toque, não tem quem não blasfeme contra a família, não tem quem não chore de nostalgia. O que prova que todo mundo tem um pezinho bem plantado nela e de onde concluo que a família é ainda um porto seguro. (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 29)

Em *LA*, a família já é apresentada com uma “fissura fatal” devido ao “acultramento da família árabe imigrada”, cuja inteireza cultural se perdeu a partir da morte do avô de André; Iohána, por sua vez, procura sustentar tal inteireza assumindo um enrijecimento corporal – “o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo” (NASSAR, 1989, p. 61) – e verbal que condiz com o “superego petrificado” do avô de André, conforme Perrone-Moisés (1996, p. 64). O filho, então, se rebela, conhecendo e desmascarando as fissuras familiares, indo de encontro às regras paternas e desnudando os corpos dos demais membros:

(...) era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja. (NASSAR, 1989, p. 43)

Assim, “os grandes temas verbais” se instauram por meio de uma narração não organizada de forma clássica e sustentada pela memória: monólogos são intercalados por lembranças; momentos passados se confundem com o presente e profetizam o que há por vir; uma linguagem lírica se ambienta na prosa; a misticidade se faz presente em toda a narrativa, etc. Dessa modo, sua escrita assume a identidade literária de sua obra.

Para entender o processo de criação escritural de Nassar, portanto, é necessário observar a figura do escritor que se inscreve no texto, que deixa suas “marcas” e se constitui constantemente enquanto tal, já que “o texto é o lugar da escritura, um lugar onde o sujeito se arrisca numa situação de crítica radical, e não o produto acabado de um sujeito pleno”

(PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 49). Informações e percepções do mundo e da cultura do autor são retidas, assimiladas e ressignificadas para serem organizadas textualmente em sua ficção, que se dobra e desdobra numa narrativa aparentemente desregrada e desmesurada, conivente com a “impossibilidade de simples delimitação entre razão e emoção” (DELMASCHIO, 2004, p. 23), instâncias essas vivenciadas e problematizadas pelos seus personagens.

Dessa maneira, a escrita nassariana não é neutra, nem amodal; ela é tendenciosa, porque entrega o homem, o aponta ao expor suas feridas e, ao mesmo tempo, é nebulosa por constituir a linguagem como uma experiência profunda que precisa ser cavada, explorada. Soma-se a isso o fato de que o autor constrói sua própria “liturgia” literária tendo como base a palavra de outros por ele experienciada, na assimilação feita de outros textos e que se fazem presentes na tessitura textual de sua produção literária. Essa liberdade resultará no posicionamento que o escritor assume frente à linguagem, já que esta fomenta a experimentação dos possíveis, provê a obra de senso estético, bem como faz com que o autor lance mão da responsabilidade sobre a forma. A literatura é o espaço da liberdade, uma vez que rompe com os limites previsíveis da realidade através do manejo de “trapaça” com que um escritor maneja a língua: “As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua [...]” (BARTHES, 2007, p. 16-17) e que ultrapassa a significação do apreensível pelo intelecto.

Podemos afirmar, também, que sua escrita é ressonante por tais motivos: pelas vozes oriundas de diversas origens e pelas diferenças em sua escritura que o distanciam dos demais escritores brasileiros contemporâneos, considerando que existe “em toda escrita presente uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento” (BARTHES, 2004, p. 76). No caso de Raduan, a ruptura parece revelar-se através das nuances que, comparadas com outras produções, singularizam sua proposta literária, cujos romances intentam ser apenas criação de literatura, sem enveredar predominantemente pelo caminho dos textos de resistência publicados no mesmo contexto de *LA*; o advento, por sua vez, aparenta manifestar-se a partir do vivido das experiências literárias, cujos valores estéticos são incorporados e ressignificados pelo escritor no tecido textual.

Sua escritura ainda se constitui por uma dinâmica simbólica que instaura possibilidades significativas circulares e que movem os personagens em seus próprios redemoinhos, como ocorre com o personagem André, por exemplo, que “ordena” sua



desordem sempre recorrendo à própria palavra angular paterna, ao discurso reto do pai. No entanto, o filho imobiliza a disseminação do sentido propagado pelo patriarca e mostra a fragilidade do discurso paterno, atrelando aos significantes outros significados que condizem com seu estado e com sua perversão, visto que “as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas” (BARTHES, 2004, p. 15). Tais ressignificações, ou tal “memória segunda”, já são previstas pelo protagonista do enredo quando ele se refere a certa ambivalência dos sermões paternos, já que estes possibilitavam outros entendimentos na visão de André:

(...) tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; (...) era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, (...) era ele sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um... (NASSAR, 1989, p. 41-42).

A partir dessa ambivalência no discurso do pai, observamos que as reflexões de André o levam a um caminho contrário ao pensamento do pai, gerando no narrador a consciência de um pensar próprio diante do mundo. Desse modo, em conjunto com a palavra, a liberdade de André começará pela consagração de seu corpo em relação aquele cotidiano repressor. Tal descoberta fará com que André passe a questionar os limites impostos pelo pai. O sociólogo francês Georges Balandier afirma que:

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

Sendo assim, dentro de casa, a possibilidade de ultrapassar os limites colocados pelo pai é através do corpo, numa primeira manifestação “silenciosa” de sua revolta, pondo em prática o que seu pai condenava: atender às necessidades do corpo. Temos o corpo subjetivo (objeto) respondendo contrariamente ao corpo coletivo (soberano); será, também, nesse conhecimento mínimo de si, através do reflexo que seu corpo faz das contradições familiares, que André poderá conhecer o “corpo da família inteira” e fazer uso da palavra, do seu discurso verbal “peçonhento”. E recorrendo à perversão da sintaxe enrijecida do pai, convocando-lhe outro entendimento, outra interpretação, André tece sua prece de

convencimento para Ana, após esta se refugiar na capela da fazenda, depois do incesto cometido:

(...) 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 ... (NASSAR, 1989, p. 118).

Raduan não se priva da liberdade criadora por que tanto prezara, corroborando, assim, com o escritor Graciliano Ramos, em *Memórias do Cárcere*, obra publicada em 1953:

Certos escritores se desculparam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade – talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça. Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. (RAMOS, 2001, p. 34)

Assim, o escritor deve utilizar estratégias, decorrentes do aprendizado do uso da linguagem, para se mover no interior de um sistema que se mostra fechado, a língua. Atuando entre a norma e o desvio, o escritor é consciente dos limites que a língua, e também a linguagem cotidiana, impõe e da sua força coercitiva. Cabe a ele, contudo, a artimanha de ultrapassar tal dificuldade para não cair na “inépcia e na preguiça” com o desembaraço criativo, a fim de impedir que a obra literária torne-se esvaziada de sentido enquanto criação artística.

Assim, retomando a narrativa nassariana, percebemos uma investidura sintática que emerge na urdidura do texto e ecoa na voz de André, como vemos nas citações supracitadas, contra a ordem da contenção propalada pelo personagem Iohána, seu pai. Raduan Nassar, desse modo, mostrava a sua preocupação “em dizer coisas, em expressar ideias” e, para o autor: “a frase é o meio da [sua] expressão. Porque muitas vezes para você dizer algo contundente é necessário que se contorça a frase” (*in* FOLHA, 1981, p. 21). E é isso que André também faz: contorce “a sintaxe dura e enrijecida” do pai para firmar a sua, curvilínea, distorcida; aquela palavra, ou sintaxe, plena de significado único e incontornável, torna-se fonte de inversões e desvios, palavra maleável, resultando em possibilidades múltiplas de sentido. Insinuando, dessa forma, o seu *modus operandi*, Raduan configura uma escrita atrelada a uma particular configuração linguística da obra, visto que a frase “contorcida” gera estranhamentos perceptivos e se soma a uma memória descontínua, rabiscada pela convulsão do narrador.

Num jogo de lirismo e sarcasmo, a escrita nassariana forja, então, um labirinto

ligado à mente do personagem André através de um desdobramento do discurso paterno na sua fala e que irá isolá-lo dos demais familiares. Os sermões paternos são os únicos a ter mais espaço no monólogo de André, visto que Pedro, o irmão mais velho, se comporta quase que exclusivamente como ouvinte; Ana está reclusa aos seus silêncios, não menos carregados de significados, e não troca uma palavra sequer com André em toda a narrativa; a mãe mal gesticula, sussurrando mais do que dizendo efetivamente alguma coisa; o avô sintetiza toda a tradição familiar num tosco arrote; o irmão mais novo, Lula, manifesta brevemente sua revolta pueril no capítulo 27; e, aos demais, só resta assistir a tudo e escutar, atuando como coadjuvantes. Assim,

Tendo a palavra como único material que possibilitará o entendimento de sua própria realidade, André empreende um discurso lírico em que o narrador mostra-se claramente transtornado pela impossibilidade de comunicação – com sua família e com si mesmo [sic]. A busca dessa comunicação perdida marca uma narrativa permeada por imagens absurdas, sintaxes entrecortadas, pontuação inexata e releituras bíblicas que tentam transformar a realidade do narrador em uma espécie de desdobramento de um discurso que aparecerá sobremaneira na fala de André – o discurso do Pai. (RAMOS, 2009, p. 123)

E a comunicação perdida é observada, por exemplo, na conversa que pai e filho tentam empreender após o retorno deste:

- (...) Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho.
- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo (...). Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta não 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 (...).
- Admito que se pense o contrário, mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos.
- (...)
- Não quero acreditar no pouco que te entendo, meu filho. (...) - É muito estranho o que estou ouvindo.
- Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeiei esta semente<sup>22</sup>.

---

22 É importante salientar que a metáfora da semente, em *LA*, também se encontra presente no *Sermão da Sexagésima*, do Padre Antonio Vieira, pregado na Capela Real em 1655. O texto do sermão é iniciado pela seguinte epígrafe: *Semen est verbum Dei* (retirado do evangelho de São Lucas, cap. 8, vers. 11). Essa epígrafe indica, no sermão, a crença de que a Bíblia é a

- Não vejo como todas essas coisas se relacionam, vejo menos ainda por que te preocupam tanto. Que é que você quer dizer com tudo isso?
- Não quero dizer nada.
- (...)
- De quem você estava falando?
- De ninguém em particular (...).
- Quero te entender, meu filho, mas já não entendo nada.
- Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, 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 aí muito grão inteiro. (...)
- Mas sonega clareza para o teu pai.
- (...)
- Se sou confuso, se evito ser mais claro, pai, é que não quero criar mais confusão.
- Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira (...); ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido (...); por isso, dobre a tua língua (...). (NASSAR, 1989, p. 157-167).

Vale acrescentar que a impossibilidade de comunicação também se deve ao fato de André recorrer, no seu discurso, ao não-dito, às entrelinhas, às metáforas, a uma memória clandestina e às zonas de silêncio indicadas pela sugerência das construções imagéticas, fazendo com que o próprio narrador-personagem, consciente disso, se perca em meio aos jogos frasais que ele mesmo compõe. Por isso, o saber ouvir é ausente no pai, já que este não alcança a “presumida profundidade” do discurso filial, e a incomunicabilidade ocorre entre os dois durante o diálogo que ambos tentam estabelecer.

Através do duplo discurso destacado por Ramos (2009), em que a fala paterna encontra-se carregada de intenções, imposições e arcaísmos, ao mesmo tempo em que deixa suspensas no ar interrogações e brechas para outras interpretações, André busca seu lugar à mesa por meio de uma fala pautada também em um baú de lembranças fragmentadas e descontínuas pertencentes ao dia a dia da casa – as cenas recortadas de sua infância e de sua relação com a natureza, os utensílios domésticos, as carícias maternas e as sensações por elas suscitadas, os sermões à mesa – e por uma dicção doentia, embriagada.

Nessa dicção, por outro lado, percebemos uma sutil uniformidade e uma maximalização semântica da palavra que se retém no meio formal de expressão, o romance palavra divina e é ela que deve ser pregada. O ato de semear equivale ao ato de pregar, e a palavra à semente. A parábola do semeador é retomada para que o padre trate dos “modos de cair”. Do mesmo modo ocorre em *LA*, no qual a metáfora da semente também aponta para a palavra, marcando tanto a ordem discursiva da palavra paterna quanto a desordem do verbo filial, levando, assim, à “queda” do pai ao assassinar a filha Ana.

poético, gerando uma convergência de sentidos e sustentando a poeticidade da obra. Raduan também lança mão de um sistema linguístico que, junto ao uso particular da pontuação<sup>23</sup>, estabelece o ritmo da tessitura textual, entre a densidade e a tensão, entre a suavidade e a gravidade, através da repetição de determinados grupos de vocábulos recorrentes no discurso narrativo do filho, como, por exemplo: *mortuário – ossuário – homicídio / veneno – peçonha – envenenado / sono – sonolência – embriaguez – vertigem – delírio – letárgica / barro – terra – semente – lavrador – lavoura / santuário – prece – fé – sacramental – igreja – cântico – cordeiro / cal – sal – catedral – catedrático / enfermo – desgarrado – convalescente – epilético – convulso – possesso.*

Tais associações foram forjadas por Raduan, no ato da escrita, para que o significado conceitual mais imediato das palavras, ou de um determinado conjunto delas, fosse ultrapassado, a fim de que um sentido ulterior fosse buscado, por meio das novas relações semânticas que a elas eram atribuídas para dar continuidade ao seu jogo de composição textual. Conforme ele próprio afirmava: “Às vezes sinto que algo não está muito certo. Daí procuro uma palavra que pertença àquele universo de palavras. Em alguns casos, acontece desta palavra me abrir caminhos inusitados, trazer outras perspectivas. Aí o texto acaba caindo noutra sequência. Que eu trato de seguir, apenas” (NASSAR *in* FOLHA, 1981, p. 21). Assim, o autor parecia procurar uma palavra acompanhada de todos os seus possíveis, uma “palavra enciclopédica”, reduzida “a uma espécie de *grau zero*, preenhe ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras” (BARTHES, 2004, p. 43, grifo do autor), que buscasse “o frescor de um estado novo da linguagem” (BARTHES, 1971, p. 90). Esse estado novo estaria além do entendimento da palavra, na medida em que reflete a insuficiência da palavra para a reprodução da experiência que se quer narrar, fazendo emergir uma agonizante indizibilidade. Essa palavra esvaziada de qualquer intenção geral, livre da automatização do uso e do desgaste pelo discurso socializado cria tensões, põe em questão a própria arte, impulsiona o jogo da escritura:

compor um texto tem muito de compor um jogo, sobretudo para quem gosta de palavras, gosta de ir ao dicionário descobrir sentidos insuspeitos, gosta de testar uma palavra num contexto novo, avaliar sonoridades, avaliar a gama de possibilidades que se abre numa frase, e até para além dessa frase, com a simples inclusão de uma palavra, gosta de remanejar uma frase, armar, enfim, um texto, tudo isso é um jogo, um jogo também dos bons. (NASSAR *in* FOLHA, 1984, p. 10)

---

23 Cf. Martins (2004), a pontuação provoca uma leitura desenvolta e lenta de *LA*, por ela também nortear o ritmo da narração e por subverter a função de cada “signo ideográfico”, como ocorre com a vírgula, por exemplo, que “torna-se um elemento de ligação de sentidos sem ter, aparentemente, tal função linguística” (p. 13).

Trabalhei um pouco com sons, grafias, sintaxes, pontuação, ritmo etc. Se em função disso tudo cheguei às vezes a violentar a semântica de algumas palavras, por outro lado trabalhava também com aquelas coordenadas em função dos significados. Era um trânsito de duas mãos, uma relação dinâmica em ter os dois níveis. (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 24)

Raduan intentava explorar nos níveis sintático e semântico as mil associações incertas e possíveis entre as palavras, abolindo as relações fixas e se utilizando de reflexos, sem impor-lhes uma hierarquia. Na autorreflexão sobre seu processo de escrita, Raduan nos faz observar, portanto, que o seu romance se constitui por uma organização, cuidadosamente pensada, de elementos formais e aliada às “coordenadas” de significação, criando um espaço comum e cíclico de sentidos.

Retomando os últimos termos dos conjuntos de vocábulos citados anteriormente (*enfermo – desgarrado – convalescente – epilético – convulso – possesso*), por exemplo, observamos que elas se apresentam ainda como extensão do enunciador (narrador) e mobilizam certo universo de sentidos ou de associações significativas que inquietam e revelam a interioridade controversa do personagem protagonista. Dessa maneira, um *ethos*<sup>24</sup> nos é apresentado através dos termos que se referem àquele que os profere na sua maneira de dizer e esse *ethos* “está vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso” (MAINGUENEAU, 2001, p. 138) e ao(s) sentido(s) que cada palavra pode reportar, num enlaçamento paradoxal entre enunciador e enunciação.

Desse modo, no caso de André, seu discurso o constitui e é constituído por ele, e intervém para “desordenar” a ordem familiar pretendida pelo pai; por isso, sua palavra é venenosa, peçonhenta, doentia, e confunde a palavra angular paterna. Faz-se aqui um paralelo entre *LA* e *Carta ao Pai*, de Franz Kafka (1883 – 1924). Nesse segundo, o narrador parece insinuar a negligência do pai referente ao conhecimento torto do filho em relação às obviedades do mundo, conforme ele afirma: “essa pureza do mundo acabava em você e comigo começava a sujeira, por força do seu conselho” (KAFKA, 1997, p. 60). A “sujidade” do filho é resultado da imposição de um discurso “puro” e cego do pai, que precisava se colocar do lado de fora da ordem pretendida. Tanto com Kafka quanto com Raduan, o corpo será instrumento de descoberta de si e de libertação do âmbito privado, e essa liberdade será proclamada pelo discurso que cada um defenderá.

---

<sup>24</sup> *Ethos* ou “etos”, cf. Maingueneau (2001), designa o sujeito da enunciação (aquele que enuncia) ou a “personalidade” do enunciador explicitada na sua maneira de se exprimir. Tal termo foi resgatado da retórica antiga clássica e cunhado, inicialmente, por Aristóteles para se referir aos oradores da época.

No embate discursivo entre pai e filho em *LA*, para decantar a sua inconformidade com a realidade que a ele era apresentada, André precisava fundir-se, tornar-se verbo – palavra que indica ação, movimento –, criar a sua própria linguagem: “e o meu verbo foi um princípio de mundo [...], passei a dizer...” (NASSAR, 1989, p. 86-87). Tal fato corrobora com a já citada busca, empreendida por André, do seu próprio Verbo, este que é a sua *faca amolada* que golpeia a *fê cega* do pai.

*Lavoura Arcaica* é essa “história pessoal” que não pode ser narrada de outra maneira, que é levada a se erguer sobre escombros, sobre as ruínas de um passado e de um presente que ainda se decompõem, cujas estruturas o narrador-personagem contribui decisivamente para destruir. Sua voz e sua escrita têm de se valer dessa matéria difusa, destrocada, para que a narrativa se lance num espaço perdido, desestabilizado. Sua narrativa tem de se localizar nesses lugares escuros e escusos onde ele pode fazer o pai tropeçar. Só assim, situando esse pai que se quer de voz inteira e solene num espaço de trevas, é que o filho André pode destituí-lo de seu posto superior, de sua supremacia intocável. (FLORENTINO, 2002, p. 217)

Assim, os personagens – no caso, André e Iohána, seu pai – estão presos cada um a seu verbo, e a divergência discursivo-ideológica entre os dois funda, no final, uma tragicidade (o assassinato de Ana, cometido pelo próprio pai, após a revelação feita pelo filho mais velho, Pedro, do incesto entre ela e o irmão, André). Salientamos ainda que o pertencimento de André à família só se daria na compreensão reversa das palavras do pai e no amor com Ana, que o renega; a escrita vai travando e apresentando, nesse ínterim, a luta entre o que é interior e exterior ao personagem protagonista e que se manifesta no seu jorro verbal.

A partir de então, observamos que a escritura de Nassar dá-se na redescoberta da linguagem poética no âmbito da prosa romanesca em confluência com um narrador mergulhado numa convulsão discursiva, cujo relato se dá sob o crivo da memória<sup>25</sup> – tanto do personagem André quanto do escritor Raduan. Percebemos, portanto, as preocupações de Nassar, enquanto criador, com a elaboração do tecido textual de suas narrativas para trilhar seu caminho próprio de expressão. Fugindo do que é inerte, cediço, estático, Raduan faz o leitor tomar consciência viva do que ali foi escrito.

Para tanto, longe do rótulo da “escrita engajada”, Raduan manifesta um fazer literário que se dá no amálgama do monólogo e o fluxo de consciência sobre um mar de

---

<sup>25</sup>Raduan parece possibilitar um diálogo com escritores que enveredaram pela ficção memorialística na literatura brasileira, como Manuel Antônio de Almeida (1831 – 1861), com o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1852); Machado de Assis (1839 – 1908), com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); Oswald de Andrade (1890 – 1954), com *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924); entre outros.

relações intertextuais e associações semânticas, na confluência entre planos enunciativos e entre os discursos direto e indireto, em que a palavra é potencializada, saturada significativamente, fazendo-nos atravessar outros universos ficcionais:

[...] “não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos [...]. (NASSAR, 1989, p. 39)

[...] e mal saindo da água do meu sono, mas já sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito, eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história [...]. (NASSAR, 1989, p. 87)

No processo complexo de criação artística, na elaboração da linguagem, é perceptível a ascendência intertextual, apenas apontada anteriormente, que alicerça a trama na narrativa em *Lavoura Arcaica*. As ressonâncias intertextuais estão por todo o romance: a linguagem altamente simbólica, a subversão de valores, o retorno à infância, o dia a dia familiar, a misticidade, o ritmo poético de sua escrita. As palavras são marcadas por lembranças textuais e, dessa maneira, compõem o emaranhado escritural do romance com uma linguagem híbrida, ressonante. Isso se dá tanto pela influência de suas leituras quanto pela intertextualidade latente em seu texto, que serão exploradas no decorrer deste capítulo.

## **2.2 Correspondências textuais: os conceitos de influência e de intertextualidade**

Os estudos que compõem a seara da Literatura Comparada mostram que a produção literária está em constante diálogo com textos e culturas, a partir de frequentes processos de retomadas, trocas e empréstimos. Esses entrecruzamentos perpassam a escrita literária, acompanhando a sua evolução e, conseqüentemente, o da própria literatura, fato que se constata desde a antiguidade clássica, como afirma a crítica e teórica Leyla Perrone Moisés:

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos grecolatinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte



de “citações”, personagens e situações (*A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote*, etc.). (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59)

Fontes, influências e relações intertextuais são os termos mais conhecidos referentes aos tipos de relações citadas acima e, por isso, são apontadas, averiguadas e discutidas no avançar das pesquisas que se voltam para as obras literárias sob a perspectiva dialógica e contrastiva da Literatura Comparada, a fim de que possamos nos aproximar de uma maior compreensão da criação literária.

Segundo Sandra Nitrini (1997), várias são as discussões que giram em torno, especialmente, dos conceitos de influência e de intertextualidade no campo de estudos da Literatura Comparada, compreendendo aí seu objeto, seu método e sua finalidade. Os referidos conceitos, juntamente aos de plágio, paráfrase e paródia, por exemplo, acabam indo ao encontro do conceito de originalidade e defrontam-se com problemáticas ligadas à criação literária. Cabe aqui, portanto, destacarmos e discutirmos as concepções em questão, a fim de que entendamos posteriormente como elas se encontram diluídas na escrita de Raduan, visto que a influência é como uma ponte que leva às relações intertextuais. Estas constituem uma evolução ou uma continuidade daquela na medida em que a análise comparatista de uma obra literária possa indicar pontos de contato com outras obras, fato observado no romance *LA*.

Sustentando-se no aporte teórico de Cionarescu (1964; 1966), Guillén (1959; 1985; 1989), Paul Valéry (1960; 1974), Harold Bloom (1991; 1995), Bakthin (1970), Julia Kristeva (1969; 1974), para citar alguns, Nitrini se volta para a influência e a intertextualidade, termos descritos durante toda a história literária por vários teóricos, objetivando “rastrear as distinções entre os conceitos”. Visto seguirmos sua linha de raciocínio, faremos uma suma de suas colocações a respeito desses conceitos.

Inicialmente, Nitrini se vale do estudo do teórico Alejandro Cionarescu, em que este distingue duas acepções para o termo influência: a primeira afirma que é “a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor”; a segunda, por sua vez, considera que a influência é “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, ou seja, “o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (NITRINI, 1997, p. 127). Aqui já vemos problematizada a ideia de fonte, implícita em todo e qualquer tratado acerca da influência – visto que apontar uma já implica inevitavelmente a outra –, e que concerne aos mecanismos da criação literária, funcionando os dois termos como conceitos operatórios. A partir de então, fonte e influência

constituem duas faces de um mesmo problema; o que as diferencia é a linha de direção de emissor a receptor. A busca da influência conduz do emissor ao receptor, privilegiando o polo ativo da ação de influir. A pesquisa das fontes faz o caminho inverso: remonta do receptor ao emissor. Deste modo, acentua o polo passivo da ação de influir (NITRINI, 1997, p. 169).

Percebemos, portanto, que localizar influências é tão problemático quanto pesquisar fontes, sobretudo se considerarmos as linhas tênues entre produção e recepção, leitura e escrita, pois o processo dialético que se encontra em potencial nessas relações dilui o intercâmbio entre as fontes e filtra as influências que delas decorrem. Outrossim, a assimilação feita a partir da leitura, como um ato de face dupla, de outras obras por parte de um escritor envolve os efeitos desses textos e o modo como foram recebidos, somados a certa renovação de sentidos na escritura de uma obra, vista como extensão dessas fontes e influências textuais.

Retomando as acepções de Cionarescu citadas anteriormente, Nitrini (1997) ainda afirma que tais acepções podem levar um analista a confundir influência com imitação. Contudo, os dois termos se diferenciam pelo grau de “materialidade”, ou seja, a imitação seria mais facilmente reconhecível por traços materiais localizados pontualmente, como composição, episódios, procedimentos, ou tropos bem definidos; a influência, por sua vez, é de difícil identificação da fonte, em seu sentido literal, por se referir a uma *forma mentis* modificada pela visão artística e ideológica do receptor (NITRINI, 1997, p. 127) e que apenas indica um conhecimento direto ou indireto do autor em relação à fonte utilizada. Partindo desses pressupostos, a influência, em comparação à noção de imitação, permite que a obra adquira sua originalidade, sua personalidade própria.

Essa concepção acaba levando também à discussão sobre a autoria, sendo interessante citar a problematização colocada no conto-ensaio “Pierre-Menard, autor do Quixote”<sup>26</sup>, presente na obra *Ficções*, publicada em 1944, do escritor argentino Jorge Luis Borges. Nesse conto, Borges pensa sobre a escritura que se alimenta das leituras de outras narrativas, através da pretensão do escritor Pierre Menard de escrever o *Quixote*, de Miguel de Cervantes, em pleno século XX. Diz-nos, então, o narrador:

No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil- sino “el Quijote”. Inútil agregar que no encaró nunca una transposición mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de

---

<sup>26</sup>Esse texto já havia sido publicado antes de compor a obra *Ficções*. “Pierre Menard, autor do Quixote” foi, inicialmente, publicado na revista *Sur*, em 1939; posteriormente, foi recolhido na compilação intitulada *O jardim das veredas que se bifurcam*, em 1941; por fim, foi acrescentado ao *Ficções*.

Cervantes.<sup>27</sup> (BORGES, 1992, p. 132)

No entanto, ele faz uma ressalva, quando conclui que vai “seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard”<sup>28</sup>(BORGES, 1992, p. 132). Tal empresa complexa intentada por Menard só resulta nas seguintes constatações: a “espontaneidade” da obra original, a de Cervantes, não é alcançada por Menard, visto que este precisou aprender espanhol antigo, entranhar-se no espírito religioso, guerrear contra os mouros, enriquecendo a primeira obra “por desplazamientos y anacronismos”<sup>29</sup>; além disso, por mais que repita cada palavra do texto de Cervantes, Menard acaba construindo uma obra diferente devido ao contexto de sua reescrita (outra sociedade, outros leitores, outro tempo). Borges mostra como a reprodução fidedigna, a imitação, é praticamente impossível, partindo do pressuposto de que sendo o escritor outro, bem como tempo, espaço, cultura, entre outros, a obra “copiada” inevitavelmente adquire uma nova roupagem, uma nova leitura, “graças ao novo contexto em que ela é relançada” (CARVALHAL, 1992, p.67). Temos, pois, a *escritura-leitura* que parte, justamente, de um texto que “lê” o outro, atribuindo a este outros significados e possibilitando novas leituras.

Retomando Nitrini (1997), que ressalta os riscos da simplificação e da esquematização excessivas do teórico Cionerascu a respeito de um assunto tão complexo, a autora comenta os quatro sentidos que ele atribui ao conceito de imitação para intensificar a diferenciação entre este termo e o de influência, a saber: a) o primeiro sentido se refere à ideia de *mimesis* situada nas tradições platônica e aristotélica; tal termo ultrapassa a mera questão da reprodução ou representação de uma ação, pois contempla “a idealização de uma experiência geral ou comum” como norma de arte; b) o segundo sentido está vinculado à retórica renascentista e à retomada dos clássicos da antiguidade, estes tomados como modelos, cujas formas e estado de espírito eram adaptados aos gêneros literários vigentes. Em meio à confusão que se fez entre retórica e poética, e ao choque entre a teoria da imitação presente na *República*, de Platão, e na *Poética*, de Aristóteles, a imitação renascentista priorizou a conformidade entre obra e modelo e, desse modo, a estrutura artística da obra foi marginalizada; c) o terceiro sentido está ligado ao processo de adaptação renascentista, cujo

---

27Tradução nossa: “Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o “Quixote”. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”.

28Tradução nossa: “continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote mediante as experiências de Pierre Menard”.

29Tradução nossa: “por deslocamentos e anacronismos”.

produto – a obra literária – sempre se referia ao seu modelo através do seu título e, como exemplo, Nitrini (1997) cita a tragédia *Iphigénie*, do escritor francês Jean Racine, que seria uma imitação da tragédia do dramaturgo grego Eurípides; d) por fim, o quarto sentido cionarescuano de imitação diz respeito a uma “equivalência entre imitação e influência”. O processo de emulação – no qual há uma renovação literária dentro da tradição e a diferença dentro da imitação – constitui tal acepção através da instrumentalização ou reelaboração de grandes modelos do passado por um escritor para que este pudesse, assim, forjar sua originalidade (NITRINI, 1997, p. 129).

Recorrendo ainda a cinco componentes da obra literária – tema, forma, recursos estilísticos, ideias e sentimentos –, Cionarescu, conforme Nitrini (1997), procura manter a distinção entre os conceitos de fonte e influência, já que o teórico considerava que, quanto mais elementos fossem aproveitados na produção de uma obra literária, mais próximo da imitação o escritor estaria.

Em seguida, a teórica cita Owen Aldridge (1963) devido à funcionalidade do seu pensamento, já que sua definição de influência se mostra óbvia demais. Para o comparatista, a influência é “algo que existe na obra de um autor que o precedeu” (ALDRIDGE *apud* NITRINI, 1997, p. 130) e deve ser investigada em diversas manifestações, visto o fato de sua ocorrência não se restringir ao singular. Dessa maneira, o estudo sobre a influência ajudaria na compreensão do processo de composição de uma obra, bem como do modo de pensar do seu autor. Para ilustrar seu pensamento, o teórico nova-iorquino faz o seguinte apontamento:

podemos analisar uma passagem altamente poética em Shakespeare e elucidar os valores estéticos que aí encontramos, mas não podemos estar seguros de que Shakespeare passou pelo mesmo processo estético e emocional na criação da obra que passamos na nossa experiência de sua interpretação. Mas se nós sabemos que certas passagens de *A Tempestade* são paráfrases de Montaigne, então ficamos sabendo algo concreto sobre o pensamento de Shakespeare e seu processo de composição. (ALDRIDGE *apud* NITRINI, 1997, p. 130)

Se assim considerarmos, poderíamos fazer previsões sobre o discernimento estético nassariano a partir das leituras listadas pelo escritor na nota<sup>30</sup> que escrevera para a primeira edição de *LA*; aliando a leitura que fez de alguns escritores modernos, como, por exemplo, André Gide e Thomas Mann, a textos de base religiosa – a Bíblia e o Alcorão – podemos apontar as qualidades formais que dariam corpo a sua narrativa: o processo psicológico da narrativa, o tom profético e confessional do narrador, certo fluxo de consciência, a exploração rítmica da sintaxe, entre outros. Além disso, teríamos antecipado

30 Nota transcrita no primeiro capítulo desta dissertação (p. 20).

seu modo de pensar a respeito do livre-arbítrio, da restauração da unidade social, dos valores sociais e religiosos, do autoritarismo patriarcal, da antinomia tradição *versus* inovação, da própria linguagem... Enfim, inúmeros são os elementos que podem ser elencados e investigados a partir da ciência que temos de certas leituras feitas por Raduan e que podem esclarecer melhor seu processo de composição, tanto no fiar da escritura quanto no desenvolvimento temático de seu romance.

Dando prosseguimento aos apontamentos de Nitrini (1997), a professora cita o francês Cláudio Guillén e sua contribuição para o estudo da influência, apresentando duas acepções que o teórico postula para o termo: “como parte reconhecível e significativa da gênese de uma obra literária e como presença na obra de convenções técnicas, pertencendo ao equipamento do escritor e às tradicionais possibilidades de seu meio” (NITRINI, 1997, p. 131). Aqui, a influência é tratada na relação entre obra e experiência do escritor. Nesse ínterim, Paul Valéry é evocado por Nitrini (1997) ao falar nos “empréstimos literários”, considerados pelo poeta fonte de originalidade para um escritor. Salienta-se que, com Valéry, o mais relevante no que se refere à influência é em que medida ocorre a assimilação, ilustrada pela metáfora da digestão<sup>31</sup>.

Refletindo sobre o ato de criação poética em artigos situados entre 1924 e 1927, Valéry reformula os conceitos de originalidade e influência, quando considerava que a presença de determinado(s) elemento(s) na obra de um autor poderia(m) evidenciar a influência, revelando a leitura que um fez do outro. O que era considerado sinal de dependência, com o teórico e poeta francês torna-se índice de originalidade, resultado de uma digestão eficiente. Para ilustrar, destacamos a afirmação que Valéry faz no artigo “Situação de Baudelaire” – em edição nossa de 2007:

Mas a maior glória de Baudelaire, como os fiz pressentir desde o início desta conferência, é sem dúvida ter dado origem a alguns grandes poetas. Nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud teriam sido o que foram sem a leitura de *As Flores do Mal*, na idade decisiva. (...) Enquanto Verlaine e Rimbaud continuaram Baudelaire na ordem do sentimento e da sensação, Mallarmé prolongou-o no campo da perfeição e da pureza poética. (VALÉRY, 2007, p. 31)

Assim, a influência não implicaria a diminuição ou a ausência de originalidade; para Valéry, “o homem pode vir a se apropriar daquilo que parece ser feito tão exatamente

---

31 Para Paul Valéry, o ato criador é um ato de assimilação, daí a metáfora da digestão manifesta na imagem apresentada na seguinte citação: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY *apud* SANTIAGO, 2000, p.19).

para ele que, embora sabendo não ser assim, considera como feito por ele” (VALÉRY, 2007, p. 28), considerando natural a apropriação do outro ao ofício do escritor. Em contrapartida, o poeta francês destaca que só o estudo das influências não dá conta de justificar a criação literária.

A partir de então, Nitrini (1997) retoma Cláudio Guillén, para ampliar as discussões sobre o assunto, e aborda as convenções e a tradição como fatores que participam da construção de uma obra literária, visto que elas são partilhadas entre os autores, especialmente quando eles fazem parte do mesmo período. A tradição comportaria “heranças” deixadas pelos autores do passado, cujas convenções literárias seriam retomadas pelos escritores do presente. Em contrapartida, a referida visão diacrônica da obra acaba “agrupando” os escritores pelas semelhanças que há entre eles e acaba por rotulá-los, privilegiando um número de características em comum, e não a leitura das obras em si.

Nitrini (1997) cita também o teórico Harold Bloom e o seu *A angústia da influência*, de 1973, no qual se vê um cânone de precedências que se constitui do influxo entre um escritor e outro. Em *A angústia da influência*, categorias foram propostas por Bloom que a sua obra recente - *A anatomia da influência* – reformula de modo mais elaborado: a desleitura criativa, a luta pouco gentil nos relacionamentos literários, o poeta-em-um-poeta ... Tânia Franco Carvalhal (1986), referindo-se à primeira obra citada do crítico estadunidense, dá ênfase à importância da teoria bloomiana, mas destaca supostas limitações:

É certo que sua proposição se autolimita ao montar-se apenas com relação a grandes poetas. Além disso, não examina a possibilidade de que, na construção do poema, coexistam influências de outra natureza que não a poética. Ocupa-se apenas com os caminhos escondidos que vão de poema a poema, analisando somente “the poet in a poet”. Os aspectos formais dos poemas ficam, nessa perspectiva, relegados. Para ele, tudo se reduz a um conflito de gerações e a uma série de mecanismos de defesa que, acionados, regem as relações intrapoéticas. (CARVALHAL, 2006, p. 61)

Não podemos negar que Bloom apresenta uma nova forma de leitura e de compreensão do que é particular ao texto literário. A coexistência poética é destacada e o ato de interpretar passa a ter mais atenção na teoria poética proposta pelo teórico. A influência contribuiria para o processo de formação do escritor por meio de uma escrita que luta por expressão, partindo do que foi lido e daquilo que não foi incorporado na criação poética do “efebo”.

A influência poética, para muitos críticos, é simplesmente algo que acontece, uma transmissão de ideias e imagens, e o surgimento ou não de angústia no poeta posterior é visto como uma questão de temperamento e circunstância.

Mas o efebo jamais poderá ser adão no nascer da aurora. Os originais já existiram e já nomearam as coisas. (BLOOM *apud* NESTROVSKI, 1996, p. 110)

A identidade do novo poeta só será consolidada no *agon* entre este e o poeta que o antecedeu. Nesse enfrentamento poético, a imaginação criadora do “efebo” tornar-se-á fértil e a tradição poética poderá ser absorvida e reconstruída por meio de “desleitura”, para usar um termo do crítico norte-americano. A angústia da influência, portanto, dar-se-á em seis “razões revisionárias”, a saber: *Clinamen*, que configura o desvio que um poeta realiza do seu precursor e que irá gerar outros deslocamentos; *Tessera*, que denomina o processo de “complementação” antitética, pois “o poeta mais jovem [...] provê aquele elemento que lhe parece necessário para completar o poema precursor” (BLOOM, 1992, p. 103); *Kenosis*, que se constitui pelo isolamento por parte do novo poeta em relação aos que o antecederam, num movimento de ruptura e, ao mesmo tempo, “de uma revigoração que repete, no entanto, as realizações dos precursores” (BLOOM, 1992, p. 119); *Demonização*, que caracteriza o caminho contrário que o “efebo” toma em relação ao seu precursor, sendo este “desindividualizado”, negado pelo outro; *Askesis*, no qual o poeta novo manifesta habilidades que o fariam trocar de lugar com seu antecessor – a *askesi* é “uma luta-até-a-morte com os mortos” (BLOOM, 1992, p. 162); *Apophrades*, que configura a “fusão” entre o “efebo” e o poeta precursor, isto é, o poeta influenciador é tomado pelo poeta influenciado e vice-versa.

Todavia, seu pensamento foi bastante criticado, além do que vimos na citação acima, especialmente pelo fato de o crítico se limitar à poesia anglo-americana, bem como pela visão antitética que defendia e que dividia os poetas entre fortes e fracos, sem dar ênfase ao processo formal de composição para atentar às relações psíquicas entre os escritores. O conflito entre os poetas apenas se configuraria, na história literária, por “imensas angústias de débito” entre as gerações de escritores e pelo processo de “correção criativa” empreendida por eles, que é, na verdade, uma “desleitura”, uma “interpretação distorcida”, em que o poema resultante da influência de outro poema é também uma forma de crítica.

Apesar das críticas e dos supostos reducionismos apontados na teoria bloomiana, sucessões temporais e leitura dos antepassados ainda estão inseridas no âmbito dos estudos da Literatura Comparada, apresentando configurações sincrônicas e diacrônicas para a literatura. Outrossim, “sua teoria literária humanística serve de contraponto à despersonalização do processo criador, tal como este é postulado pela teoria da intertextualidade de Julia Kristeva” (NITRINI, 1997, p. 157), cuja recepção positiva condiz com a preocupação de renovar os estudos em Literatura Comparada, que ainda se mantinham calcados no estudo tradicional dos

conceitos de fonte e de influência para estabelecer relações deterministas de causa e efeito no processo criativo de um escritor, colocando o influenciado sempre em desvantagem em relação ao que o influenciou.

No que diz respeito à intertextualidade, portanto, Nitrini (1997) cita a crítica e teórica Julia Kristeva que atenta para o processo de produtividade literária sustentado pela absorção e transformação de um texto em outro, caminhando em direção a identificar as relações intertextuais entre os escritores e entre suas obras, sem o interesse em saber quem imitou quem. Conforme Carvalhal (2006), a análise do procedimento intertextual “leva ao exame das relações que os textos tramam entre eles”, a fim de que possamos compreender o modo como os textos se confluem, fazendo com que o trabalho de pesquisa comparatista

não estacione na simples identificação de relações mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele (passiva ou corrosivamente, prologando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados (CARVALHAL, 2006, p. 51-52).

Objetivando a articulação dos processos semióticos e de sua passagem para o plano simbólico, Kristeva constrói o conceito de intertextualidade, apoiando-se em estudos do russo Mikhail Bakhtin sobre os conceitos de *dialogismo* e *polifonia*<sup>32</sup> na obra de Fiódor Dostoievski. A partir de então, a teórica propõe o fim do sujeito da enunciação, tendo como base a descentralização do sujeito em termos culturais, e “face a esse dialogismo [proposto por Bakhtin], a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*” (KRISTEVA, 2005, p. 71, grifos da autora), sendo que esta *ambivalência* implicaria a inserção do texto na história (sociedade) e desta naquela, tratando-se de “duas vias que se unem na narrativa”, e, assim, o escritor passa a participar da história através da sua *escritura-leitura*.

Dessa maneira, a construção textual passa a ser considerada “como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de *intersubjetividade*, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos

---

32 Os dois termos dizem respeito à interação verbal e à importância do outro na construção discursiva. O termo *polifonia* – tomado de empréstimo da Música e que denomina uma técnica compositiva – designa a presença de várias vozes no tecido textual; o termo *dialogismo*, por sua vez, se constitui como o diálogo entre essas vozes. Em suma, “um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada um de modo diferente” (BAKHTIN, 1997, 271).



como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifos da autora). Esse caráter duplo da palavra poética numa estrutura literária não tem relação restrita com a díade significante/significado, mas com as articulações que há entre elas, entre as palavras das frases e entre as sequências maiores, e que tornam a palavra um “vértice multideterminado” e plurivalente.

A palavra, “ponto nevrálgico das ciências humanas” (KRISTEVA, 2005, p. 67), deve ser o ponto de partida para a análise poética, e esta deve dar conta da ação daquela no texto, como mediadora entre a estrutura textual e o contexto (história, cultura, sociedade). A palavra possui um “estatuto específico” – com três dimensões: sujeito, destinatário e contexto – e seu funcionamento deve ser visto como “translinguístico”, pois na palavra (texto) lemos outra palavra (texto), como ressalta a teórica búlgaro-francesa; logo, um texto se dá por “uma *escritura* onde se lê o *outro*” (KRISTEVA, 2005, p.71, grifos da autora), por isso ela passa a ser concebida como intertextual.

A noção de texto defendida por Kristeva é ampla, bem como equivale a um “sistema de signos” que se estrutura por uma rede de conexões e que sustenta o processo de *escritura-leitura*, no qual os textos entrarão em confluência por meio de processos semióticos a serem averiguados. Nessa escritura, portanto, se presentificam os textos lidos pelo escritor. Nitrini (1997) ressalta que Kristeva dá importância à significação do verbo “ler” para os antigos, a fim de que compreendamos a prática intertextual literária.

“Ler” era também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. “Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura (...) seria a aspiração de uma agressividade e de uma participação total. (KRISTEVA *apud* NITRINI, 1997, p. 162)

Nesse sentido, o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva ganha espaço no âmbito da Literatura Comparada na medida em que rompe com o determinismo que guiava o estudo das fontes e das influências, mesmo que a teórica tenha sido criticada pelos seus radicalismos e por intentar “modificar” os estudos de Bakhtin. Ainda assim, várias teses foram e são realizadas observando o referido conceito e investigando-o em obras literárias, além das várias reelaborações da sua teoria que surgiram, como a de Laurent Jenny apresentada no artigo “*La stratégie de la forme*”, publicado em 1976. Para o teórico, a intertextualidade, ou o intertexto, trabalha com a absorção e com a modificação, tanto em forma quanto em sentido, de influências operadas por um texto centralizador que construirá sua unicidade significativa justamente com a presença de vários textos, introduzindo com essa nova escritura uma nova forma de leitura. Esse processo, por sua vez, justifica o fazer literário ou a própria literatura:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. (...) Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define [...]. Fora de um sistema, a obra é pois impensável. (JENNY, 1979, p. 05)

Destacamos que devemos considerar o processo dialético entre obra, leitor e autor, em que este último também ocupa a posição de leitor no movimento entre recepção e produção. Assim, a experiência artística se intensifica, pois “o produtor é também um receptor quando começa a escrever” (NITRINI, 1997, p. 171), já que ele será motivado pela recusa, pela aceitação, pelo deleite, pela interpretação, resultantes de suas experiências leitoras e de mundo também.

Percebemos, portanto, que há um circuito intertextual que se coloca como condição para o texto literário e que sociabiliza a escrita literária junto ao conceito de influência. Esta servirá para mostrar de que modo e, se possível, de onde, fecundando a imaginação criadora, ela é absorvida e remodelada por um escritor para que ele obtenha sua “identidade” ao dar continuidade à produção de literatura; a intertextualidade dará conta das relações e estratégias utilizadas na ressignificação do que foi absorvido. A escritura será, então, o lugar desse intercâmbio textual proveniente de um sistema de referências (literárias, culturais, filosóficas, etc), que vão atribuir àquela um caráter plural e em constante inovação. O texto literário, portanto, é múltiplo e “a intertextualidade é simples atualização do funcionamento textual, ‘verificação’ da leitura pela escrita. É a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma” (JENNY, 1979, p.46).

A partir do exposto, é nosso intento mostrar como as influências de Raduan Nassar, bastante explicitadas, são repensadas e dialogadas entre si, num processo intertextual, para promover uma escritura capaz de deflagar outras reelaborações e leituras. Descortinando inscrições anteriores, Raduan transforma dialeticamente o que consumiu em matéria-prima para novas realizações, subvertendo discursos, recontextualizando fragmentos e imagens textuais, explorando exaustivamente linguagens escriturais, transgredindo estruturas formais, entre outros. Assim, influência e intertextualidade serão os conceitos-chave para entender o engendramento do cotidiano na narrativa de *LA*. No entanto, faz-se necessário compreender as principais relações intertextuais que configuram a trama visceral do romance em estudo.

## 2.3 Entre a palavra sagrada e a palavra literária: as principais ressonâncias em *LA*

Estamos cientes de que a trilha da prosa de Raduan se dá sob um mar de relações de intertextos provenientes das influências que experimentara. Destacamos, neste tópico, as principais relações de viés religioso e literário: da primeira, temos a Bíblia (escritura sagrada cristã) e o Alcorão (livro sagrado islâmico); da segunda, enfatizaremos o fluxo literário do poeta brasileiro Jorge de Lima (1893-1953) e do romancista português Almeida Faria (1943-).

### 2.3.1 Ressonâncias religiosas

Considerada como a palavra fundamental para a história de um povo tido como eleito por Deus, a Bíblia tem uma narrativa calcada na inspiração divina e trata da relação entre o ser humano e a entidade que o criou. Compilação de textos considerados sagrados por se revelarem como a palavra de Deus, a Bíblia é uma obra composta por 66 livros considerados canônicos, cuja variação se dá com a adoção dos apócrifos (Sabedoria, Macabeus, Tobias, entre outros). O *Velho Testamento* é formado por 39 livros, classificados como da Lei, Históricos, Proféticos e Filosóficos; o *Novo Testamento*, por sua vez, agrupa 27 livros classificados em Evangelhos, Históricos, Profético e Epistolares. Sua escrita se deu por diversos autores, estes entre reis, camponeses, poetas, pescadores.

A Bíblia faz saltar certa expressividade que emana das formas (narrativa, fabular, epistolar, poética), algumas tidas como literárias, nela presentes, da sua polissemia estética e das temáticas abordadas. A linguagem dos textos bíblicos nada tem de unívoco ou técnico, pois apresenta uma pluralidade de acontecimentos e uma complexidade (metafórica e alegórica) no seu discurso. Daí também decorre a sua importância, visto que

suas narrativas se tornaram paradigmas tanto da invasão dos opressores quanto da rebeldia de movimentos emancipadores. [...] Suas normas de comportamento influenciam decisivamente relações familiares, sociais e políticas. Podemos dizer, sem nenhuma dúvida, que a Bíblia é o livro por excelência da civilização ocidental, como nenhum outro conseguiu se tornar, mesmo levando em conta a criatividade e a vastidão literária dos países ocidentais. (MAGALHÃES, 2009, p. 109)

A Bíblia não é apenas um texto religioso. Ela é também um texto literário, histórico, político, entre outros. Nela se encontram a poesia lírico-amorosa, como em *Cânticos*; são descritos acontecimentos, povos e revoluções, como a guerra civil em Israel retratada no livro *Juízes*; são relatadas perseguições políticas e religiosas, como em *Exodo*,

por exemplo; é narrado o massacre das minorias, como o infanticídio mandado por Herodes em Belém e adjacências, entre outros. Observamos, ademais, que a riqueza literária, histórica e cultural do texto bíblico, que se coloca também como raiz para as normas sociais, étnicas e morais da civilização ocidental, permite aos seus leitores-escritores apropriarem-se da Bíblia como fonte para a composição de uma obra literária, servindo de intertexto para autores como Shakespeare, Dante, Machado de Assis, José Saramago, entre outros; nenhum livro poderia ter uma influência literária, bem como em outras esferas, tão pertinaz como tem a Bíblia.

O Alcorão, por sua vez, é o livro sagrado dos mulçumanos que se constitui, conforme a tradição, como um registro dos ensinamentos transmitidos oralmente por Maomé, que recebeu revelações do anjo Gabriel, no ano 610 de nossa era. Por quase 23 anos, até a morte do profeta, em 632, a palavra divina foi-lhe sendo revelada sempre vinculada às circunstâncias que envolviam o profeta e seu povo. O livro divide-se em 114 suras – ou capítulos – compostos por 6.239 versículos, cuja extensão varia muito.

Considerado pelos eruditos árabes a sua obra literária máxima, o Alcorão apresenta uma dicção sisuda e pontual, aliada aos seus aspectos retóricos, que tem como base a unidimensionalidade argumentativo-afirmativa, com o intuito de persuadir seu leitor, no caso, o islamita, convocando-o a se submeter a Deus (Alá ou Allah) e às suas leis. Cada frase afirmativa, de sentido autônomo e completo, relaciona-se com outras dentro do conjunto contextual da sura, num jogo de retomadas e repetições. Seu estilo caracteriza-se pela escrita na primeira pessoa, tanto do singular quanto do plural, e pelos recursos que a língua árabe possui e que estão ausentes nas línguas europeias, como, por exemplo, o “terceiro número: o duplo, isto é, tem flexões especiais para o verbo, o substantivo, o adjetivo, o pronome quando se trata de dois objetos ou duas pessoas. (...) E os verbos têm afixos que lhe diversificam o sentido muito mais do que nas línguas europeias” (CHALLITA *in* O ALCORÃO, 2011, p. 22). Além disso, determinadas construções frasais corânicas lhes são particulares, sendo até pouco usuais no uso corrente dos árabes.

Isso posto, cientes ficamos da intertextualidade mais predominante e visível em *LA*: a nova escritura-leitura dada à parábola do filho pródigo (Lucas, cap. 15, ver. 11-32), sustentáculo do aprofundamento dado à narrativa nassariana. Temos, pois, uma reescrita subversiva da referida parábola, na qual: “As diferenças existem: André sai de casa não para dissipar sua parte na herança paterna, mas por estar acometido de um amor incestuoso pela irmã Ana” (LE MOS, 2002, p. 37), e o faz sem dar satisfação alguma de sua partida aos demais: “Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! Tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda” (NASSAR,

1989, p. 33). Entretanto, nas duas narrativas, a partida do filho mais novo já prefigura uma ruptura com os elos familiares que cuidavam da tradição, uma rejeição aos valores que ali eram observados; logo, eles partem em busca de um modo de vida conivente com a sua natureza de jovem.

No que diz respeito ao retorno, no romance, André volta para o seio familiar junto ao irmão mais velho, cedendo aos apelos deste, mas sem nenhum ressentimento ou sentimento de culpa, e nem para pedir auxílio; na parábola religiosa, o filho mais novo, por sua vez, retorna sozinho após gastar toda a sua parte da herança paterna que tinha em mãos, desperdiçar sua liberdade pessoal de jovem independente e depois de vivenciar uma situação de miséria, arrependido do que fez. Para com este, entre a partida e o retorno, há uma “evolução” humana e espiritual, na qual o ponto de chegada não coincide com o ponto de saída. Em *LA*, quando André retorna, mesmo reclamando uma mudança no regimento familiar, fecha um ciclo no mesmo ponto, especialmente por concluir que, por mais que “alcançasse paisagens muito novas” e se “conduzisse para regiões cada vez mais afastadas”, ele estava “indo sempre para casa”, onde cenas e comportamentos se repetem, o que reforça a estagnação dos demais e a aparente imobilidade familiar e cotidiana.

Um ponto em comum, por outro lado, é o fato de que os personagens pródigos (o personagem bíblico e André) das referidas narrativas não alcançam a plena liberdade que suporiam ter, pois se veem de repente presos às circunstâncias mais adversas, estando eles numa condição muito além da degradação humana. Ademais, o retorno dos filhos tresmalhados nas narrativas é festejado, comemorado<sup>33</sup>, e eles são submetidos aos mesmos cuidados, como podemos ver a seguir:

Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, e ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos uma festa. Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha-se perdido e foi achado. E começaram a festa. (LUCAS, cap. 15, ver. 22-24, 1993, p. 1369-1370)

[...] e logo seus braços poderosos me apertavam o peito contra o seu peito, me tomando depois o rosto entre suas palmas para me beijar a testa; e eu tinha outra vez os olhos no chão quando ele disse, úmido e solene:

- Abençoado o dia da tua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria!

[...]

---

33 Ainda sobre esse ponto em comum entre as narrativas, no capítulo 25 de *LA*, ao final da conversa entre pai e filho, aquele afirma, numa quase paráfrase da fala paterna na parábola bíblica: “Vamos festejar amanhã aquele que estava cego e recuperou a vista” (NASSAR, 1989, p. 169).

E mal ele tinha se afastado, minhas irmãs irromperam ruidosamente pela porta [...], fui dando conta do zelo que me cercava, já estava temperada a água quente ali da lata, o canecão ao lado, a toalha de banho dependurada, um sabão de essência raro em nossa casa, o surrado par de chinelos, sem contar o pijama, limpo e passado [...]. (NASSAR, 1989, p. 149-151)

Contudo, os efeitos de tal fato se diferenciam: a volta do personagem bíblico é sinônimo de alegria e paz, pois aquele que estava perdido foi encontrado, e a restituição dos relacionamentos ocorre sem cobrança por parte do pai; no caso de André, seu retorno só aumenta a tensão familiar e se configura como um preâmbulo para a tragicidade do homicídio causado pelo pai no final do romance.

Nas duas narrativas, o filho mais velho simboliza a valorização da família e a continuidade da tradição que a sustenta; na parábola bíblica, o filho mais velho, seguidor da lei paterna, não sai em busca do parente e reage com certa resistência ao retorno e acolhimento do irmão mais novo, já que este abandonara a casa, a família, o trabalho. Pedro, em *LA*, é incumbido da tarefa de trazer o irmão de volta e leva na garganta a voz do pai, cujos ensinamentos são retomados na conversa com André, a fim de justificar o seu retorno, de recuperar o irmão desviado do caminho correto, de restabelecer a ordem antiga e de cessar o luto que envolvia toda a família:

(...) 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 o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral. (NASSAR, 1989, p. 16)

E reinstaurando a palavra angular paterna numa pregação que destaca os desígnios familiares, André repete a fala do irmão Pedro:

e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever; ele falou ainda dos anseios isolados de cada um em casa, mas que era preciso refrear os maus impulsos, moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que nos acompanham. (NASSAR, 1989, 21-22)

O universo recriado, pelo escritor, da parábola citada é usado para que André revise sua história pessoal, questione a palavra paterna, defendendo a negação da não-liberdade, e justifique seu amor pela irmã Ana. Através de um discurso calcado em

ambiguidades, André reivindica seu lugar à mesa entre os demais familiares ao mesmo tempo em que protesta por sua individualidade reprimida.

O personagem se coloca então como Caim, o filho enfermo, ou como o filho tresmalhado, que sai de casa não para se achar, como ocorre na parábola bíblica, mas para afirmar com veemência o seu lugar, o seu verbo. Na Bíblia, mais precisamente no livro de Gênesis (cap. 4, ver. 1-16), o personagem Caim é filho de Adão e Eva e irmão de Abel. Este é assassinado pelo irmão, por ciúmes e inveja, ato que lhe resulta numa punição estabelecida por Deus e que se estende pelos seus descendentes. No entanto, Deus “pôs em Caim um sinal, para que, se alguém o encontrasse, não o matasse” (BÍBLIA, 1993, p. 53). Em *LA*, durante seu delírio verbal, André se coloca pertencente a essa geração “dos recusados pelo afeto”, cujos ecos se fazem ouvir na sua voz, ante o silêncio e a recusa da irmã para o seu amor:

“pertencço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos (...), dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja...” (NASSAR, 1989, p. 138).

Essa releitura, manifestação própria do intertexto, do didatismo e do sentido original da parábola relaciona-se com os conflitos por que passa o personagem – razão e natureza, ordem e desordem, autoridade e desejo, poder e dominação, casa e cidade –, mostrando, dessa maneira, como a sabedoria ancestral da família recobre certas tensões que podem vir a ser insuportáveis. Enquanto que na parábola bíblica temos a representação de uma congregação familiar, com o retorno do filho pródigo e do perdão concedido a este, e necessário à união familiar, no romance de Nassar há a dissolução familiar inevitável que, mesmo com o retorno de André, persiste no antagonismo das visões de mundo na conversa entre pai e filho. Este defende a sua “desordem” emergida, alicerçada na subversão da “ordem” pretendida por aquele e que mascara os “gemidos” dos demais. Portanto, em linhas gerais,

(...) Raduan Nassar nos apresenta uma insólita e vigorosa abordagem dos laços de família, e de um ponto de vista que não permite dúvidas: a família, aqui, representa a sociedade, uma espécie de circuito fechado no qual cada indivíduo pode ocupar apenas um lugar (...) o amor incestuoso pela irmã, Ana, levava-o à conclusão de que as coisas mudam, sempre mudam, estão em permanente evolução, e o fizera fugir de casa (...) por trás de sua aparência imóvel, existem tensões que crescem e se desdobram a cada instante: são as contradições, os antagonismos (...) o autor escolheu um tom cujo raro nível de elaboração poética ressalta a contradição entre o duro aprendizado de André, o filho pródigo, que o leva a ver, por trás das aparências o modo como a família se sente exatamente protegida pelas aparências que cultiva. (SILVA *in* O GLOBO, 1976, p.7)

No que tange à trama do enredo de *LA*, não apenas a *Parábola do Filho Pródigo* empresta ao romance seu aspecto metafórico, alegórico e linguístico, mas outras narrativas bíblicas<sup>34</sup> também cumprem esse papel. A *Parábola do Semeador* (Mateus, cap. 13, ver. 1-23 / Lucas, cap. 8, ver. 4-15), que se dilui também por todo o romance, já se encontra incorporada inicialmente ao capítulo 5, ao lermos os sermões paternos e identificarmos sua “reserva de sementes”.

A *Parábola da Candeia* (Lucas, cap. 8, ver. 16-18), cuja primeira referência intertextual se faz no capítulo 3 do romance, já se mostra na reprodução que André faz dos sermões paternos, destacando que o pai sempre afirmava que “os olhos são a candeia da alma”. Além disso, também remete a uma passagem do evangelho de Mateus totalmente incorporada à fala paterna. No texto bíblico se lê: “O olho é a luz do corpo. Se teu olho é são, todo o teu corpo será iluminado. Se teu olho estiver em mau estado, todo o teu corpo estará nas trevas. Se a luz que está em ti são trevas, quão espessas deverão ser as trevas!” (MATEUS, cap. 6, vers. 22, 1993, p. 1290). Em *LA*, lemos: “se eles [os olhos] eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (NASSAR, 1989, p. 13).

Em suma, a luz, os olhos podiam revelar um corpo são, limpo, ou denunciar um corpo tenebroso, falso e sem uma verdadeira essência. Aqui temos a principal metáfora relacionada à visão que, aliada à ideia do retorno do filho equiparado à recuperação da vista, só acentua os desentendimentos entre pai e filho. Iohána qualifica o filho como cego, por este não enxergar que só a luz interna da casa e da sabedoria familiar é que devem nortear seus passos; a recuperação da vista filial só se dá com a resignação de André perante a palavra do pai. Por outro lado, é através dos “dois caroços repulsivos” que conhecemos o cenário cotidiano daquela família, que nos são mostrados os *flashes* mnemônicos de André; é com os olhos baixos que todos escutavam os sermões à mesa e, ao levantá-los quando adolescente, André vê-se com vontades e sensações próprias e enxerga o encarceramento mascarado pelo pai. Com seus olhos repulsivos, André ultrapassa o linde de conduta imposto e adentra no seu mundo interior, regado a sentimentos e percepções. Os olhos plenos de luz do pai envenenam

---

34 Podemos acrescentar, ainda, a história d’*O menino epilético* (Lucas, cap. 9, ver. 37-43), cujo adjetivo é usado por André para se referir a ele mesmo quando na conversa com seu irmão Pedro, no capítulo 7 de *LA*: “essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa ‘eu sou um epilético’ fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim...” (NASSAR, 1989, p. 39).



e saturam o filho, fazendo-o afirmar para Ana que “para vivermos nossa paixão, despojemos nossos olhos de artifícios, das lentes de aumento e das cores tormentosas de outros vidros, só usando com simplicidade sua água lúcida e transparente” (NASSAR, 1989, p. 132). André propõe, então, que o casal não aja como o pai, que exagera na valoração, mas que se relacionem sob a simplicidade do sentimento que os dois nutrem um pelo outro.

Já a história do *Endemoniado Geraseno* ou *Gadareno* (Marcos, cap. 5, ver. 5-20 / Lucas, cap. 8, ver. 26-39) se manifesta mais explicitamente no capítulo 20, quando André se mostra possesso e virulento ante a recusa que Ana demonstra após arrepende-se do incesto cometido. A linguagem aí também se mostra “endemoniada”, uma “baba pestilenta”, quase que como uma extensão do recalçamento de André em consonância com as suas crises paroxísticas. Temos, então, uma linguagem também maculada à procura do “novo verbo”:

A epilepsia e a possessão por outro verbo que não seja o do pai, o bíblico, ou talvez também o embate entre o verbo tradicional e o novo que o questiona, são apresentados pelo narrador através dessas “convulsões” que provocam (...) uma convulsão dos sentidos, e encaminham o texto para além de uma simples transgressão do enunciado (SEDLMAYER, 1995, p. 57).

Retomando a narrativa bíblica do *Endemoniado Geraseno*, já no capítulo 7, André parece confessar que “traz o demônio no corpo”, fazendo referência àquele texto. Citamos ainda a *Parábola da Ovelha Perdida* (Lucas, cap. 15, ver. 1-7), cuja alusão está no desejo silencioso do pai de resgatar seu filho perdido e reinseri-lo no seio familiar, agindo como o pastor que deseja ver sua ovelha novamente encontrada<sup>35</sup>. No entanto, quem deixa as demais “ovelhas” em busca da que está perdida é Pedro, o primogênito, e não o patriarca. Por fim, a *Parábola da Dracma Perdida* ou *da Moeda Perdida* (Lucas, cap. 15, ver. 8-10), que reforça as parábolas da *Ovelha Perdida* e do *Filho Pródigo* com a ideia de resgate do que foi perdido que, no romance nassariano, pode ser tanto do filho que saiu de casa quanto da identidade do sujeito, da ordem familiar e dos seus valores, da tradição cultural e religiosa que a família buscava manter, entre outros. Além disso, na parábola da *Dracma Perdida*, temos a figura do candelabro que, ao iluminar, revela o que está escondido ou perdido, complementando, ainda, o sentido da *Parábola da Candeia*.

A partir de então, vemos que o romance *LA* se constitui num mosaico de narrativas bíblicas entretecidas no corpo de sua escritura, de sua construção discursiva, e que

---

<sup>35</sup> Em relação ainda a essa parábola, no capítulo 20 do romance de Nassar, parece haver uma alusão a ela quando André tenta persuadir Ana a viver seu amor: “pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa (...), mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa” (NASSAR, 1989, p. 118-119).

já reflete a complexa natureza dialógica da linguagem. Extraídas da sua conjuntura textual primeira, a Bíblia e a cultura judaico-cristã, as parábolas são realocadas – outro gênero, outro leitor, outro propósito interpretativo, outro autor – para atender às necessidades e às questões advindas do mundo ocidental atual, num caminho de retorno ao que é arcaico, antigo, para tratar do homem num mundo novo, marcado por transformações de toda ordem e que atingem o seu entorno mais familiar, o cotidiano, além de contribuírem para a autenticidade estilística de Raduan Nassar, que não se vale apenas das parábolas já listadas, mas, também, de outros livros do *Antigo Testamento*, como, por exemplo, *Provérbios*, *Cânticos* e *Eclesiastes*. Em relação ao primeiro, por exemplo, define Teixeira (2002):

Por definição, seria o provérbio uma sentença breve, sempre recorrente à linguagem figurada, na qual são ditados ensinamentos para uma vida e conduta “retas”. Em sua expressão mais pura, é formado por duas frases, em estrutura paralelística, que remete ao universo da forma poética; mas também pode se assemelhar a um sermão. (TEIXEIRA, 2002, p. 61)

A partir de então, observamos que, tanto em forma quanto em conteúdo, o livro de *Provérbios* está presente nitidamente na fala paterna do romance de Raduan, como observamos nos trechos a seguir em comparação:

Ouvi, filhos meus, a instrução de um pai,  
sede atentos, para adquirir a inteligência.  
Porque é sã a doutrina que eu vos dou,  
Não abandoneis o meu ensino.  
(...)  
Adquire sabedoria, adquire perspicácia,  
não te esqueças de nada, não te desvies de meus conselhos.  
(...)  
Eis o princípio da sabedoria: Adquire a sabedoria.  
Adquire a inteligência em troca de tudo o que possuis.  
(...)  
Preserva tua boca da malignidade,  
longe de teus lábios a falsidade! (PROVÉRBIOS, cap. 4, ver. 1-24, 1993,  
p.782).

Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de uma vez com esta confusão. (NASSAR, 1989, p. 166-167)

Do livro de *Cânticos* ou *Cantares*, para ilustrar, é extraído o lirismo quase pagão com que é tratada a atuação amorosa entre Salomão e Sulamita para encenar o ato sexual entre Ana e André, bem como o caráter incestuoso ou proibido da lírica bíblica, que se

pressupõe do repetitivo refrão de Salomão – “minha noiva, minha irmã” – e da não realização da consumação carnal. Acrescentamos que, no texto bíblico, o referido fenômeno ainda assume determinados aspectos linguístico-literários importantes, como o do sujeito da enunciação<sup>36</sup>, por exemplo, predominante também em *LA*. Sobre esse elo intertextual, nos diz ainda Sedlmayer (1995):

Se em André reconhecemos a figura do jovem Salomão e seus intermináveis desencontros com a amada, desenhando na narrativa incessantes fugas, breves encontros, sempre ao ar livre, acobertados por elementos naturais, não podemos dizer o mesmo em relação à personagem feminina. A Sulamita que fala, seduz, e possui o que poderíamos chamar de um nascente discurso feminino não traz uma afinidade tão perceptível com Ana. Em *Lavoura Arcaica*, a mulher só ensaia passos, só se cobre de adornos e perfumes e, ao contrário dos *Cantares*, não tem a posse de uma fala individualizada. Entretanto, mesmo em sua mudez, Ana, como Sulamita, ama na ausência, e o gozo advém de uma certa impossibilidade do amor fusional, platônico, como queria André... (SEDLMAYER, 1995, p. 60)

As pontes intertextuais entre os textos acima mostram a fecundidade intertextual que o escritor experimentou não somente em relação às temáticas tratadas na sua narrativa, mas, também, no quesito estilístico-formal de sua escritura.

Num diálogo intertextual, os textos bíblicos convivem com o *maktub* mediterrâneo. No romance, o “está escrito” – tradução da expressão árabe citada e que também aparece em algumas passagens bíblicas – remete constantemente à palavra do pai, mantenedor da tradição trazida pelo avô de André, e desse modo este desafia a palavra austera paterna que, para ele, é revogável. Ademais, como afirma Rodrigues:

(...) Jesus é aquele que se submete incondicionalmente ao Pai. O seu “está escrito” remete à palavra do Pai, à palavra revelada aos/pelos profetas. Assim como o *Maktub* do avô, está escrito por *Deus*. (...) O próprio recuperar da palavra do avô, nesse capítulo [capítulo 15], e de um trecho do sermão do pai, no último capítulo [capítulo 30], ambos a sublinhar (ironicamente) a inevitabilidade do destino, quando este já se configurara de modo trágico, contrário aos interesses da família, parece ser uma das formas dessa utilização. (RODRIGUES, 2006, p. 38, grifos do autor)

Além disso, a eloquência paterna, durante os sermões, é oriunda da sabedoria extraída do Alcorão, bem como de suas premissas. Na posição daquele de quem é exigido explicar a

---

<sup>36</sup> Essa expressão diz respeito a um lugar enunciativo que o sujeito ocupa em seu próprio discurso: o daquele que fala, identificado através das coordenadas enunciativas, como os dêiticos (pronomes, artigos, advérbios, tempos verbais, etc), por exemplo. Em outras palavras: “É na instância do discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como 'sujeito'” (BENVENISTE, 1976, p. 288).

tradição e ditá-la como regra, assim como o profeta Maomé, o pai Iohána toma o posto discursivo do orador exemplar e autoritário:

a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um 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 retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também [...]. (NASSAR, 1989, p. 146)

O pai exhibe os preceitos que evitam a dissolução familiar, “consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral” (NASSAR, 1989, p. 109), e enaltece a sabedoria, tema central no *Alcorão*, que tem como papel guiar os homens corretos e justos, sendo forjada com a paciência, aspecto que justifica o seu registro e assegura a sua objetividade:

Ó vós que credes, fortificai-vos com a paciência e as preces. (...) (O ALCORÃO, 2011, Surata 2: 153, p. 43)

Este Alcorão é (...) feito de versículos claros para os corações dotados de saber. (O ALCORÃO, 2011, Surata 29: 49, p. 314)

Utilizando-se de uma força verbal que se eleva da repetição do texto de origem e é revigorada pela adoção do tom prescritivo que também caracteriza o texto corânico, o patriarca Iohána busca assegurar o caráter reto que a família deveria ter e manter. Para tanto, do *Alcorão* Raduan se apropria da sintaxe contundente e do constante uso de conectores e verbos (e; que; quanta; era) na escritura litúrgica do seu romance para iniciar determinadas construções sintáticas, num tom de orientação e/ou de enunciação, para enformar tanto o discurso paterno como também o discurso filial, observado nos excertos abaixo:

(...) e ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever (...), e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias (...), e que para ponderar em cada caso tinha sempre existido o mesmo tronco, a mão leal, a palavra de amor e a sabedoria dos nossos princípios (...) (NASSAR, 1989, p. 21-22, grifos nossos).

(...) *que* sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? *que* frutos tão conclusos assim moles resistentes quando mordidos e repuxados no sono dos meus dentes? *que* grãos mais brancos e seráficos, debulhando sorrisos plácidos, se a varejeira

do meu sonho verde me saía pelos lábios? *que* semente mais escondida, mais paciente! (...) (NASSAR, 1989, p. 49, grifos nossos).

Assim como no Alcorão:

*E sedes prevenidos contra a tentação. Os prevaricadores não serão os únicos a serem tentados. E lembrai-vos de que Deus é terrível na retribuição.*

[Surata 8: 25]

*E lembrai-vos do tempo em que éreis poucos e humilhados na terra, temendo serem capturados.* [Surata 8: 26]

*E lembrai-vos de que vossas riquezas e vossos filhos são uma tentação para vós e que Deus possui recompensas maravilhosas.* [Surata 8: 28] (O ALCORÃO, 2011, p. 150, grifos nossos).

Nesse exercício de linguagem, Raduan toma as lições corânicas para justificar o fim trágico da família e o assassinato de Ana, cometido pelo pai. Dessa maneira, na segunda parte do livro, intitulada “O retorno”, temos a epígrafe profética: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” – versículo 23 retirado da surata corânica 4. Tal trecho complementa a premonição, que já vinha sendo sugerida ao leitor, da ruína familiar consequente do descumprimento das leis por parte do casal de irmãos, isto é, a referida epígrafe é dada como uma advertência para os eventos vindouros. Conforme Teixeira (2002, p. 67), Ana tinha a maior culpa em relação à “imprudência”, visto que deveria se manter casta, seguindo a tradição. Assim como para as adúlteras no *Alcorão*<sup>37</sup>, só restava como castigo para Ana a morte, esta precipitada num clima de pesadelo pelo desespero do pai, cujo “freio da religião” (PAZ, 1992, p. 36) não impediu a ebulição da paixão e dos pedidos do corpo entre os irmãos.

Assim, os personagens encontram-se presos ao peso da mão do destino, ao seu *maktub*, e na constante tensão entre a tradição e a renovação. Há uma mescla de preceitos religiosos, sob constantes reflexões e subversões, e das questões que envolvem, por exemplo, a instituição familiar, com a oscilação da identidade em comum entre seus membros e da sua ligação às origens. Estas, ainda, se manifestam nos nomes dos personagens e evocam profundos traços antigos e culturais, contribuindo, assim, para a organização 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<sup>38</sup>, Zuleika<sup>39</sup> e Huda<sup>40</sup>; à sua esquerda, vinha a mãe,

37 Surata 4: 15

38 Rosa, 1º) lat. rosa; 2º) abrev. de n. como Rosamunda” (GUÉRIOS, 1981, 214).

39 Zuleica, ar. Zuleikha: “gordinha, roliça” (GUÉRIOS, *op. cit.*, p. 259).

40 Hulda, 1º) hebr. Talvez: “constante, estável, firme”; 2º) al. Hulda, Holda: “benigna, benévola, afável”; cf. huld: “graça, favor, mercê” (GUÉRIOS, *op.cit.*, p. 144).

em seguida eu, Ana, e Lula<sup>41</sup>, 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, em um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 154-155)

Observando a identificação dos membros mais ativos da família<sup>42</sup>, temos que Iohána<sup>43</sup> é a forma hebraica (*Iohanan*) para João – nome também bíblico – e significa “agraciado por Deus”; o nome Ana<sup>44</sup>, em árabe, significa *eu* e, desse modo, sua identidade complementa a identidade do irmão-amante, fato que representa, no romance, a única possibilidade de unidade individual e familiar para André. Este nome, por sua vez, provém do latim *Andreas* e significa “viril”, o que justifica o fato deste ir de encontro à palavra paterna, impulsionado pela força contida na sua identidade; Pedro, do latim *Petru-* e do grego *Pétros*, significa “rochedo”, “pedra”, e pode ser visto como parte do alicerce do “templo” erguido pelo avô e mantido pelo pai na casa e no regimento familiar. A partir de então, vemos como os nomes e sua simbologia, além de nos remeter a culturas várias embutidas na escritura de *LA*, apontam para valores tradicionais cristalizados ao longo do tempo e que correspondem à posição assumida por cada personagem do romance, seja para mantê-la ou para refutá-la, por meio da relação que estabelecem entre si através daqueles que nomeiam.

No concernente à escritura, propondo uma reescritura das narrativas bíblicas e das suratas corânicas, vemos Raduan moldá-las simbolicamente e estilisticamente no entrecruzamento textual das referidas escrituras sagradas, e na apropriação de seus recursos, tais como metáforas, alegorias, sinestésias, elipses temporais, entre outros. Com isso, observamos, na esfera criadora de Raduan Nassar, a conversão de elementos sagrados da Bíblia e do Alcorão para a escrita subversiva e questionadora de *LA*, cujo enredo vai sendo construído nessa subversão que acaba por dar sentido às várias camadas de significação na arquitetura intertextual da narrativa. No entanto, os diálogos textuais que o escritor desenvolve não se restringem aos textos religiosos; são notórios vários elos com textos também literários, cuja reflexão se dará a seguir.

---

41 Lula, do ar.: “pérola” (GUÉRIOS, *op.cit.* p.165).

42 Para saber mais sobre a onomástica em *Lavoura Arcaica*, ver em “A tra(d)ição dos nomes na *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar”, de Regina Céli Alves da Silva. O artigo está disponível no link a seguir: [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/9\(25\)03.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/9(25)03.htm)

43 Ver em MACHADO, J. P. *Dicionário onomástico e etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Confluência, 1984. 3 v.

44 Ana, hebr. Hanah, Hannah: “graça, clemência, mercê”. ( GUÉRIOS, *op.cit.* p. 57).

### 2.3.2 Ressonâncias literárias

Na arquitetura intertextual de *LA* também é perceptível o diálogo entre textos literários que alimenta o subjetivismo lírico, o estilo poético da prosa nassariana, o aspecto mnemônico da narrativa. No caso, deter-nos-emos em duas influências mais nítidas e confessadas pelo autor: as ressonâncias literárias do poeta brasileiro Jorge de Lima e do romancista português Almeida Faria.

Considerado um dos grandes poetas brasileiros, o alagoano Jorge de Lima é enquadrado na geração de 30, por ter sua poesia marcada pelo tema regionalista, pela linguagem coloquial, pela presença do folclore e do elemento negro. Por outro lado, seu percurso poético o distingue dos demais poetas de sua geração, passando pelo Parnasianismo (*XIV Alexandrinos*, de 1914); posteriormente, sendo influenciado pelo Modernismo, ao qual adere com o poema “O mundo do menino impossível”, republicado em *Poemas*, de 1927; depois, com fortes evidências surrealistas aliadas à acentuação religiosa, após se converter ao catolicismo, podemos citar a obra *Tempo e Eternidade*<sup>45</sup> (1935), além de *Livros de Sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952), estas duas últimas consideradas suas obras mais importantes.

Essa constante variação estética e a mutabilidade que se configura como traço fisionômico da escrita poética de Jorge de Lima é justificada por Alfredo Bosi, quando este diz que o poeta é “organicamente lírico” e “enraizado na própria afetividade”, visto que “sem a sua inteligência poderiam soar gratuitas as mutações de tema e de forma que marcam a linguagem de Jorge de Lima, poeta sucessivamente regional, negro, bíblico e hermético” (BOSI, 1994, p. 452). A partir de então, vemos que os vários caminhos percorridos pelo poeta fomentam o caráter múltiplo de sua poesia, em constante renovação e recriação, sendo conseqüentemente enriquecida dessa maneira.

No entanto, procurando uma unidade poética na produção de Jorge de Lima, o crítico Luiz Santa Cruz destaca a infância como seu tema central, assinalando que “tanto na obra poética de Jorge de Lima, como em toda a sua criação literária, a palavra-chave que nos permite com ela devassar o segredo e o elo misterioso de sua cadeia criadora, é a mesma da obra de Georges Bernanos<sup>46</sup>: a palavra ‘Infância’” (CRUZ, s/ d., p.20). A validade de tal

45 Escrita a quatro mãos ao lado do escritor Murilo Mendes.

46 Escritor e jornalista francês (1888-1948), participante ativo na vida política da França, sua literatura retrata uma visão trágica e pessimista do Cristianismo com a exploração da batalha espiritual entre o bem e o mal. Suas principais obras são *Sob o sol de Satã* (1926) e *Diário de*

constatação referente à preponderância de tal tema é sustentada pelas palavras do próprio poeta alagoano:

É sabido o quanto os primeiros anos de vida marcam o indivíduo. Através, muitas vezes, de mil equívocos, o homem maduro volta, afinal, a reencontrar o menino que foi. Uns, mais felizes, se encontram logo, não se perdem por trilhos errados. Para outros, a procura de seu caminho é demorada e penosa. Machado de Assis já disse que o “menino é o pai do homem”. (LIMA, 1958, p. 74-75)

O poeta se apropria de um elemento que marcou tão profundamente a filosofia e a literatura romântica, o retorno à infância, e marca o seu eu lírico com certo ar sobrenatural e mágico ao ocupar a posição de um menino para, dessa maneira, poder utilizar livremente a linguagem coloquial, para revisitar a tradição folclórica e regional do país vivida fora dos centros urbanos. Em contrapartida, o olhar da infância de que Jorge de Lima lança mão irá fazê-lo percorrer o caminho de uma escrita de interiorização, tornando-a imagética e fazendo com que a objetividade da sua “primeira poesia” seja substituída pela subjetividade do mundo interior, do qual se valorizam a experiência e as recordações.

A partir de então, temos os primeiros elos entre Jorge de Lima e Raduan Nassar, que se apresentam, inicialmente, na epígrafe da abertura de *LA*, que se dá com um verso do poeta alagoano: “Que culpa temos nós dessa planta da infância,/ de sua sedução, de seu viço e constância?”, extraída do Canto I da obra *Invenção de Orfeu* (edição nossa de 1974). Raduan contempla sua narrativa com esse resgate poético das suas influências, ao atualizar determinados elementos dos quais se apropria. No romance, é no retorno aos momentos paradisíacos experienciados na infância<sup>47</sup> e no telurismo, também evidente em *Invenção de Orfeu*, que André se dá conta de um conjunto de sensações em relação à sua família e de uma fé mística e voluptuosa alimentada pela sua relação de tendência libidinosa com a natureza:

---

*um pároco de aldeia* (1938).

47 Poderíamos considerar aqui que alguns fatos biográficos de Raduan Nassar são significativos para a temática da infância em sua obra. Aos oito anos de idade tem “uma das melhores alegrias da infância”: ganha de presente do pai um casal de galinhas-de-angola; aos nove anos, inicia seu fervor religioso que o levará a tornar-se coroinha dois anos depois; com dez anos consegue se livrar definitivamente do “trauma” do “r” fraco ao tentar decorar o Hino à Bandeira; aos quinze anos, durante “uma aula da quarta série do ginásio, (...) Raduan sofre a primeira de sete convulsões que se sucederem por mais dois dias” (CADERNOS..., 1996, p. 8), saindo da crise com amnésia parcial e sem poder concluir o ano letivo. Além disso, durante a infância, Raduan sempre se manteve vinculado aos cuidados com plantas e animais, criando peixes, pombas (o pombal que tinha quando criança é evocado na página 95 do capítulo 17 na nossa edição de *LA*), coelhos, o que parece corroborar a relação infância-natureza desenvolvida em sua obra e o aspecto mnemônico que forja o delírio de André.



“(meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo)” (NASSAR, 1989, p. 12). A semente do verbo peçonhento germina no André menino para florescer e dar frutos no André homem; essa germinação ocorre durante suas hibernações pueris em meio à natureza, numa relação triádica entre o corpo, os sentidos e a imaturidade infantil:

Na modorra das tardes vazias 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? (NASSAR, 1989, p.11-12).

Assim, também vemos o telurismo e as descobertas da infância no Canto I do *Invenção de Orfeu*:

XXX

Inda meninos, íamos com febre  
comer juntos o barro dessa encosta.  
Será talvez, por isso, que o homem goze  
ser a seu modo tão visionário e ébrio.

E inda gosta de ter em si a terra  
Com seu talude estanque e sua rosa,  
E esse incesto contínuo, e infância anosa,  
E céu chorando as vísceras que o cevam.

[...] (LIMA, 19-, p. 34-35)

A ligação com a natureza é necessária, então, para que o personagem do romance e o eu lírico do poema alcancem aquela natureza humana original não corrompida pelo mundo, para que recuperem a infância em seu sentido ideal. O poeta e filósofo romântico alemão Friedrich Schiller afirma, em seu livro *Poesia ingênua e sentimental* – publicado pela primeira vez em artigos separados em 1795, que o adulto sente a necessidade de visitar a natureza idealmente presente nas crianças “não porque ela faça bem aos nossos sentidos, nem porque satisfaça nosso entendimento ou gosto (de ambos pode muitas vezes ocorrer o contrário), mas simplesmente *porque é natureza*” (SCHILLER, 1991, p. 43, grifos do autor). Aquilo que é mais precioso para o adulto se constitui como “expressões de nossa infância perdida” e só pode ser recuperado através do reencontro com a natureza.

Em *LA*, é junto à terra que o menino tem a liberdade de descobrir o corpo e o prazer carnal. A infância, portanto, lhe confere traços que o distinguem dos demais e que o fazem questionar a palavra paterna – “a nossa desunião começou muito mais cedo, no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa (...)” (NASSAR, 1989, p. 24) – e essa fé, inicialmente, faz dele um “congregado mariano”; em contrapartida, esse fervor religioso o transformará, aos poucos, no “filho arredo” que cumpre o papel predestinado pelo *maktub* do destino, tomando para si o papel do “filho epilético” que transgride o caminho correto pregado pelo pai.

Para acentuar sua “epilepsia”, os sentimentos que ele nutria na comunhão com a natureza durante a infância cultivam sua enfermidade. Retomando a intertextualidade na obra, a “flor venenosa” que aí brota também renasce nos versos de Jorge de Lima: “O céu jamais me dê a tentação funesta/de adormecer ao léu, na lomba da floresta,/onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,/carnívora decerto o sono nos espia” (LIMA, 19-, p. 22). Enquanto que este eu lírico foge do desejo de misturar-se à natureza, o menino André se dispõe a ser mais atento aos seus ruídos do que aos chamados familiares, num anseio de retorno a um estado primitivo que ele só conseguia alcançar no enlaçamento entre a sua infância perdida e o “ventre” da mãe natureza, num estado de indistinção entre esta e o ser.

A paixão que tinha por esse elo é transmutada para a irmã Ana; conforme Rodrigues (2006), a relação amorosa entre os irmãos proporciona a André a completude que este sentia quando em estado simbiótico com a natureza, cujos elementos também dão corpo a Ana, fazendo com que o irmão os visse como constitutivos da natureza:

[...] com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo; [...] e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro [...]; e nesse repouso de terras e tantas águas, alguém baixou com suavidade minhas pálpebras, me levando, desprevenido, a consentir num sono ligeiro [...]. (NASSAR, 1989, p. 113-114)

Vemos, portanto, como a memória retroage às experiências do corpo vividas na infância por André e as atualiza na relação carnal com Ana. No enredo, a rememoração e evocação da infância, portanto, denunciarão a austeridade paterna, expondo suas brechas, e a afetividade excessiva da mãe evidenciará os desejos mais reprimidos em André.

Contudo, Raduan não bebe somente da fonte literária de Jorge Lima, mas também lança mão da leitura que fez do romance *A Paixão* (1965), do escritor português

contemporâneo Almeida Faria. Sua obra tem a escritura impulsionada pelo contexto histórico-político português numa crítica ao sistema salazarista<sup>48</sup> autoritário e corporativista, que vigorou em Portugal durante 41 anos (1933-1974), refletindo de forma crítica sobre o processo revolucionário.

Em *A Paixão*, vemos ficcionalizada a vida de um clã alentejano cujos membros<sup>49</sup> têm o seu dia a dia e a sua identidade modelados pelo passado que trazem consigo e pelos diferentes posicionamentos ideológicos que apresentam. O enredo concentra-se num dia de sexta-feira santa, a sexta-feira da Paixão, e os personagens encontram-se dedicados aos seus afazeres domésticos, listados minuciosamente: “De madrugada ainda levantar-se, descer para a cozinha e entregar o trabalho reacendendo lume no fogão, lavar a louça que ficou da véspera, com sobejos de comida, em sobre a pia...” (FARIA, 2014, p. 15). No plano narrativo, temos a predominância de monólogos intercalados por lembranças ou interrompidos por diálogos mínimos ou pela intervenção de um narrador, chamado pela narrativa para cumprir essa tarefa, que se (con)funde ao consciente dos personagens ou estando no mesmo nível que elas. A condensação dos elementos formais da narrativa – tempo, espaço, enredo, personagens – nos limites temporais de um dia reflete a tensão dramática que permeia a atmosfera do romance do escritor português e transubstancia-se em categorias míticas, ilustradas por sonhos, desejos, devaneios e fantasias.

Sustentado por uma base temática mística e religiosa, o universo ficcional do romance se configura num ciclo temporal expresso na própria estrutura do livro, que se divide em *Manhã*, *Tarde* e *Noite*. Na primeira parte, temos quase todos os personagens apresentados, cujos nomes dão título aos seus capítulos, nos quais é notório certo encadeamento narrativo através da repetição da frase final do capítulo anterior no seu seguinte, evidenciando os laços familiares e o universo comum e partilhado entre os membros desse clã. Já em *Tarde e Noite*, temos o recurso a uma imagética messiânica, na qual os elementos religiosos aparecem com mais carga simbólica e os nomes dos personagens não mais titulam os capítulos.

Assim como também acontece com *LA*, a obra *A Paixão* foi considerada uma prosa poética pelo professor e ensaísta português Óscar Lopes no prefácio que este escrevera para a 6ª edição do romance de Almeida Faria, em 1986: “será um romance; mas é também um poema em ritmo livre” (p. 7), aludindo a uma mistura de gêneros que sua obra parece

---

48 Antonio de Oliveira Salazar foi um estadista nacionalista português que mais tempo governou Portugal sob um regime ditatorial.

49 A célula familiar é formada por dez personagens: o pai e a mãe (Francisco e Mariana), os filhos (Tiago, Jó, Arminda, André e João Carlos) e os criados da casa (Piedade, Estela e Moisés).

compor, especialmente pelo contorno épico – já que temos a comunidade portuguesa simbolizada por um grupo familiar alentejano – com pinceladas líricas devido às vozes que vêm do interior dos personagens, bem como pode ser vista como uma “epopeia intimista, mais atenta à vida interior que à vida exterior das personagens” (FARIA *apud* GOMES, 1993, p. 132), como afirma o próprio escritor. A partir de então, temos a primeira confluência entre Raduan Nassar e Almeida Faria quanto a uma classificação de seus romances, tendo por base a linguagem e o estilo dos escritores que se aproximam, visto que suas escrituras saturadas simbolicamente mais sugerem do que deixam ver, pois a transcendência de significados pode ser referida pelas construções lírico-imagéticas nas narrativas.

Outro elo intertextual entre as obras diz respeito às personagens principais, ou em maior evidência, que compartilham entre si o mesmo nome, André, e que fazem parte de um mesmo regimento tradicional familiar, cujas raízes pesam sobre eles. Ao tomarem as rédeas da voz narrativa, os personagens, sonolentos e embriagados, iniciam sua narração dentro de um quarto, de janelas e portas fechadas, o que já nos adianta certo isolamento e aprisionamento de sentidos e emoções na interioridade complexa desses personagens sufocados pela tradição familiar. No quarto, ainda, eles estão livres da vigilância dos demais. Assim como o protagonista de *LA*, André de *A Paixão* ressentido a infância perdida e soma-se a isso sua estagnação enquanto ser: “por que me tornei demasiado velho depois de ser criança? Por que não serei eu nunca um homem novo?” (FARIA, 2014, p. 112).

Os personagens em questão possuem, então, pontos em comum na sua composição: André de Raduan sabia que seus olhos “eram dois caroços repulsivos” e, motivado pela repressão dos seus sentidos e pela revolta contra a palavra paterna, foge de casa, distanciando-se “a cada passo” “lá da fazenda”; o personagem de Faria, por sua vez, afirmava abrir seus “olhos ácidos” e apresentava o anseio de “urgente partir, subir a estrada-onda, caminhar para a vida do lado de lá da tumba” (FARIA, 2014, p. 30), ultrapassando a curva que ele não sabia se existia. Os dois estão envolvidos por uma atmosfera de trevas, na qual o André do romance português se vê atingido, por conta do seu constante mal-estar, pelo medo-desejo da morte, esta metaforizada por um longo sono, por um estado de inércia. Em *LA*, o personagem André tem sua enfermidade caracterizada pelas dubiedades que o tomavam, pela “saliva oleosa” de seu verbo e por estar imerso num “amontoado de vermes”, “cansado de ideias repousadas” e da palavra ponderada de seu pai. Por meio da evocação mnemônica, esses personagens nos dão a conhecer suas experiências e montam seus discursos difusos e correspondentes aos seus vários estados interiores, buscando uma realização pessoal ulterior.

Tal fato é espelhado no caráter fragmentário dos dois romances, na repetição de certos elementos e no reaproveitamento do vocabulário bíblico.

No tocante à intertextualidade bíblica, tanto *LA* quanto *A Paixão* apresentam o referido fenômeno textual no processo essencial de sua escritura. Do romance nassariano, já vínhamos ressaltando e listando as pontes intertextuais com o texto bíblico; do de Faria, como destaca Brás (2012):

A paixão passa-se, como já ficou claro, numa sexta-feira santa, contendo alusões explícitas à Páscoa no Egito. Para além disto, quase todos os nomes das personagens pertencem à tradição católica: André, Jó, João Carlos [...], Moisés, Piedade, Samuel, Simão, Tiago. Há ainda uma imagem bíblica muito cara a André, a luta de Jacob com o Anjo (Faria 2008: 29) – Anjo da História, a marca na coxa fica para a posteridade como sinal da relação (agónica) com o passado [...]. (BRÁS, 2012, p. 50)

Então, no que diz respeito à intertextualidade de viés religioso, Raduan cruza as influências bíblicas com as provenientes da cultura árabe para dar força à inevitabilidade do destino dos seus personagens e questionar determinados valores já cristalizados; Almeida Faria, por sua vez, retoma certos elementos da Bíblia para dar corpo à sua reflexão crítica sobre a situação política de Portugal, para desenvolver a mitopoeticidade do mundo contemporâneo<sup>50</sup> em seu romance, o que não impede que essa mesma leitura também possa ser feita de *LA*. A elaboração poética do romance brasileiro e a dimensão humana aí artisticamente pensada produzirão novos significantes e sentidos para o cotidiano seco e autoritário, que refletirá as tensões e desordens internas dos personagens; a relação entre o menino e a natureza, de denso simbolismo, transubstancia-se em devaneios, fantasias, desejos; a narrativa ganha corpo na tensa dialética entre a realidade concreta e o seu equivalente simbólico; a sinestesia que emana das construções imagético-sensoriais do romance nassariano rompe com a aparente opacidade da linguagem automatizada. Tudo isso confere, portanto, certa qualidade mitopoética nas temáticas presentes em *LA*, verificáveis também no mundo contemporâneo.

Tudo isso somado a um uso particular da pontuação e à intensificação e renovação semântica da linguagem utilizada, que se sustenta numa “desordem” organizada e pensada, caracteriza e singulariza a obra desses escritores. Sua escritura, portanto, é revestida por armadura linguística e temática, além de estilística, complexa, traduzida por sugestões e

---

50 Ver: FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Invenção mitopoética do mundo contemporâneo de A Paixão, de Almeida Faria*. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, vol. 5, nº 2, p. 01-25, jul/dez, 2009.

sensações, por cruzamentos intertextuais, pelas lembranças fragmentadas, por um subjetivismo lírico, cujas ressonâncias aliam rigor estético a questões de várias ordens, sejam elas filosóficas, literárias, linguísticas, históricas ou outras.

Vemos ainda que os dois autores se valem da sua escritura como combate à repressão da própria linguagem, através da renovação que deram aos empréstimos textuais e culturais no quadro de uma prosa eminentemente lírica, para angustiar seus personagens entre o ser e o estar, entre o individual e o coletivo, entre a tradição e a inovação, entre a história (cultura) e a natureza, entre a remissão e a perdição, entre a luz e as trevas, dentre outras oposições simbólicas.

A partir dessa leitura intertextual no romance de Raduan Nassar, veremos como ela engendra o cotidiano familiar dos personagens, revelando e/ou ocultando, liberando e/ou reprimindo os anseios mais recalcados que só André enxergava e sentia. Assim, discutiremos o gesto intertextual que codifica a categoria do cotidiano, a fim de que possamos analisá-la sob a ótica e as vivências do personagem e do seu criador.

### 3 UM CESTO DE ROUPA SUJA: COTIDIANO ARCAICO, *LAVOURA ARCAICA*

#### 3.1. O que é o cotidiano?

Inicialmente, questionamos: por que averiguar uma obra literária, o seu corpo escritural em relação ao cotidiano?<sup>51</sup> Simplesmente, porque o homem está mergulhado nesse dia a dia, moldando os fundamentos da vida humana, em que apreendemos uma parte do mundo de forma mais imediata, haja vista que a esfera do cotidiano “é a esfera do homem concreto”, permitindo-nos *estar*, o que resulta em certa segurança. Além disso, o cotidiano:

inclui o indivíduo no plano da vida em comum com os outros, na vida de todos nós em comunidade. O cotidiano é basicamente comunal, ele integra o indivíduo na comunidade. A sucessão contínua dos dias e das noites, sem pausa, suscitando sempre as mesmas condutas e idênticas expectativas em relação aos outros e às coisas, momento após momento, na mesma ordem invariável, funciona como uma gramática comunitária irrecusável, que temos que preencher com nossa criatividade pessoal. (KUJAWSKI, 1991, p. 35)

O caráter comunal do cotidiano dá-se pela integração do homem com o outro e com o mundo a partir da experiência reiterada e reafirmada, bem como pelos comportamentos, pelas formas, pelos saberes, entre outros, partilhados entre os indivíduos na sucessão dos dias. Essa “gramática comunitária”, por sua vez, configura-se como um sistema fixo de referência que fornecerá o mínimo de segurança e estabilidade para que o homem possa construir sua

---

<sup>51</sup>Destacamos que a preocupação com o conceito de cotidiano é recente, revelando novos sujeitos e acontecimentos antes negligenciados pela historiografia tradicional. Essa inovação dá-se, especialmente, com a *Nouvelle Histoire*, expressão que denomina esse novo fazer historiográfico, fora dos padrões positivistas, que surge na década de 1920. Tomam iniciativa contra a história tradicional os historiadores franceses Marc Bloch (1886 – 1944) e Lucien Febvre (1878 – 1956), quando publicam a revista *Annales d’Histoire, Économique et Sociale*, em 1929. Os estudos sobre o cotidiano vão ocorrer, justamente, na ampliação das áreas de investigação propiciada pelo movimento revolucionário da *Nouvelle Histoire*. Os estudos desenvolvidos, especialmente, no bojo das transformações ocorridas a partir da segunda metade do século XX e que se debruçam sobre o cotidiano só mostram “a complexidade, contraditoriedade e ambiguidade de seu conteúdo” (NETTO; CARVALHO, 2012, p. 14). Tal fato evidencia a importância de se investigar o referido conceito, que se mostra como fonte de conhecimento para e sobre o ser humano.

identidade e projetar seu futuro. As maneiras de agir no cotidiano trazem consigo um saber fazer compartilhado, mas, ao mesmo tempo, abrem-se para o inusitado, para uma situação singular. Aí entra também a “criatividade pessoal” que usamos para preencher essa gramática, fazendo o cotidiano se constituir como um campo aberto a inovações, a transformações, a questionamentos, mesmo que o sistema de hábitos, a rotina, apresente um caráter conservador, aparentemente imutável. Ressaltamos que o “homem nasce já inserido em sua cotidianidade” (HELLER, 2008, p. 33) e só “funciona” imerso nele. Sintetizando: a vida do homem é assim tecida à medida que as esferas individual, social e psicológica se desdobram na cotidianidade.

A partir de então, percebemos o quão importante é tentar apreender tal categoria e entender como nos relacionamos com os rituais que aí se realizam, com as circunstâncias que nos assaltam no dia a dia, em que medida estamos envolvidos por essa "*instância de nossa familiaridade com o contorno*" (KUJAWSKI, 1991, p. 35, grifo do autor). A atenção dada ao cotidiano coloca à mostra a complexa trama das relações sociais, da cristalização ou diluição de valores, crenças e costumes, dos fenômenos de alienação, acomodação, permanência, tomada de consciência, entre outros, desvelando, dessa maneira, diversos significados e dimensões da realidade. Para Heller (2008, p.31, grifo da autora), a “vida cotidiana é a vida do homem *inteiro*; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade”, visto que nessa instância se exploram todos os seus sentidos, suas habilidades, seus sentimentos e sua maneira de pensar. Paradoxalmente, a individualidade humana é tanto genérica quanto particular no cotidiano, pois parte das ações rotineiras são orientadas para um “nós” – trabalhar, estudar, produzir –, mas, por outro lado, tais ações são condicionadas por motivações referidas ao “eu”, a fim de satisfazer necessidades e intenções individuais. Em suma, o cotidiano é uma forma de mediação entre o particular e o universal, pois nesse âmbito ocorre o cruzamento de informações, de fazeres, de significados, fermentando transformação individual e social.

Ainda sobre essa via de mão dupla – que vai do individual para o coletivo e vice-versa – que caracteriza a vida cotidiana, citamos o filósofo chileno Humberto Giannini (2013, p. 32), o qual parte “de los datos más triviales, más facilmente reconocibles en nuestra propia experiencia cotidiana”<sup>52</sup> para articulá-los num esquema “conceptualmente satisfactorio”, a fim de desenvolver seu pensamento sobre o cotidiano: “domicilio – calle – trabajo – calle – domicilio...”. Tal esquema reflete “la ruta que vuelve a hacerse día a día”<sup>53</sup>, configurando-se

---

52 Tradução nossa: “dos dados mais triviais, mais facilmente reconhecíveis em nossa própria experiência cotidiana”.

53 Tradução nossa: “o percurso que volta a se fazer dia a dia”.



num movimento rotatório de retorno ao seu ponto de origem: a casa. Essa articulação, ou “arqueología”, como o teórico assim denomina, seria, portanto, a base para a compreensão do referido fenômeno. A partir de então, e retomando a questão entre o particular e o social na experiência cotidiana, “el domicilio es indicio y símbolo fuerte de la singularidade humana, así como la calle [...] es símbolo de su universalidade, de su sociabilidade”<sup>54</sup>(GIANNINI, 2013, p. 37), o que reforça a dupla e conflituosa condição na qual o homem está inserido – o de ser “*singulus y socius*” – e que irá interferir na relação simbólica entre o cotidiano e a construção de sua identidade.

Aprofundando o pensamento de Giannini, temos que a *calle* [a rua] é o meio que comunica os dois extremos da vida cotidiana: o domicílio, entendido como “el lugar del ser para sí”, e o trabalho, visto como “el lugar del ser para los otros” (GIANNINI, 2013, p.41). Aquela, a *calle*, é assim compreendida por aproximar-se da ideia de rota associada à palavra rotina, como destaca o teórico: “[...] el término *rutina* provenga de *ruta* y tal vez de *rueda*, esto es, del medio que hace posible la circulación; la circulación del tiempo cotidiano, en este caso”<sup>55</sup> (GIANNINI, 2013, p. 40, grifos do autor); logo, a *calle* seria um lugar de transitoriedade do indivíduo e que pode levá-lo a muitos lugares e situações adversos daqueles fixos, pertencentes ao trajeto rotineiro do indivíduo.

Entretanto, essa transitoriedade caracteriza-se pela recorrência, pelo seu movimento rotatório que leva o homem da sua casa para o trabalho, do trabalho para a sua casa. Para tanto, o filósofo chileno pensa a estrutura cotidiana sustentada por dois planos: o espacial (topografia) e o temporal (cronologia). Nesses planos a vida flui, acontecimentos e informações passam ou são retidos, a recorrência dos atos e a alienação são uma constante, as limitações existem e várias são as possibilidades de desvio da rotina.

Kujawski (1991), no seu intento, divide o cotidiano em cinco categorias principais, ou “momentos constitutivos”, a saber: habitar, trabalhar, conversar, passear e comer. Elas são as “formas elementares” que remetem à relevância existencial da vida cotidiana. A primeira forma elementar – o habitar – diz respeito à necessidade que o homem tem de edificar o abrigo que “a Natureza lhe nega” para poder habitá-la. A demarcação geográfica do entorno entra em consonância com o caráter do[s] que ali habita[m] e figura “a afinidade primordial do homem com o lugar”. Esta seria, então, a forma primitiva que mais assegura o *estar* o indivíduo no mundo. Se decidirmos ampliar a reflexão sobre esta primeira

54 Tradução nossa: “o domicílio é indicio e símbolo forte da singularidade humana, assim como a rua [...] é símbolo de sua universalidade, de sua sociabilidade”.

55 Tradução nossa: “[...] o termo *rutina* provém de *ruta* e talvez de *roda*, isto é, o meio que faz possível a circulação; a circulação do tempo cotidiano, no caso”.

forma elementar citada, poderíamos tentar compreender o significado de habitar a partir da estrutura ontológica da presença desenvolvida pelo filósofo alemão Martin Heidegger, em *Ser e Tempo* (edição nossa de 2005). Tomando como ponto de partida a definição da presença como um ente que contempla o seu próprio ser e os demais com os quais se relaciona, é-nos possível ler a preposição –em na expressão *ser-em* como detentora do sentido existencial que nos remete para a noção de habitar, como corrobora o próprio filósofo:

“em” deriva de *innam*, morar, habitar, deter-se; “an” significa: estou acostumado a, habituado a, familiarizado com, cultiva alguma coisa; possui o significado de *colo*, no sentido de *habito* e *diligo*. O ente, ao qual pertence o ser-em, neste sentido, é o ente que sempre eu mesmo sou. A expressão “sou” se conecta a “junto”; “eu sou” diz, por sua vez: eu moro, me detenho junto ... ao mundo, como alguma coisa que, deste ou daquele modo me é familiar. O ser, entendido como infinito de “eu sou”, isto é, como existencial, significa morar junto a, ser familiar com ... *O ser-em é, pois, a expressão formal e existencial do ser da presença que possui a constituição essencial de ser-no-mundo.* (HEIDEGGER, 2005, p. 92, parte 1, grifos do autor)

Vemos que, no aspecto ontológico, a ideia de habitar está intimamente ligada à expressão “eu sou”, ou “eu estou”, marcando uma presença que já está no mundo e que se relaciona com outras presenças. O habitar, conforme pensa Heidegger, é provido de uma dimensão existencial que constitui a estrutura da presença ontológica. Ademais, ao habitar, o homem preenche um espaço interior antes vazio, realizando-se como um *ser* que efetivamente *está* no mundo. O espaço habitado faz com que o homem *exista, esteja* de determinada maneira.

O trabalhar, por sua vez, corresponde a uma atividade mediadora da relação homem/mundo – ideia essa que se aproxima daquela tratada pelo chileno Giannini (2013) a respeito dessa forma elementar, o trabalho – e deve ser ação (*práxis*) e/ou produção (*poiesis*). No entanto, segundo Kujawski (1991, p. 47): “A industrialização [...] [transformou] o trabalho em atividade anônima, mecânica e espoliada da própria obra; em suma, [desfigurou]-o [...] em algo a ser cumprido, indiferentemente, por um homem ou por um robô”. Tal fato despojou o trabalho do seu aspecto pessoal, criador, artesanal, e fez com que “o homem contemporâneo [conhecesse] seu aniquilamento” (KUJAWSKI, 1991, p. 46), já que ele passou a trabalhar por necessidade financeira, e não por gosto.

Salientamos, também, o que Hanna Arendt ([1958] 2005) desenvolve sobre essa forma elementar do cotidiano. A filósofa alemã de origem judaica nos apresenta uma distinção entre labor, trabalho e ação; cada uma dessas atividades corresponde a uma condição humana: vida, mundanidade [pertencer-ao-mundo] e pluralidade, respectivamente. Assim, ela as define:

O labor é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujo crescimento espontâneo, metabolismo e eventual declínio têm a ver com as necessidades vitais produzidas e introduzidas pelo labor no processo da vida. A condição humana do labor é a própria vida.

O trabalho é a atividade correspondente ao artificialismo da existência humana [...]. O trabalho produz o mundo “artificial” de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural [...]. A condição humana do trabalho é a mundanidade.

A ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo.

[...]

As três atividades e suas respectivas condições têm íntima relação com as condições mais gerais da existência humana [...]. O labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e seu produto, o artefato humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano. A ação, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história. (ARENDDT, 2005, p. 15-17)

O labor é marcado por certa passividade, visto estar submisso aos ritmos da natureza e às suas intempéries. Não é livre, pois o homem depende do esforço dessa atividade; o trabalho, por sua vez, está ligado ao fazer, ao fabricar, que adquire, dessa forma, a qualidade de permanência e de pertencimento ao mundo; a ação, por fim, tem como instrumento o discurso, a voz, estando mais ligada à vida política e possibilitando uma abertura para a pluralidade, o que não ocorre com os dois primeiros, pois o “trabalho do corpo” e “a obra das mãos” do homem são suas propriedades, são meios de apropriação daquilo que, inicialmente, pertence a todos. Identificamos, também, um acentuamento temporal da *durabilidade* de cada uma dessas atividades descritas pela filósofa, cuja reflexão intenta resgatar os traços mais duráveis da condição humana e os mais frágeis às quimeras da modernidade. No entanto, Hanna destaca que, no mundo ocidental, o trabalho tornou-se uma atividade desvalorizada, centrada apenas na sobrevivência do homem; logo, sua durabilidade, materializada no produto dela resultante, era descartada, visto que “o resultado do seu esforço é consumido quase tão depressa quanto o esforço é despendido” (ARENDDT, 2005, p. 98).

Retomando o pensamento de Kujawski (1991), citamos o conversar que é uma das formas mais ligadas à sociabilidade humana, caracterizando-se como “a ocupação mais deleitosa e fecunda do cotidiano”, à medida que as pessoas se reconhecem entre si e perfazem suas experiências com as dos outros. Além disso, é na conversação cotidiana que se encontra depositada a cultura viva, que estão encarnadas a sabedoria, a ciência e a arte, sendo essa atividade – a de conversar – útil para “lembrar que a verdadeira estrutura da vida é narrativa,

dramática, inteiriça, sem as bruscas descontinuidades e os cortes inesperados com que o noticiário da TV nos reporta os últimos acontecimentos” (KUJAWSKI, 1991, p. 48); logo, observamos que o conversar também integra o caráter comunal do cotidiano.

O passear – assim como o habitar, mas de modo diverso desse – reflete o “*estar efetivamente*” no mundo, haja vista que por meio dessa forma elementar apropriamo-nos “biograficamente da cidade, do lugar, incorporando-a, sucessivamente, cena por cena, à [nossa] circunstância. Quando passeamos (e não simplesmente passeamos), a cidade *acontece* para nós” (KUJAWSKI, 1991, p. 49, grifo do autor), o que proporciona momentos estéticos de apreciação do contorno. Para ilustrar, Kujawski cita o escritor Carlos Drummond de Andrade e seu hábito de passear pelo bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. Os passeios que o escritor fazia, o “dedo de prosa” com meninas em flor, possibilitaram a assimilação do seu cotidiano e, assim, ele pôde se constituir enquanto sujeito historicamente situado, imerso “[n]uma trama de referências e significados interpessoais”. “Sem se abrir ao contorno e se misturar com o povo nas ruas, sem viver a crônica do cotidiano”, Drummond não seria Drummond (KUJAWSKI, 1991, p. 50).

Por fim, o cotidiano também é formado pelo comer, ação essa cercada de “certos rituais indispensáveis”: escolher os alimentos, temperá-los, elaborá-los e servi-los à mesa. Essa forma elementar se inscreve como código simbólico no cotidiano, revelando identidade e valores referenciais, bem como leva o corpo a assumir suas funções biológicas e culturais. Ademais, essa atividade cotidiana é quase que uma liturgia na vida humana, e a “cozinha está ligada ao sossego, à estabilidade, à radicação do homem na terra” (KUJAWSKI, 1991, p. 52), absorvendo-o no seu cotidiano e fazendo seus sentidos dialogarem com as experiências guardadas na memória.

Poderíamos ilustrar o ato de comer com a narrativa intitulada *A festa de Babbete*, da escritora dinamarquesa Karen Blixen (1885 – 1962), publicada em 1956. Na novela, o ato cotidiano de comer, bem como o de cozinhar, é ressignificado por Babbete, uma fugitiva francesa que chega a um vilarejo chamado Berlevaag, na costa da Noruega, e pede abrigo a duas senhoras puritanas, Martine e Philippa, em troca de serviços domésticos. Depois de certo tempo, ao ganhar um prêmio na loteria, Babbete propõe às irmãs um grande banquete, à moda francesa, para a comunidade local e em homenagem ao pai delas, um falecido pastor protestante. A partir desse jantar, desde a sua elaboração, o cotidiano daquelas pessoas, antes apresentado com certo esvaziamento de qualquer sentido de transformação e marcado por certa alienação latente, passa a apresentar mudanças significativas através do ato “transgressor” da mulher na realização do jantar. Babbete promove um desvio daquela

continuidade repetitiva e destituída de significado experiencial que caracterizava o dia a dia do vilarejo, no qual moravam Martine e Philippa, como observamos no excerto a seguir:

O general Loewenhielm, um pouco desconfiado de seu vinho, deu um gole, sobressaltou-se, ergueu o copo primeiro até o nariz e depois na altura dos olhos e o pousou atônito. “Isto é muito estranho!”, pensou. “*Amontillado!* E o melhor *amontillado* que já provei em minha vida.” Após um momento, a fim de testar seus sentidos, tomou uma colherada de sopa, depois uma segunda colherada, e baixou a colher. “Isto é incrivelmente estranho!”, disse de si para si. “Pois sem dúvida estou tomando sopa de tartaruga... e que sopa de tartaruga!” [...]

Geralmente, em Berlevaag, as pessoas não falam muito quando estão comendo. Mas de algum modo, nessa noite, as línguas se soltaram. Um velho irmão contou a história de seu primeiro encontro com o deão [pai de Martine e Philippa]. Outro, falou sobre o sermão que sessenta anos antes levava-o à conversão. Uma senhora idosa [...] lembrou às amigas como, em todas as aflições, qualquer irmão ou irmã estava pronto para compartilhar o fardo alheio.

[...]

O rapaz [ajudante de Babbete] mais uma vez encheu os copos. Dessa vez, os irmãos e irmãs sabiam que aquilo que lhes era servido não era vinho, pois borbulhava. Devia ser algum tipo de limonada. A limonada harmonizou-se com o estado de espírito exaltado de todos e pareceu erguê-los do solo, para uma esfera mais elevada e pura.

[...]

Na maioria das vezes, os moradores de Berlevaag, no transcorrer de uma boa refeição, sentiam-se um pouco pesados. Nessa noite não foi assim. Os convivas sentiam-se cada vez mais leves, e de espírito mais leve, quanto mais comiam e bebiam. [...]

O general Loewenhielm parou de mastigar e ficou imóvel. Mais uma vez viu-se levado de volta àquele jantar em Paris do qual se lembrara no trenó.[...]

[...]

Sobre o que aconteceu mais tarde nessa noite, nada concreto pode ser afirmado. Nenhum dos convidados dali em diante guardou qualquer lembrança clara disso. Só sabiam que os aposentos da casa se encheram com uma luz celestial, como se inúmeros pequenos halos houvessem se misturado numa única e gloriosa radiância. Um bando de velhos taciturnos adquiriu o dom da glossolalia; ouvidos que por anos estiveram quase surdos abriram-se para ela. O próprio tempo fundiu-se na eternidade. [...]. (BLIXEN, 2014, p. 41-47).

No momento do banquete, revivificam-se lembranças, radicaliza-se a experiência, dá-se a libertação do passado, acontece um estranhamento entre os convivas... tais fatores ajudarão Babbete a reconstruir o contexto no qual se encontra para, assim, poder se familiarizar de forma efetiva e verdadeira com aquele entorno. Esse desejo de familiaridade é corroborado pela confissão que Babbete faz às duas irmãs, após o jantar: a francesa, que outrora havia sido *chef* no famoso restaurante *Café Anglais*, em Paris, afirma ter feito o banquete para si própria, e não para elas. A francesa considera-se “uma grande artista” e o

banquete havia sido sua criação artística, oferecida para aquelas pessoas simples do vilarejo, que presentiram com o comer e com o beber a sua energia criadora.

Destacamos que Kujawski (1991) trata do cotidiano para falar de uma crise que aí se instalara a partir do século XX. A crise afeta(ou) os fundamentos da vida humana oriundos do contorno familiar do homem, do seu dia a dia, e pode tornar-se problemática a partir do momento em que o sujeito perde suas bases históricas e do seu presente, impossibilitado de projetar um futuro. Assim, rompem-se os laços com o dia a dia e o homem vê-se inseguro, por não saber como se sentir em casa. Por outro lado, para o filósofo brasileiro, essa crise difere da ideia de decadência e exaustão, pois pode conduzir os indivíduos para uma nova organização social.

Para Michel de Certeau (2013, v. 2, p. 31) o “cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia [...], nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. [...] O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada”. Aí temos a cotidianidade como algo inevitável na vida social e individual do homem, ligada também ao espaço da sua memória (das percepções, dos gestos, da infância, dos lugares, entre outros). Certeau toma como objeto os fazeres comuns do dia a dia e os define como microrresistências, condutas deliberadamente ambíguas, rupturas nos interstícios da vida cotidiana que promovem mudanças e questionamentos. Assim, o cotidiano deixa de ser visto apenas como pano de fundo para práticas sociais e rotineiras, constituído apenas de regularidades esperadas; ele é também espaço para rompimentos, sendo-lhe atribuída a tarefa de garantir dinâmicas sociais geradoras de desalienação e de afrontamentos contra as disposições habituais.

Certeau dedica, então, seu trabalho ao “homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável” (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 55), a fim de procurar sentido nas “artes do fazer” e de legitimá-las no âmbito das suas feições conflitantes, bem como dos seus lances táticos e situacionais:

Meu trabalho [...] [c]onsiste em sugerir algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas [...], supondo, no ponto de partida, que são do tipo tático. Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do “fraco” na ordem estabelecida pelo “forte”, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras [...]. (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 97-98)

Longe da trivialidade e da recorrência cotidiana tratadas por Giannini (2013), por exemplo, Certeau vê as práticas habituais como *procedimentos*, a partir dos quais as ações que

ocorrem no dia a dia são proporcionais às situações vividas, num jogo que articula estratégias e táticas. Dessa maneira, o historiador francês relaciona ao cotidiano a ideia de movimento. As estratégias referem-se a uma capacidade analítica das práticas, a uma demarcação espacial e a uma *presença de poder*, postulando “um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças” (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 93, grifos do autor). O conjunto das táticas, por sua vez, dá-se com o outro e com o que lhe é imposto, aliado à *astúcia*. A tática “opera golpe por golpe, lance por lance”, por estar num terreno que não o seu: “a tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’. [...] Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. [...] Em suma, a tática é a arte do fraco” (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 94-95), marcada pela *ausência de poder*.

Destacamos, portanto, que Certeau vê o cotidiano no contexto das relações de poder, enfatizando as disputas e os conflitos que aí se manifestam como uma espécie de campo de batalha, no qual se dá a apropriação de espaço, o estabelecimento de lugares, a ruptura do ou a conformidade ao espaço disciplinar, entre outros. Por mais que não trate de forma exclusiva da vida cotidiana, apreendemos com Certeau que o cotidiano não é lugar de mera reprodução ou repetição de atos, interessando saber quais efeitos as “artes de fazer” causam nos indivíduos, como também que apropriações e ressignificações ocorrem no seio da vida diária.

É notório o fato de que a dimensão simbólica das sociedades e a articulação de sentidos que ocorre no dia a dia têm, em sua constituição, certa influência fortemente marcada pelo cotidiano. Esse conceito contempla a vida privada e as mudanças sociais que daí emergem, tomando como base as alterações nos costumes da rotina privada dos sujeitos e a história das experiências de vida dos grupos e dos indivíduos, o que justifica o fato de que o costume só é visto acontecendo no meio social, no gerúndio, apresentando-se sempre em movimento. Logo, observamos que:

A vida cotidiana é aquela vida dos mesmos gestos, ritos e ritmos de todos os dias: é levantar nas horas certas, dar conta das atividades caseiras, ir para o trabalho, para a escola, para a igreja, cuidar das crianças, fazer o café da manhã, fumar o cigarro, almoçar, jantar, tomar a cerveja, a pinga ou o vinho, ver televisão, praticar um esporte de sempre, ler o jornal, sair para um “papo” de sempre etc [...]. (NETTO; CARVALHO, 1996, p. 23)

Temos, predominantemente, um fluxo de fragmentos corriqueiros e de acontecimentos em lugares específicos. O acaso diário, os encontros e desencontros, os horários a cumprir, o falar e o ouvir em filas, entre outros atos, são produtos e produtores de

vários processos, não apenas sociais, mas também identitários, culturais, históricos... É no mundo de todos os dias que podemos identificar a eficácia das vontades e das experiências individuais que se tornam, então, instrumento através do qual podemos analisar condutas e costumes rotineiros, ou atos que implicam desvio do que é habitual, de grupos sociais e do papel que exercem na vida destes.

O cotidiano, portanto, é um dos aspectos pertencentes às ambiências material (espaços, trabalho, objetos, fazeres) e simbólica (cultura, identidade) nas quais os sujeitos exercem ações, refletem sobre elas, procurando prever ou controlar seus desdobramentos. As condutas e as relações rotineiras, especialmente, compõem essa força motriz que sustenta a formação individual e coletiva; logo, é na cotidianidade que nossos rituais, comportamentos e experiências se manifestam e tecem nossa vida, além dessa ambiência ser propícia para o surgimento de novas formas de pensar e agir devido às interações de várias ordens que no dia a dia se realizam, o que pode vir a fragmentar a unidade individual ou social. No cotidiano são construídos significados que sustentam as relações ao mesmo tempo em que surgem contradições em instantes de ruptura da rotina, pois a esta se relaciona a ideia de caminho, que, por sua vez, pode estar ligada semanticamente a rompimento, a transgressão.

O cotidiano particulariza um modo de vida através de uma sucessão linear e repetitiva dos atos e atividades do dia a dia. É na cotidianidade, então, que o homem se relaciona com o mundo e com os demais de forma mais imediata e ativa, reproduzindo relações sociais, ou rompendo com elas em alguns casos, e tomando-as como meio de sobrevivência. No cotidiano, a vida social pode ser revelada na textura dessa “aparente” rotina, sob a qual conflitos, desdobramentos e divergências podem estar ocultos, mascarados pelos grandes eventos coletivos e pelas grandes mutações que atravessam nossa sociedade e cultura. Superficialmente, as experiências cotidianas podem parecer fragmentos isolados e sem conexão, mas elas são importantes tanto para a vida social quanto para a individual, por assumirem sentidos que também energizam os grandes acontecimentos.

A vida diária das pessoas constitui uma fonte rica de fenômenos diante das transformações histórico-sociais; o cotidiano é uma construção social e base material que nos constitui como indivíduos, aparentando certa homogeneidade à reprodução do sistema social. No entanto, adentrando um pouco mais nessa ambiência, verificamos as contradições e os conflitos que aí se fazem presentes e que são mascarados por certo senso comum. A partir de então, é ilusório pensar que os sujeitos imersos na rotina do dia a dia consomem ideias, valores, produtos de forma passiva, uniforme. Essas práticas anônimas constituem meios que nos permitem enxergar as minúcias da rotinização da existência e que podem nos fazer



entender o enfrentamento que aí pode ocorrer contra as imposições sociais, ideológicas, morais, religiosas, culturais, entre outras.

Na base desse universo diário está também o *tempo*, este incaptável, recuperado pelas reminiscências mnemônicas e que permeia a vida diária, a sucessão de dias que constitui o cotidiano. O tempo é tomado aqui como uma experiência vivida pelo homem, visto que ele "é a mais característica forma de nossa experiência. É mais geral do que o espaço porque se aplica ao mundo interior das impressões, emoções e ideias gerais (...). O tempo é particularmente significativo para o homem porque é inseparável do conceito do eu" (MEYERHOFF, 1976, p. 1). O fluxo temporal caminha junto à consciência humana, tecendo nossa vida orgânica e psicológica, aprisionando-nos às suas amarras cronológicas e aos eventos marcados por ele. Assim, a realidade cotidiana é vivida num aqui e agora, mas ela é experimentada "em diferentes graus de aproximação e distância, espacial e temporalmente" (LUCKMANN; BERGER, 2004, p. 39). As temporalidades (tempo subjetivo, tempo linear, tempo social, tempo biológico), que caracterizam outras formas de percepção, orientam o cotidiano dos grupos e dos indivíduos, tornando-se "instrumento de regulação da conduta e da sensibilidade humanas" (ELIAS, 1998, p.30).

Assim, vemos que o tempo está amalgamado ao cotidiano e vice-versa: aquele corrói o dia a dia dos homens, bem como os móveis das casas; pauta a nossa vida através dos ponteiros dos relógios, demarca o envelhecimento, cujas marcas se grafam e se manifestam em nosso corpo físico; percebemos os dias e as noites... O tempo se mostra sob diferentes ângulos na esfera da cotidianidade e sua percepção interfere significativamente na vida de um indivíduo. A forma pela qual este irá garantir a manutenção, ou não, de valores e ritos rotineiros, o modo como vai produzi-los, as regras e o ritmo que utiliza para organizá-los, ajustam-se ao fluxo temporal e à percepção que se tem dele, e tudo isso está relacionado ao universo diário que compõe o cotidiano desse mesmo indivíduo. Assim, na particularidade dos detalhes, nas espacialidades e nas temporalidades da vida cotidiana "os sujeitos constroem o sentido do seu agir" (MELUCCI, 2005, p. 29), cuja ação vai interferir na relação mútua de interação interpessoal e vai orientar os sujeitos no seu viver cotidiano.

### **3.2 Literatura e Cotidiano: perspectivas**

A partir das considerações anteriores, inferimos que é na linguagem simbólica que as experiências cotidianas e a percepção temporal são reiteradas, é no tecido textual que vemos mais nitidamente como o homem, especialmente o homem moderno, insere-se no

âmbito da cotidianidade ou rompe com ele. A valorização da vida cotidiana traz uma abertura temática indiscutível para a produção artístico-literária, rondando o homem no seu meio familiar e nos seus gestos, aparentemente mais triviais. O prosaico, o diário, torna-se mote para a escrita literária, a fim de que os dramas mais banais e os interesses mais comuns da humanidade sejam evidenciados, que às práticas sociais e rotineiras sejam atribuídos significados, que o literário seja visto como porta de acesso ao vivido. “[É] o cotidiano apresentado transfigurado [...] pela palavra do homem, ou talvez simplesmente pela literatura” (LEFEBVRE, 1991, p. 12).

A literatura, portanto, está ancorada nas interpretações e tipificações da vida cotidiana, bem como nas representações diárias determinantes em nossa sociedade e mecanicamente aceitas, como padrões de comportamento, por exemplo. Assim, o cotidiano, por contemplar a complexa organização social e individual do homem, fornece matéria-prima para que a literatura elabore, desenvolva, reflita, mais densamente e especificamente, conteúdos constituintes do dia a dia – moral, ordem social, costumes, relações, valores, entre outros. A escrita literária evidencia e revela o acontecimento da vida humana na sua integralidade e densidade, a partir do cotidiano, para dar conta de todo e qualquer tipo de fato gestado na percepção do que é comum e nas negociações diárias que nos fazem dar sentido ao mundo. Ao tratar do mal-estar que assola o homem moderno na sua cotidianidade, afirma o pensador francês Henri Lefebvre:

Quantas obras recentes giram em torno do cotidiano para exprimir esse mal-estar! Há dezenas de anos, todas as obras de valor o confirmam aberta ou indiretamente. [...] Um descrevem com uma minúcia sádica (ou masoquista) a cotidianidade, ou então a difamam. Outras tentam restituir o trágico que desaparece na satisfação, desmontando os dispositivos que provocam ou confirmam essa aparente satisfação. [...], o mal-estar inerente a essa sociedade torna-se também um fato social e cultural. (LEFEBVRE, 1991, p. 89-90)

Assim, a ficção investe nos gestos, comportamentos, fazeres, costumes do dia a dia, deteriorando, negando, afirmando, deslocando, enfim, os significados ligados às práticas da vida cotidiana. A narrativa, por exemplo, ao invés de deixar o entorno familiar mais desconhecido para nós, leitores, restitui a realidade cotidiana, fazendo-a emergir aos nossos olhos, e possibilitando uma maior compreensão e reflexão sobre a vida de todos os dias, que nos escapa pelo seu caráter passageiro.

A realidade cotidiana é retomada pela palavra literária, evitando que aquela nos escape, a fim de que seja suscetível de ser explicada, revisitada, rememorada para pensarmos

o proceder humano. A literatura possibilita a dialética do “passar-que-querer”, por captar, registrar aquilo que passa, que acontece, fazendo-o permanecer. A partir de então, o texto literário faz emergir certos conceitos e valores morais que regem a vida diária, sem impô-los e/ou reafirmá-los, fazendo-nos pensar sobre eles.

[...] a literatura, como a vida, ensina na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. [...] Ela não *corrompe* nem *edifica*, portanto, mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 1972, p. 805-806)

A literatura age, como a própria vida cotidiana, sem discriminação e sem se valer de um disciplinamento metódico, fixo, como o dos manuais de boa conduta. Ela não se reduz aos valores morais que lhe são impostos ou que, porventura, podem ser veiculados por ela. Vê-se, então, que ela não é uma atividade artística delimitada ou um instrumento de reprodução, ultrapassando, por vezes, os lindes do que seria convencionalmente correto perante a sociedade. A literatura move o ser humano à medida que toca no real, no cotidiano, para reconstruir todo um universo simbólico que irá humanizar, no sentido posto por Candido, os sujeitos, haja vista que a linguagem literária desmistifica a vida, considerando os aspectos positivos e negativos, bem como leva o leitor a um conhecimento de si e do mundo.

Clarice Lispector, por exemplo, marca sua narrativa com um olhar sensível voltado para o cotidiano opressor que assola seus personagens. O instante da vida diária manifesta-se nas experiências vividas pelos seus personagens, cujo mundo pessoal e subjetivo vai se desnudando, e a cumplicidade entre escritura e significação resulta em possibilidades de leitura e de autoconhecimento para o leitor, o que era válido também para a escritora: “[...] Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever” (LISPECTOR, 2004, p. 190). Assim, as cenas flagradas em sua banalidade fazem com que os personagens tenham seus momentos de epifania, revelação, e nos reportem a incessantes questionamentos sobre o sentido da existência.

O conto “Amor”, presente em *Laços de Família* (edição nossa de 1998), apresenta-nos uma dona de casa que, na medida do possível, controla e organiza sua vida diária para que nada aconteça de forma diferente do habitual.

No fundo, Ana sempre tivera a necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. [...] E alimentava anonimamente a vida. (LISPECTOR, 1998, p. 20-21)

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite, tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. (LISPECTOR, 1998, p. 23)

A rotina aparentemente regrada representa uma defesa para o que pudesse desordenar as atividades corriqueiras de Ana. No entanto, a tranquilidade de sua vida diária é rompida com a imagem de um cego mascando chiclete vista por ela no ponto do bonde, ao voltar para casa após um dia de compras. A partir desse momento, ela passa de uma situação de estabilidade e conformidade para uma outra, de ameaça, de desordem e inquietação, numa erupção de consciência de si e da realidade, vendo o quão absurdo era viver naquele cotidiano que tanto prezara. Essa transição dá-se com a piedade que ela sente pelo cego e que a confunde, o que faz surgir o seguinte questionamento: “O que o cego desencadeara caberia nos seus dias?” (LISPECTOR, 1998, p. 29), visto que seu cotidiano passara a ser visto como miserável, pobre em vida, já que sua aparente monotonia só escondia o mistério do ser. Observamos, portanto, o valor simbólico que o cotidiano adquire, por exemplo, na escrita clariciana, ou, de modo geral, quando ficcionalizado. As práticas cotidianas expostas, descritas, relatadas numa narrativa ganham pertinência através da sua estetização, pois para elas “se emprestam os caracteres de uma intuição ora artística, ora reflexa” (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 133).

Assim, os fazeres diários “encontram aí um novo espaço de representação, o da ficção, povoado por virtuosidades cotidianas das quais a ciência não sabe o que fazer, e que se tornam, bem reconhecíveis para os leitores, as assinaturas das micro-histórias de todo o mundo” (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 133). Em outras palavras, o saber-fazer que subjaz às práticas do dia a dia não possui legitimidade no âmbito das ciências tecnológicas por ser caracterizado como “privado”, desprovido de particularidades coletivas – o que não é verdade – e por tratar-se de “*um saber não sabido*” sobre o qual não se reflete (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 134, grifo do autor); logo, a literatura seria o meio para destacar e interpretar esse saber-fazer das práticas cotidianas, reconhecidas através da leitura. A literatura seria o espaço para explicitar as formas de agir e os funcionamentos que as diferenciam, cotejando gestos, comportamentos, valores e crenças, para mostrar como esses elementos compõem a historicidade cotidiana.

Em *Lavoura Arcaica*, o cotidiano é tomado como um lugar de insegurança e de incertezas; André o vê como um elemento de confinamento, de repressão do corpo familiar, regido pela vigilância paterna. A desordem “instalada” em André terá começo na sua

“biografia cotidiana”, formada por espaços e objetos familiares que estão disponíveis na sua aparente constância, mas que ocultam as mais íntimas reações, como observamos na sua conversa com o irmão Pedro:

[...] era assim, Pedro, tinha corredores confusos a nossa casa, [...] alguma vez te passou pela cabeça [...] suspender o tampo do cesto de roupas no banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas [...], bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir [...] a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis [...], deixar a cama, incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio [...]. (NASSAR, 1989, p. 42-44)

A esfera íntima do lar vem a público pelo relato filial, ganhando densidade à medida que os membros da família vão sendo descortinados. André sabia que o “conhecer o corpo da família inteira” se daria nos lençóis, nas toalhas, nas cuecas e nos panos leves, que testemunhavam o dia a dia dos irmãos, bem como nas portas e nos “corredores confusos” da fazenda. Era naquele ossuário cotidiano que ele desvelaria os equívocos paternos, o corpo reprimido, os gemidos sufocados. O domicílio familiar propiciara, paradoxalmente, um distanciamento e uma aproximação cada vez maiores do protagonista de *LA* com os demais, pois aquele ambiente e tudo o que ali é contemplado passara a ser passível de contestação.

É dentro e fora de casa que André conhece mais intimamente cada irmão seu e, contraditoriamente, se faz desconhecido para os familiares. A escritura lírico-dramática de Raduan, então, dá a conhecer o que jaz na intimidade do lar e mostra o desajuste moral do filho aos moldes pretendidos pelo pai, pois aquele tinha “o jarro da [sua] velha identidade elaborado com o barro das [suas] próprias mãos” (NASSAR, 1989, p. 39). Esse território familiar passa a soar como estranho para o filho, e a relação de subordinação ao pai germina em André a semente da sua doença, brotando nele a vontade de fuga:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família [...] (NASSAR, 1989, p. 11).

[...] 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, “essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa” [...] (NASSAR, 1989, p. 26).

[...] eu quis dizer é por isso que deixo a casa, por isso é que parto [...]  
(NASSAR, 1989, p. 65).

Mesmo saindo de casa, ele continua sem se ajustar, mas, dessa vez, a sua inadaptação se amplia para o mundo fora da fazenda e sua desordem interior torna-se mais explícita. O conflito interior de André não se dá apenas na luta retórica entre ele e o pai, mas também na interrogação daquele entorno diário e nos hábitos rotineiros, com seus sentidos e percepções velados, ocultos, “nunca suspeitad[o]s nos limites” daquela casa. O cotidiano familiar, reforçado pela palavra angular do pai, impõe aos membros da família um padrão de comportamento (paciência, união, família), calcado numa determinada rotina (trabalho com a terra e os cuidados com a casa), que deve ser obedecida sob o jugo do tempo (aquele descrito pelo pai). Tudo isso faz com que os indivíduos realizem os ritos, os costumes, os fazeres diários, sem pô-los em xeque, com exceção de André. Assim, o cotidiano torna-se arena de conflito, registrando as sutis divergências na relação entre Iohána e André, especialmente, no comportamento e nas crenças filiais em desacordo com os ensinamentos paternos. Para aprofundarmos esse desajuste do protagonista para com o seu cotidiano, citemos Agnes Heller:

O homem aprende no grupo os elementos da cotidianidade (por exemplo, que deve levantar e agir por sua conta; ou o modo de cumprimentar, ou ainda como comportar-se em determinadas situações, etc.); mas não ingressa nas fileiras dos adultos, nem as normas assimiladas ganham “valor”, a não ser quando essas comunicam realmente ao indivíduo os valores das integrações maiores, quando o indivíduo – saindo do grupo (por exemplo, da família) – é capaz de se manter autonomamente no mundo das integrações maiores [...].  
(HELLER, 2008, p. 34)

As relações e as trocas de experiências e condutas que tecem a vida cotidiana são norteadoras e necessárias para o convívio social do indivíduo. A partir delas, o homem pode adquirir autonomia, desenvolver sua individualidade e criar condições de transformação do mundo e de si mesmo, caracterizando-se como um ser singular. Por outro lado, pelo fato de os elementos da cotidianidade se cristalizarem pela sucessão e automaticidade de sua realização, a vida diária é passível de alienação e pode fazer do homem um ser “particular”, pois este encontrar-se-á reduzido às objetivações genéricas, seu desenvolvimento será cerceado pelas formas de agir próprias do cotidiano e sua participação na produção humano-genérica não se dará de forma consciente. Essa dialética que sustenta a vida diária, de forma particular, dará sustentação ao processo histórico da humanidade.

No caso de André, os referidos elementos destacados na citação anterior são assimilados para serem negados ou subvertidos. Ele cria para si uma outra realidade objetiva,

como também subjetiva, quando, na modorra das tardes vadias, ele “dormia na postura quieta de uma planta enferma”; assim, em desacordo com a palavra paterna, ele faz-se observador do dia a dia da fazenda e toma “consciência” daquele convívio repressor. Todavia, a subversão da palavra paterna e a concretização do seu amor por Ana criariam, a seu contento, as condições de um pertencimento voluntário ao cotidiano da fazenda e amenizaria a enfermidade de André, como vemos no trecho a seguir:

Ana, me escute, é só o que te peço [...]; 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 [...]: as coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, participar das apreensões da nossa lavoura [...], provando com tudo isso que eu também posso ser útil [...], quero fazer parte e estar com todos, não permita que reste à margem [...], aprenderei ainda muitas outras tarefas [...], mas pra isso devo ter um bom motivo [...], preciso do teu amor, querida irmã [...]. (NASSAR, 1989, p. 117-124)

Logo, André se dispõe à passividade e à disciplina dos afazeres cotidianos na fazenda, se tiver também o seu quinhão. Contudo, indo além disso, percebemos que, ao perscrutar essas práticas citadas por André, podemos matizar as relações familiares e de trabalho que contribuem para uma problematização que ultrapassa a individualidade, pois toca também a coletividade. Raduan recria o cotidiano de imigrantes árabes para tratar das questões culturais e de costumes que entraram em tensão em nosso país, e isso é feito com base na sua própria experiência, já que seus pais eram também imigrantes sírio-libaneses e, por isso, o escritor, por ser “anfíbio”, viveu entre duas culturas. Nessa recriação, observamos como é produzida a existência social dos indivíduos que compõem o pequeno clã.

Assim, Raduan tece uma literatura baseada em uma vivência da qual não se aparta em nenhum momento, inventando um cotidiano e emprestando às personagens, especialmente André, os sentimentos e as contradições que conseguiu apreender e os quais experienciou através do seu próprio cotidiano, particularmente quando criança e na sua relação com os animais e com a terra. Somado a isso, constatamos como a literatura constrói um entendimento da experiência e do ser quando a escritura recorre à recriação do cotidiano para compor enredos e construir personagens. A partir de então, adentraremos um pouco mais na análise do cotidiano erigido na escritura intertextual de Raduan, procurando nos ater ao modo como a intertextualidade dá substância à cotidianidade em *Lavoura Arcaica*.

### 3.3 A lavoura cotidiana num tempo arcaico

Neste capítulo, deter-nos-emos um pouco mais no cotidiano recriado por Raduan em *LA*, atentando às presenças intertextuais que o compõem e que dão corpo ao enredo. O cotidiano nessa narrativa surge como uma experiência mais centrada no espaço privado, e desse lugar se extraem as confissões, os desejos, se desenrolam as tensões, sensações são vividas e percebidas pela memória...Para tanto, destacaremos as formas elementares elencadas por Kujawski (1998), e já comentadas, que são incorporadas à narrativa nassariana e preenchidas pela malha intertextual da obra, agora também sob reflexão de Michel de Certeau (2013).

#### 3.3.1 O habitar

O território onde se desdobram e se repetem dia a dia os gestos elementares das “artes de fazer” é antes de tudo o espaço doméstico, a casa da gente. De tudo se faz para não “retirar-se” dela, porque é o lugar “em que a gente se sente em paz”. “Entra-se em casa”, no lugar próprio que, por definição, não poderia ser o lugar de outrem. [...]

Este território privado, é preciso protegê-lo dos olhares indiscretos, porque cada um sabe que o mínimo apartamento ou moradia revela a personalidade do seu ocupante. [...] O jogo das exclusões e preferências, a disposição do mobiliário, a escolha dos materiais, a gama de forma e de cores [...], um livro aberto [...], a ordem e a desordem, o visível e o invisível, a harmonia e as discordâncias [...], o reino da convenção [...], tudo já compõe um “relato de vida”. (CERTEAU, 2013, v. 2, p. 203-204)

Observamos na citação acima que a casa, o *habitat*, configura-se como uma identidade do sujeito e uma base da estruturação cotidiana. Ela comporta os afazeres do dia a dia no seu mais primitivo estado, é o lugar “onde a pressão do corpo social sobre o corpo individual é descartada” (CERTEAU, 2013, v. 2, p. 205), é onde são dadas condições aos sujeitos de elaboração de uma condição autônoma dentro desse espaço. O habitar é uma necessidade humana, “é não sujeitar-se a nada e a ninguém de fora, dispor totalmente de si mesmo para si mesmo” (KUJAWSKI, 1991, p. 45), levando o homem a redescobrir os mistérios do conforto, da intimidade, fazendo-o reconhecer-se no cotidiano; o indivíduo e o lar são inter-relacionados e constitutivos entre si.

Por outro lado, um “olhar atento reconhece imediatamente a confusão dos fragmentos do ‘romance familiar’”, pois a casa também confessa o nível das relações e apresenta uma “encenação destinada a dar uma certa imagem de si” (CERTEAU, 2013, v. 2,



p. 204), revelando uma maneira mais íntima de viver. Era esse olhar atento que André passou a ter no âmbito familiar, resultado de sua “enfermidade”, cuja semente se instalara nele quando criança. Ao questionar a aparente integridade daquele cotidiano, André mergulha num mal-estar existencial.

Ademais, ele sabia que seus “olhos eram dois caroços repulsivos”, o que contrastava com a “claridade luminosa da [sua] casa”, com “a luz doméstica” que tanto o perturbava. Percebemos, de início, que tal luminosidade já nos remete, de antemão, à tradição cristã com a oposição luz x trevas presente, por exemplo, na *Parábola da Candeia* (Lucas, cap. 8, ver. 16-18), tratada no capítulo anterior, e nas figuras do Cristo ressuscitado – como o mensageiro da luz – e do demônio – senhor das trevas e da tentação da carne. A casa, então, pretendia-se segura para os que nela habitavam, já que nenhum deles se perderia na escuridão do mundo das paixões, sobre o qual, segundo Iohána, deveria se “emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divid[isse] e prote[gesse] a luz calma e clara da [...] casa, que cubr[isse] e escond[esse] dos [seus] olhos as trevas que ardem do outro lado” (NASSAR, 1989, p. 54). A casa, portanto, os protegeria dos olhares e da presença dos outros, bem como garantiria suas funções e seu entretenimento mais íntimo.

Iluminado, “estruturado”, assim como a família aparentava ser, o lar era “morbidamente impregnado da palavra do pai” (NASSAR, 1989, 41). O tempo se mostra na permanência do passado familiar (tradição), cujas marcas parecem se impregnar nos móveis da casa, nas paredes que a sustentam, nos sermões do pai. Seu alicerce catedrático, suas “pedras rústicas” e seus “corredores confusos” ressoam os textos antigos, a sabedoria dos mais velhos, no caso, o pai e o avô, este “talhado com a madeira dos móveis” (NASSAR, 1989, p. 44); logo, os ensinamentos e as condutas ditados pelos textos bíblico e corânico são evocados para “sustentar” os pilares daquele lar, bem como para criar a atmosfera vigilante e o “temperamento mediterrâneo” do ambiente doméstico, em consonância com a “sintaxe própria, dura e enrijecida” de Iohána. Essas primeiras ressonâncias intertextuais de textos mais arcaicos – como, por exemplo, os livros bíblicos *Provérbio* e *Eclesiastes* – vão caracterizar o ambiente familiar como asseado de todas as impurezas das paixões e dos desejos, como espaço controlado que preserva uma tradição já anacrônica. Porém, será nesse lugar “asseado” que a semente da enfermidade será inoculada em André.

[...] vá depois disso direto ao roupeiro, corra ligeiro suas portas e procure os velhos lençóis de linho ali guardados com tanta aplicação, e fique atento, fique atento, você verá então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo

em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai [...].  
(NASSAR, 1989, p. 41)

Podemos entender a casa, então, como uma grande alegoria<sup>56</sup> do discurso sapiencial paterno. Palavras bíblicas e corânicas são a palavra-fundamento [o alicerce] que sustentará as vigas do discurso catedrático de Iohána: paciência, sensatez, obediência, equilíbrio, união, que proliferam em *Provérbios* e nas expressões também proverbiais da cultura árabe, por exemplo, permeiam também o interior da casa e dão a esta solidez.

Será essa casa, marcada pela autoridade paterna e pelo fantasma do avô, que jogará André no mundo, visto que o espírito deste – “estranho e mudo” – não se encontra em conformidade com o entorno doméstico, e que fará com que ele cause a desordem na ordem defendida pelo pai. A casa será o lugar dos conflitos que assolam o personagem protagonista, espaço de enfrentamentos inicialmente velados. A enfermidade, portanto, inviabiliza a permanência do filho naquela casa<sup>57</sup>.

Paredes e habitantes se confundem, como observamos na comparação que André faz entre seu irmão mais velho, Pedro, e o pai: “[...] (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (NASSAR, 1989, p. 16). Identificamos a necessidade que a organização familiar em *LA* tem de estabelecer suas raízes e, dessa forma, a casa também se transfigura em família nos sermões proferidos por Iohána e evocados por Pedro:

[...] estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum [...]. (NASSAR, 1989, p. 21)

---

56Esse termo vem do grego *allegoría* e significa “dizer o outro”, isto é, aquilo que representa uma coisa, mas diz outra. Segundo Walter Benjamin, em *Origens do drama barroco alemão*, de 1928, alegoria distingue-se de símbolo pelo seu caráter temporal e pela sua historicidade. Assim, entendemos que a leitura intertextual auxilia na decifração da alegoria, visto que a construção alegórica dá-se com a descontextualização e recontextualização de um elemento arrancado de seu contexto primeiro. Nesse processo, é atribuída ao elemento alegorizado uma outra significação, pois a alegoria sempre “significa algo de diferente daquilo que é” (BENJAMIN, 2004, p.189, 257), constituindo-se dialeticamente.

57 Salientamos que a propriedade familiar em *LA* era constituída por duas edificações: uma delas é a casa velha em ruínas, erigida e regida pelo avô quando vivo, abandonada pela família quando esta se mudara para a outra casa, residida pelos seus ocupantes no tempo da ação do romance e chefiada pelo conservadorismo do pai. É desta segunda casa que tratamos aqui.

Constatamos, inicialmente, como a rigidez, a inflexibilidade e a luminosidade dessa moradia refletem as normas e ensinamentos mantidos pelo pai e regem a conduta familiar. A casa, então, é uma grande alegoria referente a duas instâncias, o discurso catedrático paterno e a estrutura de cal familiar; alegoria essa com origem na releitura feita dos textos religiosos já citados. Dessa forma, vemos como é conflituosa a “relación simbólica entre domicilio e identidad” (GIANNINI, 2013, p. 37) com André, que alarga as fissuras do cenário doméstico de aparências e monta um inventário de objetos, “como guardião zeloso das coisas da família”, para evidenciar a existência de um cansaço e de uma recusa oriundos daquela doutrina vazia no cotidiano familiar:

e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo; e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta [...] e uma lei ainda mais rígida. (NASSAR, 1989, p. 75-76)

A alta carga simbólica atribuída aos utensílios da casa – “um pó rudimentar”, “uma pedra de moenda”, “um pilão”, “um socador provecto”, “uns varais extensos”, “um ferro de passar”, “uma louça ingênua” (NASSAR, 1989, p. 62-63) – só acentua a forçada sintonia entre a atmosfera austera da moradia e o estado de espírito da família, numa simetria quase claustrofóbica que sufocava André. Os tijolos bem assentados da casa veem-se abalados quando da saída dele; a decadência doméstica é antecipada na seguinte passagem: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (NASSAR, 1989, p. 26). Pedro percebe que a casa encontra-se em ruínas quando constata a partida do parente e, ao abrir as gavetas de André, compreende “como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família” (NASSAR, 1989, p. 24). Pela escritura de Nassar, a casa vai dando os sinais para o desfecho trágico do romance, corroborando o *maktub* mediterrâneo e o “está escrito” judaico-cristão. O ambiente familiar atesta uma história passada (retomada da sua ascendência, quando André cita o avô, cujas palavras se reproduzem nos sermões do pai) e sustenta um cotidiano renegado pelo protagonista, mesmo que de forma debilitada e encolerizada.

### **3.3.2 O trabalhar**

É notório em *LA* um verdadeiro elogio do trabalho, seguido por um louvor à paciência e à submissão ao tempo. Será também com a imposição do trabalho que sobressairão os pensamentos mais escusos de André. Segundo Kujawski (1991), na modernidade, o trabalho deveria ser uma “instância de mediação com o mundo”; no entanto, em *LA*, o trabalho é representado como o tirano que mecaniza e aliena a conduta familiar, servindo de barreira para o mundo das paixões e dos desejos:

e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever; ele falou ainda dos anseios isolados de cada um em casa, mas que era preciso refrear os maus impulsos, moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que nos acompanham. (NASSAR, 1989, p. 21-22)

Inferimos que o trabalho é o princípio modelador e moderador que rege o cotidiano familiar e assegura a disciplina do corpo. Na visão do pai, o trabalho é mais que provedor de subsistência, pois carrega em si valor por desenvolver virtudes no homem, como a paciência, por exemplo; por isso, ao trabalho é atribuído um caráter sacro. Tal concepção religiosa, quase mítica, de trabalho permite um diálogo intertextual com o romance *A Paixão*, de Almeida Faria, já citado neste trabalho. No segundo capítulo da obra portuguesa, temos o personagem João Carlos, ou JC<sup>58</sup>, repassando sua jornada de trabalho naquela sexta-feira da Paixão:

São mais que horas, pensou ele, acordando; está já muito calor e hoje é o dia; na vila haverá vozes, altas e lamentosas, dos animais que morrem; imolarei também [...]; depois caminharei para os canaviais [...] cortarei [...] insuflarei [...] descerrarei [...] e feito este trabalho cortarei um pedaço de carne do lado e sobre as brasas prepararei a carne com pães ázimos e silvestres alfaces festejaremos a preparação da Páscoa e após termos comido lavaremos as mãos nas águas da ribeira e juntos partiremos pela planície; será na primavera; no princípio de tudo [...]. (FARIA, 2014, p. 19-20)

Vemos que as atividades que serão desempenhadas pela manhã, para a imolação de um cordeiro, possuem um valor simbólico na narrativa. Considerando o cordeiro como o animal que representa, conforme o texto bíblico, “aquele que tira os pecados do mundo”, o personagem João Carlos acaba tornando-se, assim, um agente, o responsável pelos

---

<sup>58</sup>Por vezes, o autor utiliza apenas as iniciais JC para citar este personagem. Essas iniciais remetem também à figura de Jesus Cristo e a toda a simbologia da paixão que o acompanha, a fim de metaforizar a necessidade de empreender a mudança, por uma atitude revolucionária, através do ritual sagrado do sacrifício.

preparativos para algo prestes a acontecer, para a mudança, cuja culminância dá-se na festa da Páscoa. Todavia, o trabalho que João deve executar aponta para o contexto sócio-histórico em que Portugal se encontrava quando da publicação do romance – o período entre a ditadura e a democracia –, indicando a possibilidade de uma revolução. É a partir da *práxis* do trabalho, a imolação do cordeiro (ritual religioso presente na tradição judaica), e da reflexão crítica que daí surge que será possibilitado um processo revolucionário; esse elemento do cotidiano – o trabalho – representa no romance português um conjunto de práticas e relações a serem pensadas por quem as pratica para estimular uma nova atitude no cenário social em questão.

Por outro lado, a valoração sacra dada ao ato de trabalhar por Iohána, em *LA*, não pretende convergir para uma revolução, como ocorre em *A Paixão*. No romance nassariano, a “glorificação do trabalho” se deve ao fato de o patriarca vê-lo como um elemento disciplinador no cotidiano arcaico da família e mantenedor da tradição cultural. Porém, com André, essa “tática” paterna falha, já que nele os desejos e as ânsias não deixaram de incomodar. Tal falha no aspecto disciplinador do trabalho também é atestada na obra *Aurora*, publicada em 1881, do filósofo e escritor alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900). Vejamos o seu excerto:

Na glorificação do “trabalho”, nas incansáveis referências à “bênção do trabalho”, vejo a mesma idéia oculta que há no louvor às ações impessoais e de utilidade geral: a do temor ante o que seja individual. No fundo sente-se agora, à visão do trabalho – entendendo por isso a dura laboriosidade desde a manhã até a noite –, que semelhante trabalho é a melhor polícia, que ele detém as rédeas de cada um e sabe impedir o desenvolvimento da razão, dos anseios, do gosto pela independência. Pois ele despende muita energia nervosa, subtraindo-a à reflexão, à ruminação, aos sonhos, às preocupações, ao amor e ao ódio; ele coloca diante da vista um pequeno objetivo e garante satisfações regulares e fáceis. Assim, terá mais segurança uma sociedade em que se trabalha duramente: e hoje se adora a segurança como a divindade suprema. – E então! Que horror! Precisamente o “trabalhador” tornou-se *um perigo!* Pululam os “indivíduos perigosos”! E por trás deles o perigo maior – o *indivíduo!* (NIETZSCHE, 2004, p. 126, grifos do autor)

O trabalho é visto, na citação acima, como um instrumento de poder e coerção, que pode minar uma possível revolta/reflexão através de métodos psicológicos e físicos. Esgotando o indivíduo, o trabalho desumaniza-o e aliena-o, expropriando a intelectualidade e a autonomia dos sujeitos, a fim de garantir a sua submissão. Dessa forma, o indivíduo, ou o trabalhador, é perigoso por guardar em si a capacidade de romper o elo com essa alienação e transitar para uma situação de autoafirmação, para uma emancipação humanizadora. O aspecto regulador do trabalho também é condenado, por apagar a subjetividade, a individualidade dos sujeitos, haja vista que, assim, o “homem [...] conhece seu aniquilamento” (KUJAWSKI, 1991, p. 46). A “glorificação do trabalho” está presente no discurso paterno para coletivizar a família e racionalizar os instintos dos seus filhos, transformando-os em “meninos-artesãos”. O trabalho, então, metaforiza uma “lavoura” do corpo dentro das normas e dos limites daquele cotidiano austero. O trabalhar é uma das pilstras que sustentam o viés cíclico diário familiar: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo [...] amor, trabalho, tempo” (NASSAR, 1989, p. 181). Vemos que a relação trabalho/terra apresenta-se sagrada e incontestável, pois nessa relação estava presente o acúmulo do saber dos mais velhos:

[...] a experiência do trabalho em grupo na lavoura está atrelada a uma importante manifestação telúrica que produz na narrativa imagens que remetem ao enraizamento das origens, o princípio do trabalho humano feito em família. Todos cuidando da mesma terra, aprendendo o valor do trabalho em conjunto, ou mesmo a espera do tempo da colheita, o controle do incontrolável tempo da natureza e preservando assim as tradições da terra. (JESUS, 2011, p. 115)

Porém, André quer ser *individuum*, fugindo desse “instinto de rebanho” (ver NIETZSCHE, 2001, p. 142), haja vista que as práticas de trabalho e seus objetivos são mediados pelo monólogo paterno constantemente proferido à mesa. O pai, como o pastor da parábola, rege aquele rebanho e diz-lhe o que fazer. O “trabajo representa el lugar de [nuestra] disponibilidad para lo otro” (GIANNINI, 2013, p. 38), mas o personagem protagonista mostra-se indisponível para o sentimento de coletividade e recusa o “trabalho em grupo na lavoura”, transfigurando-se na ovelha que se subtrai do conjunto, numa alusão à *Parábola da Ovelha Perdida* (Lucas, cap. 15, ver. 1-7).

Com a desvalorização do trabalho, André se revolta contra a tradição da obediência, marcada pelo automatismo do ato de trabalhar aliado ao jugo do tempo, representado pelo “antigo relógio de parede trabalhando criteriosamente cada instante”, “cioso das mudanças” (NASSAR, 1989, p. 153). O tempo, aliás, é um deus que regula a vida e o trabalho, conforme assevera Iohána:

[...] onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; existe tempo [...] na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos [...]: colocar o carro na frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige [...]. (NASSAR, 1989, p. 52-53)

Esse tempo infindo, lei fundante e regente do trabalho, apenas reafirma os valores prezados pelo patriarca e mostra como este sempre carrega o passado consigo. O seu desperdício nada produzirá e impedirá a manutenção da tradição familiar. Identificamos aí outro diálogo intertextual com a cultura corânica, visto que “no Islã, o tempo é um tapete que incorpora o passado, o presente e o futuro. O passado está sempre presente” (EZZEL, 2007, p. 43). Essa onipresença do tempo, em *LA*, também se manifesta em todos os objetos, produtos do trabalho humano moldados pelo passado familiar, do presente vivido por André e que o cercam. Salientamos que esse tempo religioso, sagrado, é oriundo das ressonâncias do livro bíblico de *Eclesiastes*, cujo teor e força estão entranhados no discurso paterno:

Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo dos céus: tempo para nascer, e tempo para morrer; tempo para plantar, e tempo para arrancar o que foi plantado; [...] tempo para demolir, e tempo para construir; [...] tempo para gemer, e tempo para dançar; tempo para atirar pedras, e tempo para ajuntá-las; [...] tempo para guardar, e tempo para lançar fora; tempo para rasgar, e tempo para costurar; [...] tempo para a guerra, e tempo para a paz. [...] comer, beber e gozar do fruto do seu trabalho é um dom de Deus. (ECLESIASTES, cap. 3, ver. 1-13).

Vemos aí a aliança entre trabalho e tempo, que deve resultar na virtude da paciência, que André não conseguia manter e isso o fazia proclamar: “a impaciência também tem os seus direitos!” (NASSAR, 1989, p. 88). O personagem protagonista recusa a férrea disciplina do tempo que marca a moderação dos hábitos, o árduo trabalho e o cotidiano familiar. A sobriedade do trabalho entra em tensão com a embriaguez da cólera virulenta de André.

### 3.3.3 *O conversar*

A conversação expressa uma atitude dialógica entre seus interlocutores, que “permite o reconhecimento sem reserva das pessoas entre si” e com a qual “perfazemos nossa experiência própria com a experiência do outro” (KUJAWSKI, 1991, p. 47). O conversar cria um espaço de diálogo no qual os sujeitos podem se expressar e ouvir uns aos outros, permitindo a esses sujeitos criar representações de si e do mundo e compartilhar experiências. A conversação remete à tradição oral, que “sempre foi a depositária da cultura viva, aquela que não se encontra nos livros, mas nos usos e na história dos povos” (KUJAWSKI, 1991, p. 48). Além disso, baseado em Ortega y Gasset, Kujawski ainda lembra que:

[...] a cultura mediterrânea – com toda sua imensa riqueza oral e escrita, teatro, literatura, filosofia, política, arte – nasceu de “um apetite furioso de conversação”. Outro tanto se pode dizer de todas as culturas, nascidas sempre do apetite de conversação, mais “furioso”, ou mais sereno. (KUJAWSKI, 1991, p. 48)

No âmbito da cultura mediterrânea, como fruto desse “apetite de conversação”, citamos as célebres narrativas *d’As Mil e Uma Noites* e a sua influência na cultura Ocidental, mais especificamente na brasileira. Em *LA*, é o pai que procura propagar a tradição cultural da “velha brochura” herdada, através dos sermões à mesa e sem perder “nunca a solenidade”, para fazer a palavra falada encarnar a sabedoria secular. O patriarca narra, no capítulo 13 do romance, uma das histórias do referido clássico oriental, a parábola do faminto ou “História do sexto irmão do barbeiro: Chacabac dos lábios fendidos”, segundo tradução da edição consultada por Rodrigues (2006, p. 47-51). Nela se fala de um faminto errante que acaba sendo recebido por um rei, um dos mais poderosos e generosos que havia. Dentro do suntuoso palácio, o rei promete ao faminto que sua fome será ali saciada. No entanto, acontece à mesa uma grande encenação imposta pelo nobre, que se serve de alimentos apenas imaginados, obrigando o pobre homem a fazer o mesmo. Ao final dessa “prova”, o rei conclui ter achado o homem digno de caráter e manda, enfim, seus servos trazerem um banquete – de verdade – para o visitante que, depois do fato, nunca mais passou fome. No entanto, Iohána omitia o verdadeiro desfecho do conto, sabido e revelado por André entre parênteses que finalizam o capítulo 13. Depois de saciar a sua fome, o visitante esmurra o rei que o recebera, alegando ter feito isso motivado pelo vinho que bebera. Assim, ele não tinha consciência do ato que praticara e, por isso, não podia ser punido.



Com essa história e com a omissão do seu final, Iohána pretendia exigir paciência dos parentes e reforçar as chaves reguladoras do contexto familiar, para que nenhum membro se desgarrasse dos demais. E tais pretensões são percebidas na transcrição do conto árabe dentro do romance, em que Raduan mantém tanto a forma quanto o conteúdo da parábola, alterando-a superficialmente, pois ela “se ajustava inteira e exatamente aos seus objetivos”. Um deles era projetar o comedimento e a postura enrijecida do pai, por exemplo, revelando-nos algo a mais sobre esse personagem, como comprova a citação abaixo:

Nela [na parábola do faminto], a pontuação utilizada é absolutamente regular; o ponto final é utilizado com frequência. (Trata-se de uma exceção [, pois] uma das características de todos os demais capítulos da primeira parte é que apenas apresentam ponto final ao término do capítulo, com a vírgula, o ponto e vírgula e os dois-pontos a organizar períodos quase sempre muito longos.) [...] Aqui, ao contrário, a linguagem é preciosa, castiça, mesmo nos diálogos entre os personagens da história: a utilização do tu (“Donde vens tu?”) [...]; o vocabulário preciosista [...] (“Dulcificuemos!”); [...] etc. [...] E estas e outras características denotadoras de um texto cristalizado podem ser encontradas tanto na fala do ancião (“um rei dos povos, o mais poderoso do Universo”) como na fala do faminto e na voz do narrador. Porém não se trata apenas de um texto *cristalizado*. Estamos diante de um texto que tem como objetivo a moralidade. Temos, rigorosamente, uma “moral da história”. (RODRIGUES, 2006, p. 48, grifo do autor)

Observamos certa consonância entre a sisudez da linguagem do conto narrado e a rigidez paterna durante seus monólogos. Porém, André era um faminto de viver e atento aos níveis de embuste que ele percebia no relato do pai: a “falsidade [...] [na] pretensa equivalência entre os discursos de um rei e de um mendigo” (RODRIGUES, 2006, p. 48) e nos dois tipos de violência identificados, a camuflada – praticada pelo ancião contra o faminto, quando este tem sua paciência e sua resistência à fome testadas – e a omitida – o violento murro dado pelo faminto no ancião ao final do conto. Tais entraves irão aumentar as discordâncias entre pai e filho, e o diálogo entre ambos será impraticável.

Dessa forma, com exceção dos monólogos paternos, cabendo aos demais apenas ouvir, a conversação cotidiana é quase nula. A casa e os parentes se comunicavam pelo silêncio, pelo interdito ou por gestos. No capítulo anterior, tratamos da impossibilidade de comunicação entre os familiares, embora identifiquemos no romance quatro momentos cruciais de tentativas de conversação: o primeiro seria a conversa entre André e Pedro, quando este visita aquele num quarto de pensão; o segundo momento, quando, refugiada na capela da fazenda, Ana escuta André na sua verborragia desesperada. Aí, temos uma interlocutora que nada fala; o terceiro momento refere-se ao diálogo entre Iohána e o filho, após o retorno deste a casa; por fim, o diálogo breve entre André e Lula, o irmão caçula, cujo desejo de fuga é revelado para o outro.

Em todas essas tentativas pontuais de conversa entre os personagens citados, é notória certa impermeabilidade que caracteriza o discurso de cada um em relação ao outro, o que dificulta o desenvolvimento do diálogo entre eles e a espontaneidade de uma conversação. Esta se dá com desentendimentos, zonas de silêncio, entre outros, marcados textualmente por elementos gráficos, como as reticências, ou por uma metadiscursividade realizada por André, que ilustra a consciência que o personagem tem daquilo que não se pode dizer, mesmo que o queira, e das dubiedades do seu verbo. Um exemplo disso ocorre durante a conversa que ele trava com o pai, na qual presenciamos André sempre a se referir à obscuridade que rege a sua própria fala:

- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo [...].

[...]

- Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito [...].

- Mas sonega clareza para o teu pai.

- Já disse que não acredito na discussão dos meus problemas, estou convencido também de que é muito perigoso quebrar a intimidade [...].

(NASSAR, 1989, p. 158-164)

Essa incomunicabilidade entre pai e filho, exposta por Raduan, parece ter ressonâncias do arredo e breve diálogo entre Tiago e seu pai, na narrativa de Almeida Faria. Na cena, o filho nu e “esporrado”, após recordar o “prazer vivo” do amor que vivera com a prima à beira da água anos antes, “atrapalhado, não era capaz de acertar com as pernas” “as calças curtas brancas”, e, flagrado:

[...] ouviu, nítida, atrás, a voz do pai:

– olha práquilo, até parece que tem a esconder qualquer coisa

– pois tenho

- tem o quê, mostre lá?
- tenho pois
- atã mostre lá
- nã mostro
- não tem mas é nada
- nã é pròs outros verem
- o quê? esse berloque ou lá que é?
- qual berloque?
- então se não é mostre
- mostre o pai o seu antes

só se lembra que pesado, ardente formigueiro lhe embateu na cara, a mão do pai, deitando-o para o lado [...] e daí para o chão, sentindo-se despido e tapando, aflito, o meio das pernas. (FARIA, 2014, p. 63-64)

Tiago é um personagem assolado por sentimentos ambíguos pelo pai, numa dura relação de amor e ódio, já que todos dependiam do patriarca e se sentiam protegidos pelo passado por ele mantido e pelos costumes impostos. Na conversa acima, percebemos o acanhamento do filho para com o pai e a submissão forçada que aquele cumpria sem reclamar. Assim como André, em *LA*, Tiago parece saber, intimamente, que desenvolver um diálogo com o pai de nada valeria, pois este se encontrava voltado para o passado, esmagado pelo “avô, fundador da gens, da tribo, o chefe deste clã, patrono deste lar” (FARIA, 2014, p. 92).

No romance nassariano, durante seu encontro com o irmão mais velho, e mesmo fundamentando seu mundo com a presença constante da palavra, André também mostra a dificuldade de uma conversa que sustente uma interação, através de expressões tais como: “quase perguntei” (NASSAR, 1989, p. 14), “eu poderia era dizer” (p. 24), “eu me sentia incapaz de dizer fosse o que fosse” (p. 26), “eu, que podia ainda gritar” (p. 45), “eu quis dizer” (p. 65), “eu podia quem sabe dizer alguma coisa” (p. 66). Notamos na conversa entre os irmãos como os sentimentos mais verdadeiros de André são calados, como o desejo de saber como a irmã estava, por exemplo, dando corpo ao não-dito. Pedro, por sua vez, impede que o irmão mais novo se manifeste mais espontaneamente ao reproduzir o discurso paterno, o que nos faz inferir que ele também não compreende a “enfermidade” de André, que germinara pelo verbo “asseado” do pai.

Assim, André parece nos mostrar que o diálogo é inútil no seio familiar, pois ele é encharcado de restrições, e por isso não poderiam chegar a um consenso através de uma conversa, haja vista que os pilares ancestrais seriam desconstruídos pela sua “fala convulsa”, como podemos observar no trecho a seguir:

[...] me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral, a palma chamando à calma, mas na corrente do meu transe já não contava sua dor misturada ao respeito pela letra dos mais antigos, eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros, e dizer tudo isso num *acesso verbal, espasmódico, obsessivo*, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio. (NASSAR, 1993, p. 109, grifos nossos)

O fato de conhecer a família, o reconhecimento que André teria dos demais a partir da conversa ocorre, pelo contrário, no silêncio, na incomunicabilidade que rege o dia a dia da família. No entanto, o silenciar, diferente do calar, marca um tipo de discurso produtor também de sentidos a partir do não-dito e dos seus processos de constituição. A partir de então, o “silêncio é o real do discurso” (ORLANDI, 1997, p. 89), pois o silenciar também revela sentidos, valendo, por vezes, mais que a palavra. Em *LA*, identificamos que a personagem Ana, por exemplo, não verbaliza uma palavra sequer, e a trama do seu silêncio impassível só acentua a carga dramática da cena que se dá na capela da fazenda, logo após o incesto realizado pelo casal de irmãos:

[...] e perguntei com palavras claras “se você está na casa, me responda, Ana” [...], e repeti “me responda, Ana” e de novo minha voz repercutiu em ondas, e aguardei (eu tinha de provar minha paciência), mas ficando sem resposta eu passei [...] a vasculhar todos os cômodos [...] e vi, nem sei se com espanto, lá onde era a capela [...], alguém no seu interior acabava de acender as velas [...]: Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, [...] os lábios num tenso formigamento [...], fui me pôr atrás dela, passando eu mesmo, num murmúrio denso, a engolar meu terço [...]; mas era inútil a minha prece, nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso [...]; mesmo assim fui em frente, caroço por caroço, “Ana, me escute, é só o que te peço” [...], mas tinha sido tudo inútil, Ana não se mexia, continuava de joelhos, tinha o corpo de madeira, nem sei se respirava, [...] Ana não me ouvia, estava clara a inutilidade de tudo o que eu dizia [...]. (NASSAR, 1989, p. 114-130)

É notório o fato de o silêncio de Ana, nessa tentativa de diálogo do irmão-amante, constituir-se como um elemento que marcará o lirismo da obra, transmitindo o poético que emana do indizível. Ademais, Ana apenas veicula outro modo de falar, já que seu silêncio, somado à ausência completa de movimento – “nenhuma vibração, sequer um movimento”, “tinha o corpo de madeira, nem sei se respirava” –, mostra a impossibilidade de viver aquele amor incestuoso. André, portanto, é tomado por uma efusão verbal por não conseguir quebrar o silêncio da irmã.

Assim, noutro elo intertextual, vemos essas “vozes recolhidas” também presenciadas no romance *A Paixão*. Os personagens dos dois romances encontram-se sob um regime de opressão que impede a realização de um diálogo, de uma conversa. O interior absorve o drama familiar que eles vivem e não encontra condições propícias para a sua exteriorização. Na obra de Faria, temos aqueles que estão “sem encontrar palavras e sem uma resposta à sua grande inominável ignorância” (2014, p. 44) ou que se “põem à espera do silêncio no silêncio” (2014, p. 217); identificamos, também, o silêncio que habita “os indecisos edifícios de névoa da memória [...], um silêncio que nem respira” (2014, p. 34), como o de Ana, em *LA*.

A impossibilidade de uma conversa só converge com a atmosfera intimista e com o fluxo de consciência que predominam nos dois romances. As tentativas de diálogo só ilustram o distanciamento entre os membros das famílias, o oposto do que afirma Kujawski (1991), para quem o conversar seria uma forma elementar do cotidiano que possibilita o reconhecimento dos indivíduos entre si. Na conversa entre Iohána e André, em *LA*, é constatado que “uma planta nunca enxerga a outra” (NASSAR, 1989, p. 160), mesmo que o pai insista em dizer que “Conversar [seja] muito importante”. A incomunicabilidade inquieta e fere mais que a palavra, instiga curiosidade e alimenta tensões.

As conversas que ocorrem estão longe de harmonizar as relações, oscilam o equilíbrio pretendido, fomentam a desordem familiar e desestruturam os personagens, cujos anseios e inquietações só se revelam ao custo de outros elementos: o vinho, que encoraja André a confessar seu amor por Ana ao irmão Pedro; a desobediência, que provoca o desentendimento na conversa entre pai e filho; o arrependimento, que desespera André na sua tentativa de convencer a irmã de viver o amor que há entre eles; e, por fim, o retorno, que revolta Lula e o faz revelar para André o seu plano de também fugir da vigilância paterna. O diálogo, portanto, se mostra infrutífero e catalizador do mal-estar que aflige os personagens, mostrando como a vida cotidiana, por meio de suas formas elementares, está em constante conflito com o próprio ser humano que a vive.

### **3.3.4 O passear**

Ao passear, “balizamos nosso cotidiano de uma trama de referências e significados interpessoais” que permitirá “a satisfação do reconhecimento: reconhecer o contorno e ser reconhecido por ele” (KUJAWSKI, 1991, p. 50). O passear é tecer e refazer

experiências, é forjar uma identidade, é comungar com o espaço por onde se passa. O ir e vir também integra o homem no cotidiano, emergindo nele o sentimento de pertencimento. O caminhar também possibilita ao homem a atualização das possibilidades e das proibições que regem o dia a dia, pois “o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial” (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 165). “Existe uma retórica da caminhada”, pois nela se moldam percursos, bem como na enunciação se moldam frases. Cada passo possui um estilo próprio e parece escrever uma história, uma identidade, compor relações e narrar fatos.

A partir de então, observaremos como os passos de André, cada vez mais distante da casa, levam o protagonista, inicialmente, a uma idealização do *topos* e fazem com que ele reconstrua uma relação onírica com a natureza, lugar privilegiado para André no seu autoconhecimento. Depois, estando mais longe, preso num quarto de pensão, André percebe o quanto sua caminhada só o deixou mais estranho aos olhos da família e mais desajustado ao cotidiano arcaico da fazenda.

Era na “modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que [André] escapava aos olhos apreensivos da família; amaina[ndo] a febre dos [seus] pés na terra úmida” (NASSAR, 1989, p. 11). A partir dos passeios que o personagem fazia, quando menino, em direção à casa velha e ao bosque – “[...] adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento” –, sua história pessoal é reconstruída através da sua “história espacial” e da sua “doença” germinada.

André pode ser visto, portanto, como um errante, um peregrino, se considerarmos que: “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 170). O personagem é ausência no cotidiano guiado pelo pai, é privado de um lugar familiar – “Querida o meu lugar na mesa da família” (NASSAR, 1989, p. 159) – e apenas encontra refúgio, só é presença, num ritual quase antropofágico com a natureza:

[...] 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? (NASSAR, 1989, p. 11-12)

[...] mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva, ficando as estacas de eucalipto dos viveiros, abrindo com mãos cavas a boca das olarias [...]. (NASSAR, 1989, p. 50)

Observamos, a partir da citação acima, que o caminho percorrido projeta-se na enunciação proferida: assim como são sinuosos os caminhos, o são também as palavras e as

significações do verbo filial. E tais caminhos irão articular conjunções e disjunções espaciais e discursivas: cada passo dado e cada palavra proferida distancia André do convívio familiar e da palavra paterna autoritária, ambos alegorizados pela casa, esse lugar fixo, aparentemente estável e inabalável, com o qual o personagem protagonista entra em disjunção. Em contrapartida, ele entra em conjunção com a natureza, um lugar idealizado, e com um verbo que nele cresce virulento, em uma “hibernação demorada”, metaforizado por “mugidos”, “língua larga de uma vaca extremosa”, “frutos conclusos”, “grãos brancos e seráficos”, “resinas”, para citar alguns. Ao se apropriar desse lugar onírico, para o qual caminha, ele vai adquirindo domínio do seu discurso de desordem. Suas idas e vindas, entre a fazenda e o bosque, mudam ou deixam de lado elementos do seu próprio entorno diário que tanto o aflige. Seus passos, sempre mais velozes e ativos, “corrompendo os fios da atmosfera”, impedem-no de ouvir as “vozes protetoras” que o “chamavam da varanda”.

E o que o move a dar os primeiros passos é o mal-estar que o atinge no cotidiano, já que este se mostra em fragmentos e suas referências são colocadas em xeque. Seus passos, então, o fazem retornar ao lugar da infância. O ato de passear é tomado em seu caráter interior, numa busca de sentido que André empreende para e sobre si. O trajeto que seria percorrido pelo personagem lhe era desconhecido, mas seu fim já era sabido:

Desde minha fuga, [...] que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido [...], desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”. (NASSAR, 1989, p. 33-34)

Como se projetados no romance, esses passos sem rumo também são valorizados em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima:

Empreendemos com a ajuda dos acasos  
as travessias nunca projetadas,  
sem roteiros, sem mapas e astrolábios  
e sem carta a El-Rei contando a viagem (LIMA, 19-, p. 16)

Cabe, aqui, acrescentar a relação que se dá entre o ser e a natureza nas duas obras. Tanto no romance nassariano quanto na poesia de Jorge de Lima, é predominante um ir para junto da natureza que culmina no desejo de evasão da realidade cotidiana. Assim como o eu lírico de *Invenção de Orfeu* navega rumo a uma ilha utópica, André caminha para um



ambiente paradisíaco rearranjado por uma escritura onírica, cuja intenção está em romper com o cotidiano fatídico do qual foge o personagem. Porém, é na confraternização tanto do eu lírico quanto de André com a natureza, no contato direto do corpo com os elementos naturais, que eles eram corrompidos por ela, imersos num sono plácido, mas que continha um germe de tumulto, de inquietação pressentida, como notamos no romance:

[...] que feno era esse que fazia a cama [...]? que feno era esse que me guardava em repouso [...]? que hibernação mais demorada! [...] não era o meu sono, como um antigo pomo, todo feito de horas maduras? que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorradeiras a relva delicada das narinas? que sopro súbito e quente me ergueu os cílios? [...] era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos [...]. (NASSAR, 1989, p. 48-50)

E também no poema:

O céu jamais me dê a tentação funesta  
de adormecer ao léu, na lomba da floresta,

onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,  
carnívora decerto o sono nos espia.

[...]

Minha cabeça estava em pedra, adormecida,  
quando me sobreveio a cena pressentida.

[...]

restava por fim a minha pobre testa

confundida com a pedra, em meio da floresta.  
Que doces olhos têm as coisas simples e unas

onde a loucura dorme inteira e sem lacunas!  
Agora posso ver as mãos entrecruzadas

e as plantas de meus pés nas entranhas amadas

[...]

penetro-me do Verbo em seus silêncios claros [dos seres primordiais]  
invisto-me de vós, vossa frente me espia

através dessa pedra em que nasce o meu dia. (LIMA, 19-, p. 25)

No entanto, no caso de André, os passos dados ainda nos limites da fazenda não eram suficientes, e ele parte para mais longe, abandonando a casa e estagnando-se, porém, num quarto de pensão. Essa sua ida forçará Pedro, o irmão mais velho, a compor passos em busca da ovelha perdida, do irmão tresmalhado. No entanto, a caminhada feita de volta para

casa acaba sendo “um longo percurso marcado por um duro recolhimento, os dois permance[ndo] trancados durante toda a viagem que realiza[ram] juntos” (NASSAR, 1989, p. 147). Os passos que os faziam retornar ao cotidiano da fazenda prenunciam o confronto final com o patriarca e a queda deste com a descoberta feita.

Assim, os movimentos de ir e vir de André dividirão a obra em duas partes: A partida e O retorno. A primeira traçará um percurso que levará o leitor a conhecer as angústias de André, recompondo seus passos movidos pelas reminiscências mnemônicas e pelos passeios realizados, quando “menino pio”; a segunda só corrobora a conclusão do personagem: “estamos indo sempre para casa”. O próprio capítulo 22, que inicia a segunda parte do romance, começa com um trecho de um dos sermões do pai, reafirmando, com veemência, o que André já atestara. Esse retorno, no entanto, não pretende restabelecer a ordem paterna, a rotina austera e nem o ciclo da lavoura, do trabalho. Mesmo que de forma conflituosa, todos os passos dados pelo personagem só nos remetem à decadência daquele cotidiano arcaico, a uma desestruturação daquela vida diária, que não tem mais razão de existir.

### 3.3.5 O comer

“Por que comer?”, pergunta Certeau, que também responde: “para satisfazer as necessidades energéticas do corpo” (2013, v. 2, p. 228). No entanto, vê-se “que o comer humano é todo ele ritual”, em que o homem “pode comer de tudo, mas, de fato, não come de tudo, selecionando os alimentos de acordo com sua representação do mundo” (KUJAWSKI, 1991, p. 51). O alimento torna-se elemento simbólico por conter “espessura, profundidade, substância”, que lhe conferem qualidade *carnal* (KUJAWSKI, 1991, p. 51) e cujos significados revelam aspectos da complexidade do cotidiano. Estar à mesa reflete um comportamento, uma forma de agir particular a um determinado grupo. O alimento transforma-se em hábito que integra um modo de viver e ancora um conjunto de costumes.

Em *LA*, o alimento, o pão, servirá de metáfora para a sabedoria pregada pelo pai e que deve ser assimilada pelos demais. Esse alimento, mais que alimentar o corpo, alimenta o espírito, pois, aliado ao trabalho que o gera – “trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum” (NASSAR, 1989, p. 21) –, também preenche o humano com virtudes necessárias para a união familiar. O comportamento alimentar disporá de regras familiares para evitar o desperdício e a “carência do alimento espiritual”.

No romance nassariano, o comer é acompanhado por um ritual solene que se caracteriza pelos sermões proferidos e pelo lugar de cada um à mesa.

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai, à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; 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 [...]; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 154-155)

De antemão, vemos projetada na cena descrita a Santa Ceia (JOÃO, cap. 13, ver. 21), ritual sacro da tradição judaica, celebrada por Jesus Cristo antes da sua crucificação. Além de ser realizada em sua memória, já que antecede a paixão de Cristo, a Santa Ceia simboliza a nova e eterna aliança de Deus com seu povo através do sacramento do pão e do vinho, alegorias para o corpo e o sangue de Jesus. Para mimetizar esse momento, o pintor italiano Leonardo Da Vinci (1452 – 1519) assim o representou:

Figura 2: *A Santa Ceia* (1495-1497), de Leonardo Da Vinci



Fonte: <http://selectitaly.com.br/blog/pontos-turisticos-em-milao/a-ultima-ceia-de-leonardo-da-vinci/>. *A última Ceia*, (1495-1497), encontra-se no convento de Santa Maria dele Grazie, em Milão, na Itália.

Descrevendo a obra, temos Jesus Cristo aparentemente resignado e com os braços abertos, formando o eixo central da composição; ao seu redor, estão os doze discípulos. Da esquerda para a direita, do ponto de vista de quem está diante da pintura, temos: Bartolomeu, Tiago Menor, filho de Alfeu, André, Judas Iscariote, Pedro, João, Cristo ao centro, Tomé, Tiago Maior, Filipe, Mateus, Judas Tadeu e Simão Cananeu. Percebemos que do lado esquerdo está aquele considerado o traidor, na narrativa bíblica, Judas Iscariote, participando da partilha do pão. Essa pintura narra um evento em que se manifesta uma indagação do espírito humano através da afirmação profetizada: um dos que ali estão trairá Jesus.

A partir de então, vemos a mesma cena em *LA*, com os valores morais cristãos centrados na figura do pai, à cabeceira da mesa e iluminado pela luz de um pequeno lampião, o que corrobora com a claridade que cega, segundo André, advinda da palavra paterna. A cena só reforça a tensão familiar mascarada pela subordinação dos parentes, todos de cabeça baixa, com exceção do patriarca, e o sufoco da rigidez das leis de Iohána, que apregoa o controle das paixões. Será à mesa, que simboliza o espaço comum a todos os membros, que André irá reclamar o seu lugar, que o discurso do pai prevalecerá, que aos demais caberá apenas ouvir e resignar-se. Sendo assim, por um ângulo diferente, por trás dos atores, temos: Iohána, como já

dito, à cabeceira, representando o tronco da árvore familiar, monopolizando o poder para garantir a lei e a ordem. Ao seu redor, à mesa, estão os demais membros divididos pelos lugares que ocupam, como bem representado na cena correspondente do filme homônimo:

Figura 3: Cena extraída do filme *Lavoura Arcaica* (2001)



Fonte: <http://submitemrealidade.blogspot.com.br/2013/06/lavoura-arcaica.html>

Os da esquerda estão marcados, ou deformados, pelas pulsões dos desejos, do corpo, sufocados entre a vigilância paterna e os afagos em demasia da mãe, recebendo os ensinamentos de forma negativa; os da direita, como que naturalmente, herdaram a constância e a austeridade paterna, agindo conforme os preceitos paternos, aceitando-os passivamente.

Dessa forma, os lugares à mesa ilustram uma cisão e o comer em família, o dividir o pão, mostra-se dúbio para André, que já não compartilha da mesma experiência do comer com os demais, rompendo as fronteiras entre o cotidiano da casa e as pulsões do corpo, que pedia outro tipo de alimento por não conseguir mais aplacar a sua fome com o que lhe era dado pela palavra do pai. A refeição torna-se palco de conflitos velados, no qual o consumo do alimento não se dá da mesma maneira. Tal conflito já insurge quando o personagem protagonista era alimentado pela mãe, quando menino:

e me arrastando com ela pra cozinha e me segurando pela mão junto da mesa e comprimindo as pontas dos dedos da outra mão contra o fundo de uma travessa, não era no garfo, era entre as pontas dos dedos grossos que ela apanhava o bocado de comida pra me levar à boca 'é assim que se alimenta um cordeiro' ela me dizia sempre (NASSAR, 1989, p. 36).

Ao partir, André leva a última reserva de sementes e desmascara a ilusória união familiar que parecia existir à mesa:

naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro; [...] o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, perdidas entre os afazeres

na cozinha e os bordados na varanda [...] ou pondo ordem na despensa [...]; era preciso ver o pai trancado no seu silêncio: assim que terminou o jantar, deixou a mesa e foi pra varanda [...]. (NASSAR, 1989, p. 23-24)

Estar à mesa, comer juntos do mesmo alimento, transforma-se num ritual esvaziado de sentido. Com a sua ausência, o protagonista mostra que os valores são discutíveis, que a convivência familiar é precária e que o diálogo é inútil. Todo esse conflito, ainda, está ancorado também nas conotações que podem ser evocadas através do pão e do vinho. O pão é o alimento que ocupa lugar central tanto na mesa quanto no discurso de Iohána, por isso este sempre preza pelo pão produzido em casa, pois esse alimento metaforiza o alicerce da família e simboliza a singeleza do lar em oposição à luxúria da vida mundana. O pão, portanto, estará ligado à seriedade, ao trabalho, conforme Certeau:

O pão é o símbolo das durações da vida e do trabalho; é a memória de um maior bem-estar duramente conquistado no decorrer das gerações anteriores. Por sua presença real [...], em cima da mesa onde reina, mostra que não há nada a temer, por enquanto, das privações de outrora. (CERTEAU, 2013, v. 2, p. 133)

O pão representa a base que garante o “desenrolar da refeição”, a base para qualquer outro alimento que se pretenda preparar ou pôr na mesa, e condensa em si todos os esforços necessários para que nunca falte. “O pão é *memorial*” (CERTEAU, 2013, v. 2, p. 133, grifo do autor), pois é sagrado e testemunha do sofrimento e da fome oriundos das guerras. Ciente disso, Iohána afirma a presença do tempo “no pão em cima da mesa” e a necessidade de tê-lo sempre como o principal alimento do corpo e do espírito. Símbolo da austeridade daquele entorno familiar, “era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o [...] pão” para nunca se precisar buscá-lo fora de casa. O pão vai ancorar o discurso paterno, representando sua estabilidade, vai corroborar o fato de que tudo de que se precisava estava dentro de casa e na união familiar.

O vinho, por sua vez, formando o polo oposto, lembrará:

*A temperança.* [...] Quanto àquele [discurso] sobre o vinho, apresenta muito mais matizes, e se acha como que gravado de dentro por uma ambivalência indisfarçável: o prazer do bem beber tende sempre para o limite do beber em demasia. O pão goza de estabilidade, é um ponto fixo; o vinho contém intrinsecamente a possibilidade de um desvio, de um excesso no consumo; pode a origem de uma viagem sem retorno [...]. (CERTEAU, 2013, v. 2, p. 135, grifo do autor)

O vinho está ligado a uma oscilação dos sentidos, a uma dificuldade de manter-se em equilíbrio quando ingerido em excesso. O descontrole da sua ingestão leva a vertigens, a dúvidas impressões, a liberalidades, “afoga todas as preocupações no esquecimento”. Em *LA*, o consumo exorbitante do vinho será considerado pelo pai um perigo, um veneno, haja vista que não será recompensado pelo tempo aquele que, “bebendo do vinho”, “esvazia num só gole a taça cheia” (NASSAR, 1989, p. 53). Tal atitude é conivente com a impaciência que não rende bons frutos. O consumo desenfreado da referida bebida também é condenado por Pedro, o primogênito, que se confunde à figura paterna ao repreender o irmão:

[...] e, a pretexto de encher de novo nossos copos, fui num passo torto até a mesa trazendo dali outra garrafa, 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 disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” [...], “não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família” [...]. (NASSAR, 1989, p. 38)



Notamos a tentativa de Pedro em manter a sobriedade naquele momento, numa pretensa ciência do *saber-beber*. No seu discurso repressivo, identificamos a virtude da temperança, da moderação no consumo da bebida. Tal virtude procura frear a embriaguez do irmão mais novo, mostrando como este não estava em acordo com o catedrático cotidiano da fazenda. Em contrapartida, no que diz respeito a André, o vinho alimenta a sua embriaguez, amaina sua enfermidade, ao mesmo tempo em que o instiga a virar “a mesa dos sermões num revertério”, a dizer tudo “num acesso verbal, espasmódico” acompanhado de “uma gorda fatia de cólera embebida em vinho” (NASSAR, 1989, p. 109-110).

Ademais, será o vinho também um dos elementos motivadores para a queda daquela rígida lei que “ordenava” a rotina da casa e os fazeres diários. Quando do retorno de André se prepara uma festa em comemoração, Ana, possuída “pelo demônio mais versátil”, rouba “de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento [...], provocando a ovação dos que a cercavam” (NASSAR, 1989, p. 188) e inquietando Pedro que, tresloucado, sacode o pai pelos ombros, “vociferando uma sombria revelação”. O pai, por sua vez, “ele próprio ainda úmido de vinho”, atinge com um só golpe a “dançarina oriental”, “ferido nos seus preceitos”. Ao assassinar a filha, Iohána se expõe, ou melhor, expõe a fragilidade da sua lei de “tábua solene”, por onde corria “um vinho tinto”, “sanguínea” e “resinosa”. A festividade iniciada com o vinho é dilacerada pela queda, provocada também pelo mesmo vinho, da ordem intentada pelo pai.

Observamos, portanto, como o comer também influencia as práticas culturais e cotidianas, tocando no agir humano e na ambivalência do signo que articula o espaço privado da vida familiar e o espaço da convivência social, abrindo itinerários na espessura da vida cotidiana na tentativa de integrar o indivíduo. O comer, para Iohána, é uma prática privada que só porta sentido quando todos daquele convívio compartilham da mesma atividade, do mesmo processo desejante de união familiar; para André, o comer apenas dissimula comportamentos e mascara um feixe de costumes que não mais se encontrava amarrado. Cumprir a partilha do pão três vezes ao dia não garante a “saúde” da família, não a protege mais das intempéries do mundo das paixões. Assim, André não desejava mais comer do pão da casa, como lhe fora ensinado.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um amálgama complexo entre vida e obra na escritura nassariana. Um amálgama mediado pelas influências de leitura e de vida do escritor imbricadas à intertextualidade que delas resulta. Raduan, como leitor de seu mundo, mobilizava o real concreto para buscar compreender as esferas que lhe dizem respeito: social, pessoal, afetiva, religiosa, política. Temos aí um sujeito empenhado na leitura da sua própria existência; logo, a leitura da *palavramundo* pode ser considerada uma experiência existencial. O ato de ler também é um ato de ser, pois: “Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos” (MANGUEL, 1997, p. 103). Ademais: “É também necessário considerar que a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços, hábitos” (CHARTIER, 1999, p. 113). Dessa forma, tudo o que diz respeito ao mundo que nos cerca produz sentidos, e são eles que nos permitirão tomar a palavra presente nos textos, visto que o ato da leitura também é tocado por outras instâncias, por outras modalidades materiais, por isso ser algo tão complexo, indo além de uma simples decodificação gráfica.

Então, além de realizar a leitura da vida, leitura esta considerada pelo autor a mais importante para se fazer, Raduan também vai buscar em Jorge de Lima, em Almeida Faria, entre outros escritores, e nos textos religiosos o fermento que dará substância à sua produção literária. É no acolhimento dado à palavra escrita que Nassar manifesta tais experiências de leitura – tanto as da vida quanto as literárias –, construindo, assim, seu universo ficcional tão multifacetado. Os elementos simbólicos, ideológicos, culturais, extraídos do seu contorno pessoal e sócio-histórico, bem como das leituras dos livros, atravessam a sua escrita e resultam em possibilidades de sentidos.

Poderíamos acrescentar ao que já foi dito sobre isso as referências feitas, por exemplo, às suratas corânicas nos sermões de Iohána. Além da epígrafe da segunda parte de *LA*, que remete ao versículo 22 da surata 4 – intitulada “As mulheres” –, temos a surata 2, intitulada “A Vaca”, que trata dos transgressores, dos que se negam a ouvir os ensinamentos pregados, dos que não se abstêm “da cópula, da depravação” (ALCORÃO, 2011, p. 48), isto é, dos anseios do corpo. Ao rasurar a palavra do pai para compor a sua dicção, André também viola os textos sagrados, e essa violação apresenta a sua memória enferma e acompanha a sua convulsão. Em consequência, a família também é “rasurada” no seu cotidiano através do

“discurso muitas vezes herético de André, em oposição às palavras religiosas do pai” (LEMOS, 2002, p. 110).

Essas correspondências textuais, oriundas das experiências bioliterárias de Nassar, despertam condições elementares para aspectos formais inovadores para a literatura da década de 1970 e apontam traços que distinguem a prosa nassariana de outras obras produzidas na mesma época e que estavam vinculadas, de forma mais explícita, a um discurso ideológico.

Se considerarmos as datas de publicação dos textos, critério defensável pelo respeito à decisão autoral de comunicação ao público, quanto pela rejeição do princípio duvidoso de origem ou gênese, o que vem se acentuando, na obra de Raduan Nassar, é o desgosto pelo *status quo*, pelo mundo em geral. (PERRONE-MOISÉS *in* CADERNOS, 1996, p. 73)

O projeto literário de Raduan era “fazer literatura” e tratar do humano por meio de uma composição híbrida que basila o romance *LA*. Seu objetivo era apenas escrever: “Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que queria mexer com as palavras. Não só com a casca dela, mas com a gema também. Achava que isso bastava” (NASSAR *in* CADERNOS, 1996, p. 24). As temáticas por ele pensadas (família, trabalho, religião, entre outras) fizeram parte dos seus caminhos pessoais e foram reelaboradas para a feitura de sua obra. Sua escritura intertextual traz para o cerne da trama de *LA* o embate entre o novo e o velho, vertido em metáforas e alegorias sinestésicas, sensoriais. Essa escritura também contundente move, de forma particular, as peças principais do jogo narrativo e espelha as imbricações entre ser e natureza levadas ao limite pelo protagonista.

Desse modo, a sensibilidade do autor aliada à escritura de *LA* deu força para a tensão que se instalara entre pai e filho, entre o discurso da ordem e o da desordem, entre a paciência senil e a impaciência juvenil. A “incômoda vestimenta da palavra do pai”, com sua luminosidade que cega, poda os comportamentos e as individualidades dos demais. As referências intertextuais metamorfoseiam-se em imagens e sensações que “assaltam os olhos em atropelo”, numa linguagem lírico-poética, que auxiliam no adentrar o personagem, no conhecer os sentimentos velados e recalcados pelos sermões proferidos à mesa, no penetrar a família no invisível.

Ademais, observamos como o lirismo que também confere densidade à sua narrativa, somado à linguagem poética no âmbito da prosa, às construções imagético-sensoriais, ao sentimento nostálgico que envolve André, entre outros aspectos, só mostra como *LA* não comporta categorizações e classificações, e como a prosa deixa-se seduzir pela poesia para dar conta da dramaticidade no romance e do cotidiano arcaico tão pesadamente

negado. A dialética entre vida e literatura apenas sustenta a reinterpretação que o escritor faz do seu próprio cotidiano, do seu contexto, para erigir, de forma particular e crítica, o seu universo ficcional.

Entre os mundos da razão e da paixão, o conflito entre natureza e os valores, Raduan demonstrou a possibilidade de subordinar conceitos éticos ao interesse do momento, mudar os valores correntes das palavras para tirar vantagem [sic] individuais, justificar interesses, bastando para persuadir o falar com a razão, tendo a paixão como propulsora. (ABATI, 1999, p. 129)

Constatamos que é do Livrão – a vida – e da sua experiência como leitor que Raduan extrai os motivos para produzir sua literatura e potencializar os valores estéticos que subjazem à sua escritura. Os elementos, então, resgatados pela memória e reelaborados na ficção, adquirem novos significados e espelham as inquietações artísticas e humanas do escritor, o que entra em consonância com a ausência de linearidade da narrativa de *LA* e com a alternância entre as zonas de silêncio e as tentativas de diálogo.

A leitura da *palavramundo* foi imprescindível para as reflexões tecidas na sua prosa acerca da subjetividade humana, ou da própria condição humana. Tanto a formação árabe da família quanto a tradição cristã assimilada por ela foram ingredientes importantes para o fazer artístico-literário de Raduan. Desse modo, tal fato nos auxiliou a refazer a trajetória intelectual e literária desse autor, para intentarmos compreender as percepções, as reminiscências e as negociações de sentido tramadas na sua tessitura textual, bem como nos moveu a decifrar os posicionamentos do escritor no meio literário. Por esse conjunto de fatores, é perceptível como a figura de Raduan Nassar é emblemática, deixando-nos entre a qualidade estética de sua obra e o fato de ele desistir do ofício da escrita, trocando este pelo trabalho no campo, por essa outra forma de “escrita” na vida rural:

Hoje minha vida é fazer, fazer, fazer, no âmbito da fazenda evidentemente, num espaço em constante transformação, o que não deixa de ser uma outra forma de escrever. Além disso, tem em comum com a literatura o fato de eu não saber por quê. Então é fazer, fazer. (NASSAR in CADERNOS, 1996, p. 39)

Sua relação com a literatura é inusitada por ser polarizada pela paixão e pela aversão àquela. Assim como o pesado trabalho com a terra e com a criação de animais, era árdua também a escrita literária, o trabalho intenso com a palavra. Tal fato reafirma a preocupação que Raduan tinha com a escolha das mais adequadas estruturas semântico-estéticas. No entanto, mesmo sendo intensa, sua relação com a literatura pouco durou,

deixando-nos três livros cujos textos densos apresentam infinitas possibilidades de leituras e de significados.

Atentando para o personagem André de *LA*, observamos como ele busca atingir sua maturidade através da negação daquela rotina regradada e modeladora, sempre vigilante através dos olhos paternos. Corpo e verbo são ali reprimidos, mas, em contrapartida adquirem força, impulsionados pelos desejos, pelas paixões, pelas necessidades, acentuadas pela carga de afeto da mãe. Era nela “onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás” (NASSAR, 1989, p. 17). A palavra, então, mostrará vigor em meio às relações familiares dentro da casa; é a palavra, ou a sua semente, que germina virulenta e silenciosa em André, contaminada pelos discursos sapienciais do pai. É a palavra, sempre movida por uma dialética intertextual, que marcará as contradições que assolam o personagem protagonista: ele parte, mas volta; proclama seu verbo recorrendo sempre ao discurso paterno; desafia o patriarca para depois ceder; quer emergir sua impaciência, porém, para “capturar” Ana, lança mão de toda a sua paciência.

Inicialmente, é na conversa com Pedro que André rompe com o silêncio de uma vida inteira. O que antes só se manifestava através do corpo passa a ser discursivizado, ou textualizado. Em assim sendo, vemos mais nitidamente como André corrompe a palavra do pai e vocifera para Pedro as “quiquilharias mundanas” e as obscenidades da família, que alimentavam o isolamento do protagonista e a escuridão na qual este se encontrava. O vínculo entre Ana e André é posto à luz. É através do incesto que André reclama os direitos do corpo, e a confissão dá-se como no clímax de um orgasmo, “num jato violento”:

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (NASSAR, 1989, p. 107).

Os gestos são intensos, o discurso é epilético, o resgaste da memória revelador. Tais fatores dão suporte às pausas de pensamento/reflexão que surgem em meio à narrativa, bem como à quebra dada à sua linearidade pelos lapsos mnemônicos. Os recursos de linguagem dos quais se vale a escritura nassariana fazem-nos ler as emoções e as impressões dos personagens. Os signos intertextualmente multissignificativos nos lançam a outros mundos possíveis, colocam em xeque nossas potencialidades existenciais e transformam o que estamos cotidianamente aspirando a ser. Em suma, *LA* nos conduz a um ritmo particular de possibilidades temáticas e estéticas calcadas na intertextualidade que permeia todo o

romance, exigindo, portanto, dos leitores certa cumplicidade nas experiências e nas referências em jogo.

A palavra intertextual confere, ainda, à obra uma atmosfera primitiva, especialmente na relação que André mantém com a natureza, e reafirma ainda a linhagem ancestral da família tão prezada por Iohána, com forte apelo ao trabalho e ao senso de união familiar, a fim de que a tradição cultural seja mantida. Conforme Georges Balandier:

O culto aos antepassados contribui para a perenidade das relações sociais que nele se decalcam. A unidade do clã idealizada e sacramentada apresenta-se de tal modo assegurada que permite manter a hierarquia dos grupos, o modo de atribuição dos direitos e dos deveres coletivos e individuais: ela dissimula as rupturas e as desigualdades. (BALANDIER, 1976, *apud* RODRIGUES, 2006, p. 35)

Tal culto, sustentado pela importância dada à memória e aos textos de brochuras antigas, só corrobora com a tentativa do pai em evitar rachaduras na estrutura familiar. No entanto, essas rachaduras são inevitáveis e se refletem nos “corredores confusos” da casa, no “grito de cada um”, sufocado no cesto de roupa suja, “no silêncio recatado das peças íntimas”, “no cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias”, nas pulsações nas portas da casa. Dessa forma, esse cotidiano tensiona André a agir como uma unidade apartada da totalidade familiar. No entanto, isso se dá com seu próprio estilhaçamento individual.

Os moldes arcaicos que regem o cotidiano dessa típica família patriarcal, em vez de concretizar a união dos membros, apenas os distanciam e isolam André dos demais, dividindo a família em duas linhas: uma pertencente ao tronco do pai e a outra arraigada aos afetos desmedidos da mãe. Dessa forma, temos aí certa crise dos valores pregados e da ordem imposta, pois a referida divisão expõe uma fissura e mostra que nem todos ali seguem o que o pai dita. O discurso paterno, formado por “textos compilados”, é falho e não convence André a se submeter à obediência ali exigida. Os sermões de Iohána remetem aos textos bíblico e corânico e, assim, nos fazem constatar, a partir da visão de André, a insuficiência do discurso patriarcal, que necessita buscar em outros textos a matéria para a sua pregação. A partir de então, e a par dessa “falha”, André empreende uma contestação daquela sabedoria, composta por “discernimentos promíscuos [...] em que apareciam enxertos de várias geografias” (NASSAR, 1989, p. 89).

Dar-se-á, portanto, no caráter superficialmente comunal do seu cotidiano familiar, a desestruturação daquela família, a queda dos valores ali cultivados por imposição, a instabilidade emocional dos membros. As formas elementares que, segundo Kujawski (1991), constituem o cotidiano não asseguram mais o *estar* daqueles indivíduos naquele feixe de

rotinas amarrado pelo patriarca. A instabilidade da vida diária na casa de André tem seu ápice no ato irracional do pai, quando este mata a filha Ana, fazendo vir abaixo a “casa” e tudo o que defendera através dos seus discursos, cessando com aquela aparente segurança. André, no seu intento, ironiza o abalo sofrido por aquelas “paredes” e a sua resistência inesgotável: “essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!)” (NASSAR, 1989, p. 191).

Observamos, então, os efeitos mútuos que se dão entre o cotidiano e a família: esta sofre com a pressão, com o peso de uma rotina arcaica e repressora. A cotidianidade da casa altera-se à medida que a narrativa desenrola-se e as máscaras caem. O cotidiano molda a família e sofre transformações à medida que as relações entre os familiares se alteram. André não comunga do mesmo pão que os demais, não compartilha da mesma “gramática” que a família usa; o nível de envolvimento com aquela “instância de familiaridade” diminui a cada vez que ele afunda suas mãos no cesto de roupa suja, a cada utensílio da casa incluído no seu inventário – visto que ele se classificava como o “guardião” das coisas da família –, a cada retomada dos sermões paternos, a cada imagem da infância lembrada, já que “a memória é tocada pelas circunstâncias” (CERTEAU, 2013, v. 1, p. 151).

Cada vez mais dentro daquele dia a dia catedrático, “com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás” (NASSAR, 1989, p. 32), e jogando com os mecanismos da disciplina imposta pelo pai, André percebe a desunião velada da família e as leviandades ingênuas pregadas pelo pai, procurando não se conformar com aquele cotidiano a não ser para alterá-lo. O cotidiano, reforçado pela palavra angular do pai, impõe aos membros da família um padrão de comportamento (paciência, união, família), calcado numa determinada rotina (trabalho com a terra e os cuidados com a casa), que deve ser obedecida sob o jugo do tempo (aquele descrito pelo pai). Tudo isso faz com que os indivíduos realizem os ritos, os costumes, os fazeres diários sem pô-los em cheque, com exceção de André.

Os gestos dessa vida diária revelam a André as fissuras que na casa se espelhavam: o toque das mãos da mãe que, ao acordá-lo, entravam num “jogo sutil” com as mãos de André “debaixo do lençol”; o “movimento irrequieto” das irmãs “com seu jeito de camponesas”; a inconsistência do discurso do pai entoado na “mesa dos sermões”; os rostos coalhados pelo relógio de parede, pelos “sinos graves marcando as horas”. Os objetos do corpo cotidiano também apresentam as marcas de tantas dubiedades: “uns varais extensos”, “umas gamelas ulceradas”, “uma caneca amassada”, “um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento”, “uma louça ingênuo”, “um antigo porta-



retrato” (NASSAR, 1989, p. 62-63). Tais objetos, personificados, guardam as marcas do uso diário e compõem a rotina da casa. Ademais, acentuam o arcaísmo do cotidiano familiar, bem como a sua corrosão, a sua decadência. A palavra do pai não é mais suficiente para recuperar o que já está desgastado, e as necessidades do corpo contaminam os objetos, que, por sua vez, exteriorizam as sensações contidas: “o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas”, “as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres”, “o soluço mudo [...] que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas”, as pulsações nas portas, “a mão assustada da família saída da mesa dos sermões” (NASSAR, 1989, p. 43-47).

A percepção do tempo que o pai expõe nos faz acreditar que aquele é o que assegura a vida diária familiar e a permanência dos valores, costumes. No entanto, para André tal pensamento apresenta fortes contradições. Assim, é naquele cotidiano, construído na narrativa pelo tecido intertextual da obra – o telurismo e o retorno à infância em Jorge de Lima, as construções imagético-sensoriais e a tendência mitopoética de Almeida Faria, a subversão feita com os textos corânico e bíblico – que André se deixa negar e excluir, escondendo-se nos corredores da casa, no cesto de roupa suja no banheiro ou no bosque nos arredores da fazenda.

As formas elementares desse cotidiano são atingidas pelos conflitos e pelas tensões que assolam a família e o protagonista. Carregadas de significado, cada forma elementar coloca à luz a complexa trama das relações entre os habitantes da casa, mexendo com os valores, com as crenças, com os atos do dia a dia, com a aparente conformidade dos demais. A casa, o habitar, a demarcação geográfica, entram numa relação de cumplicidade, de simbiose com André na sua ligação com a natureza, por exemplo, quando criança; é o contorno do espaço habitado que transmite para o protagonista a decadência daquele cotidiano. Para corroborar com a nossa informação, diz-nos Osman Lins que mergulhados no espaço, bem como no tempo, “experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada por inumeráveis armadilhas, ilusões e equívocos” (LINS, 1976, p.63). A casa onde a família habita apresenta uma apreensão subjetiva e uma complexidade. Por isso, a linguagem intertextual de Raduan ultrapassa a simples descrição do entorno.

O trabalhar será substituído pelo ócio, pelo nada fazer, já que esta será a maneira de escapar do caráter modelador e moderador do trabalho. Tal ato tão prezado pelo pai será subvertido pelo filho. Este usa o trabalho com a terra para metaforizar o ato incestuoso com a irmã:

[...] e era, Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse [...], com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos

nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeiei petúnias no seu umbigo [...] e só pensando que nós éramos de terra [...]. (NASSAR, 1989, p. 113)

A religiosidade e a austeridade atribuídas ao ato de trabalhar por Iohána são trocadas pelo afeto e pela liberdade do ato sexual entre os irmãos. Ao invés de seguir o ciclo do trabalho, André segue com o afrouxamento da rotina tradicional, e sua relação com Ana será o ápice desse afrouxar. O controle e o domínio resultantes do comportamento rotineiro do trabalho gera uma reação diferente em André, que se recusa ao instinto de rebanho oriundo do trabalho, proporcionando uma abertura temível na rigidez habitual da casa.

O conversar, como já afirmado, quase não se realiza. Inicialmente, notamos que só é dada voz aos personagens masculinos: André, Iohána, Pedro e Lula. Às mulheres só resta gesticular e murmurar, o que não implica dizer que seus silêncios sejam esvaziados de sentido e densidade. A incomunicabilidade entre André e seus familiares impede que haja a compreensão das inquietações que assolam os personagens. Dessa forma, o caráter comunal do cotidiano é rompido, pois não há integração entre os indivíduos pelo conversar. Somado a isso, temos o distanciamento entre eles provocado pelos passos cada vez mais longínquos do protagonista. Ao passear pelos arredores da fazenda, André percebe uma vida diferente acontecendo e entra em harmonia com a natureza que o rodeia: “amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas” (NASSAR, 1989, p. 11). Depois, parte, desfazendo os nós nos “pés acorrentados”, passos que o levarão de volta para a casa, cuja resistência será colocada em xeque.

Por fim, o comer... Será negado o pão feito em casa e acolhido o vinho que embriaga e que vem de fora. O pão de casa não é suficiente para saciar a fome de André, pois esse alimento “suscita o respeito mais arcaico, é quase sagrado” (CERTEAU, 2013, v. 2, p. 133). Por ser enfermo, o “filho epilético”, o endemoniado, André não pode comer desse pão, desperdiçando-o. Ao fazer isso, André torna-se mais suspeito e arredo aos olhos da família, pondo em risco a austeridade do trabalho, do qual o pão resulta, e a rigidez da lei paterna – que tanto preza o pão feito em casa. O vinho, por sua vez, será o motivador da queda de Iohána que, “ainda úmido de vinho”, desfere o golpe certo na filha Ana, assassinando-a.

Concluimos, enfim, que a “biografia cotidiana” em *Lavoura Arcaica* é forjada pela dialética intertextual que se instaura na escritura nassariana. Tanto as formas elementares que a sustentam quanto os fazeres habituais são reconstruídos a partir de elementos oriundos de vários outros textos para adquirir densidade e causar efeitos na narrativa. Nenhum objeto está ali por acaso, nenhum momento do cotidiano é descrito à toa. Todo o entorno diário da

família tem como base um cartório cultural e intertextual, rememorado por Raduan. O caráter arcaico daquele cotidiano também será reforçado pelo caráter arcaico dos textos retomados, como a Bíblia e o Alcorão, por exemplo. É a partir dessas relações intertextuais que as significações são disseminadas pelo romance e que é realizado o intercâmbio poético, com Jorge de Lima e Almeida Faria. O cotidiano será abalado pelo desejo de transgressão das regras descritas e presentes nos textos religiosos citados. Os costumes libaneses reforçam a austeridade da rotina. A reescrita dos elementos discursivos de outros textos, portanto, apresenta-se como um instrumento que interfere nos efeitos de sentido de *LA*, e o leitor, ao reconhecer o diálogo intertextual, interage no jogo de resignificação que se dá na trama nassariana. As leituras (do mundo e da palavra) de Raduan se explicitam na sua escrita e compõem o universo diário da família: a força da tradição judaico-cristã e mediterrânea, as parábolas reatualizadas, o tom místico e a infância revisitada, o ato de proferir sermões do pai; é nítida a presença de outros textos na constituição da cotidianidade da família de André na narrativa e na escritura de Raduan (as epígrafes, a linguagem [Maktub/Sudanesa/Shuda], na releitura de parábolas, etc).

Por isso, *LA* tem seu modo particular de ser romance em meio aos demais que lhe são contemporâneos, distinguindo-se pela singularidade na elaboração de sua própria significação. Esta Pesquisa procurou demonstrar de que modo o intertexto faz-se presente no engendramento do cotidiano no romance e a importância desta categoria na (re)escrita e na (re)construção de sentidos, o que permite novas leituras e interpretações acerca dessa escritura tão densa e complexa como a de Raduan.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Obras de Raduan Nassar e entrevistas concedidas

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

\_\_\_\_\_. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Um copo de cólera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

\_\_\_\_\_. Nassar relança *Um copo de cólera*. **Folha**, São Paulo, abr. 1992b. Entrevista concedida a Arnaldo Jabor. Ilustrada, p. 5.

\_\_\_\_\_. Raduan crê na literatura só como questão pessoal. **Folha**, São Paulo, mai. 1995. Entrevista concedida a Elvis Cesar Bonassa. Ilustrada, p. 1.

\_\_\_\_\_. Raduan Nassar. **Cadernos de Literatura Brasileira**. nº 2. Instituto Moreira Salles. São Paulo, set 1996. (entrevista concedida a Antônio Fernando De Franceschi, com perguntas de Davi Arrigucci Jr., José Paulo Paes, Octávio Ianni, Alfredo Bosi, Marilena Chauí e Leyla Perrone-Moisés).

\_\_\_\_\_. **Menina a caminho e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

\_\_\_\_\_. Sou o jararaca. **Veja**, São Paulo, jul. 1997b. Entrevista concedida a Mario Sabino.

### 2. Fortuna crítica de Raduan Nassar

ABBATE, José Carlos. Lucidez e delírio nesta bela parábola. **Jornal da Semana**. São Paulo, jan. 1976. p. 14.

ABATI, H. M. F. **Da Lavoura Arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar**. 1999. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

ALMEIDA, Miguel de. Raduan Nassar, linguagem da paixão. **Folha**, São Paulo, ago. 1981. Ilustrada, p. 21.

BONASSA, Elvis César. Jornalismo e esquecimento forjaram estilo. **Folha**. São Paulo, mai. 1995. Ilustrada, p. 9.

BRÁS, Paulo. **O nome não vem aos lábios: o erotismo como testemunho do corpo exilado em Almeida Faria e Raduan Nassar**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2012.

**CADERNOS de Literatura Brasileira**. Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, n. 2.

CASTELLO José. Raduan Nassar – Atrás da máscara. In.: \_\_\_\_\_. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COIMBRA, Rosicley Andrade. **Do arcaico ao moderno**: tradição e (des)continuidade em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. 2011. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011.

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

FLORENTINO, Cristiano. Um escuro poço: a memória enferma em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. **Em Tese** – Revista de Literatura da UFMG, Belo Horizonte, v. 5., p. 215-222, dez, 2002.

JESUS, Ana Carolina Belchior de. **Literatura e Filosofia**: alteridade e dialogismo poético nas obras *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*, de Raduan Nassar. 2011. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LEMOS, Maria José Cardoso. **Raduan Nassar**: apresentação de um escritor entre tradição e (pós)modernidade. Revista Estudos Sociedade e Cultura, Rio de Janeiro, v. 1, n. 20, p. 81-112, abr. 2003.

LEMOS, Tércia Montenegro. **O discurso teatralizante de Raduan Nassar**. 2002. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2002.

MARTINS, Alexandre de Oliveira. **A pontuação como marcador expressivo da disritmia poética em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar**. 2004. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2004.

MATAMORO, Blas. Triunfo y fracasso del héroe. **El Pais**, Madrid, 28 nov. 1982.

MINART, Celia. Nassar, brésilien inconnu. **La croix**. Paris, 24 ago. 1985.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Un verre de colére. **La Quinzaine Littéraire**, Paris, 16 mai. 1985.

\_\_\_\_\_. Raduan Nassar. Da cólera ao silêncio. In: **CADERNOS de Literatura Brasileira**. Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, n. 2.

PIATTI, Deise Ellen. Narração e Memória em *Lavoura Arcaica*. **Revista Travessias**. v. 1, n. 1, p. 1-12, 2007.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**: os lugares do sujeito em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. 1995. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

RAMOS, Mariana do Nascimento. A palavra poética em *The sound and the fury* e *Lavoura Arcaica*: ser, primeiro o significante. **Revista de Linguas Modernas**. n. 11, p. 121 e 127, 2009.

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

SILVA, Aguinaldo. O filho pródigo retorna. Mas a casa já não é a mesma. **O Globo**, Rio de Janeiro, fev. 1976. Domingo, p. 7.

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

### 3. Obras de referência geral

AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. Exorcismo. In: **Poesia completa**: conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p.867. (Biblioteca luso-brasileira, Série brasileira, Coleção Nova Aguilar).

ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BALANDIER, G. **O contorno**: poder e modernidade. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BARROS, Maria Heloisa Noronha. **Miguilim e Manuelzão**. Viagem para o Ser. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Departamento de filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte, 1988.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. Trad.: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Romance**. Volume II. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. Martins Fontes. 2005.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Aula**. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Obras Escolhidas I).

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção Obras Escolhidas III).

\_\_\_\_\_. “Experiência”. In. \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2002.

\_\_\_\_\_. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora “Ave Maria” Ltda., 1993.

BLIXEN, Karen. **A festa de Babette**. Trad. Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORGES, J.L. **Ficcionario**. Una antología de sus textos. México: Ed. Fondo de Cultura Económico, 1992.

BOSI, Alfredo. Jorge de Lima. In: **História concisa da literatura brasileira**. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRADBURY, Malcolm. **O Mundo Moderno**: dez grandes escritores. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Ciência e cultura**. São Paulo: EDUSP, 1972.

\_\_\_\_\_. Os brasileiros e a literatura latino-americana. In.: **Revista Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, v. 1, p. 58 – 68, dez 1981.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro** – Estudo histórico-crítico: dos gregos à atualidade. UNESP: São Paulo, 1995.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CAVALCANTI, J. D. **Artes plásticas**: vanguarda e participação política (Brasil anos 60 e 70). 2005. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. 1 v.

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**: morar, cozinhar. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlish Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. 2 v.

CHARTIER, Roger. Comunidades de leitores. In: \_\_\_\_\_ **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priori. Brasília: Editora da UnB, 1999.

CRUZ, Luiz Santa. Jorge de Lima. In: **Jorge de Lima**. 5. ed. n.º. 26. Agir: Rio de Janeiro, s/ d. (Coleção Nossos Clássicos).

DOSTOIÉVSKI, M. F. **Crime e Castigo**. Tradução: Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FARIA, Almeida. **A paixão**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Invenção mitopoética do mundo contemporâneo de *A Paixão*, de Almeida Faria. **Nau Literária** – Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, vol. 5, n.º 2, p. 01-25, jul/dez, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/11037/7293>>. Acesso em: 10 mai. 2015.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 8. ed. São Paulo: Cortez: 1984.

\_\_\_\_\_; MACEDO, Donaldo. **Alfabetização: Leitura do Mundo Leitura da Palavra**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz intinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GIANNINI, Humberto. **La “reflexión” cotidiana**: hacia una arqueología de la experiencia. Santiago: UDP, 2013.

GUÉRIOS, R. F. M. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. 3.ed. São Paulo: Ave Maria, 1981.

HATOUM, Milton. Entrevista com Milton Hatoum. **Digestivo Cultural**, São Paulo, 1º maio 2006. Concedida a Julio Daio Borges. Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton\\_Hatoum](http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum)>. Acesso em: 29 de outubro de 2014.

\_\_\_\_\_. Um escritor na Biblioteca: Milton Hatoum. In: **Jornal Cândido**. Biblioteca Pública do Paraná. 2012, março. n. 8, p. 4-9.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005. 1 v.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: \_\_\_\_\_. **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49. (*Poétique*, n. 27).

JOUBE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.



JÚNIOR, Fernando Oliveira Santana. **Visões do Paraíso:** releitura da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, em *Avalovara*, de Osman Lins. 2011. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai.** Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo, o romance. In.: \_\_\_\_\_. **Introdução à semanálise.** Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUJAWSKI, Gilberto de Melo. **A crise do século XX.** São Paulo: Ática, 1991.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura.** 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LARROSA, J. **La experiencia de la lectura.** Barcelona: Laertes, 1998.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno.** São Paulo: Ática, 1991.

LEWIS, Bernard. **O oriente médio:** do advento do cristianismo aos dias de hoje. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LIMA, Jorge de. **Obra Completa.** Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

\_\_\_\_\_. **Invenção de Orfeu.** Rio de Janeiro: Ediouro, 19-.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco.** São Paulo: Ática, 1976.

\_\_\_\_\_. **Evangelho na taba:** outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LOPES, Óscar. Ecce Homo: uma dialética do sujeito. Prefácio da 6ª edição de *A Paixão*. In.: FARIA, Almeida. **A Paixão.** Lisboa: Editorial Caminho, 1986, p. 7-14.

LUCKMANN, Thomas; BERGER, Peter. **A Construção Social da Realidade.** Trad. Floriano de Souza Fernandes. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

MACHADO, J. P. **Dicionário onomástico e etimológico da língua portuguesa.** Lisboa: Confluência, 1984. 3 v.

MAGALHÃES, A. **Deus no espelho das palavras:** teologia e literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária.** Trad. Marina Appenzeller. 2.ed. São Paulo, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo,

Companhia das Letras, 1997.

MELUCCI, Alberto. **Por uma sociologia reflexiva**: pesquisa qualitativa e cultura. Petrópolis: Vozes, 2005.

MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro. **Poesia de vanguarda no Brasil**: de Oswald de Andrade ao poema visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna**: o problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: EDUSP, 1974.

\_\_\_\_\_. **O Estruturalismo dos pobres e outras questões**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2011.

NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade**: ensaios sobre literatura e música. São Paulo: Ática, 1996.

NETTO, José Paulo. Posfácio. In: COUTINHO, Carlos Nelson. **O Estruturalismo e a Miséria da Razão**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_; CARVALHO, Maria do Carmo Brant de. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. São Paulo: Cortez, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo; Companhia das Letras, 2014.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

**O ALCORÃO**. Livro sagrado do Islã. Trad. Mansour Challita. 3. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

PAES, José Paulo. **O lugar do outro**: ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos/SP: UFSCar/Mercado de Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. **Do positivismo à desconstrução**: ideias francesas na América. São Paulo: EDUSP, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, v. 1.

SANTANA JÚNIOR, Fernando Oliveira. **Visões do paraíso**: releitura da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, em *Avalovara*, de Osman Lins. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE: Recife, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino-americano. In. \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?**. Trad. Carlos Felipe Moisés. Editora Ática: São Paulo, 2006.

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

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

THOMPSON, E.P. Introdução: costume e cultura. In.: \_\_\_\_\_. **Costumes em comum**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In.: \_\_\_\_\_. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.