

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**Marcela Magalhães de Paula**

**O CORPO E O VERBO NA OBRA**

***LAVOURA ARCAICA DE RADUAN NASSAR***

**Fortaleza**  
**2008**

**Marcela Magalhães de Paula**

**O CORPO E O VERBO NA OBRA**

***LAVOURA ARCAICA DE RADUAN NASSAR***

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.**

**Fortaleza  
Agosto de 2008**

## FICHA CATALOGRÁFICA

PAULA, Marcela Magalhães de.

O corpo e o verbo na obra *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar/ Marcela Magalhães de Paula. Fortaleza: UFC, 2008. F. 134 ; Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, 2008. Bibliografia: f. 7 pp.

Orientadora: Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

Co-Orientadora: Fernanda Maria Abreu Coutinho

1. Nassar, Raduan, 1937- . *Lavoura arcaica*. 2. Romance brasileiro - Séc. XX 3. Corpo. 4. Imaginário dos Afetos. I. Moraes, Vera Lúcia. II. Coutinho, Fernanda de Abreu. III. Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: ?

Esta pesquisa foi financiada com recursos do Governo Federal, via Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e está em consonância com o guia de normas de formatação da Universidade Federal do Ceará.

E-mail do autora: [boana83@yahoo.com.br](mailto:boana83@yahoo.com.br)

**MARCELA MAGALHÃES DE PAULA**

O CORPO E O VERBO NA OBRA *LAVOURA ARCAICA* DE RADUAN NASSAR

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira. Área de concentração: O imaginário dos Afetos na Literatura Brasileira.

Aprovada em 08/09/2008.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Vera Lúcia de Albuquerque Moraes (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará-UFC

---

Professora Doutora Fernanda Maria Abreu Coutinho (Co-Orientador)  
Universidade Federal do Ceará-UFC

---

Prof. Doutora Soraya Ferreira Alves  
Universidade Estadual do Ceará-UECE

---

Prof. Dr. Ana Maria César Pompeu  
Universidade Federal do Ceará-UFC

À minha mãe

## **AGRADECIMENTOS**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

À Vera e à Fernanda, pela confiança em mim depositada.

À madrinha e ao padrinho deste curso de mestrado, Edna Carlos e Seu Célio.

À amiga e colega deste curso de mestrado Vânia Castello, pelo incentivo.

À Renata Moreira, pelo encorajamento desde antes do início deste curso de Mestrado.

À minha família de amigos.

À minha irmã Samyra.

A Davide.

À minha mãe Lucídia.

A Deus, acima de tudo.

“Eu bebo a Vida, a longos tragos  
Como um divino vinho de Falerno!  
Poisando em ti o meu amor eterno  
Como poisam as folhas sobre os lagos ...  
(...)”

A Vida, meu Amor, quero vivê-la!  
Na mesma taça erguida em tuas mãos,  
Bocas unidas hemos de bebê-la!

Que importa o mundo e as ilusões  
defuntas?

Que importa o mundo e seus orgulhos  
vãos?

O mundo. Amor?... As nossas bocas...”

(Florbela Espanca)

## RESUMO

Este trabalho analisa de que modo o corpo e o verbo interferem nas relações de afeto na obra *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar. Para tanto, observamos o contexto afetivo familiar, abordando conceitos de temas fundamentais do romance, como o erotismo, o desejo, a metalinguagem e a ambigüidade, que perpassa o comportamento dos personagens no livro em questão. Mostramos ainda que o corpo representa um mote de tensão, desde o início da história humana, e como ele está presente na obra nassariana. Assim, arrolando determinados estudos teóricos acerca do tópico, cotejamo-os dentro da esfera da construção dos afetos, inclusive circunscrevendo tais eixos temáticos em relação à divisão de gêneros sexuais. Apresentamos considerações sobre a família e o contexto familiar, no que concerne ao imaginário afetivo. Estudamos como a dimensão do erotismo e do corpo contamina a linguagem de André, através de uma postura que, para nós, prega a liberdade contra o autoritarismo e a palavra “falsa” do pai. Dentre várias possibilidades de leitura, estabelecemos uma aproximação entre a conceituação do libertino, definida por vários autores, para iniciar uma análise que passará pelas proposições entre o discurso poético e o próprio erotismo. Destacamos também a ambigüidade como uma das características mais marcante da reafirmação do protagonista como sujeito. A dubiedade e o ceticismo de André mostram-se como palcos onde o personagem apresenta e estabelece suas estratégias do uso do corpo, para tratar de um discurso libertário contra a exclusão, a alienação, a ordem e o autoritarismo.

Palavras-chave: corpo; metalinguagem; ambigüidade; afeto; Nassar,



## ABSTRACT

This study examines how the body and the verb interfere in family relationships, in the book *Lavoura arcaica* of writer Raduan Nassar. Thus, we observed the context affective of family, addressing issues of fundamental concepts of the novel, such as eroticism, the desire, the metalanguage and ambiguity, running the behavior of characters in the book in question. Analyzes also as the body is a topic of tension, since the beginning of human history, and how it is in the nassarian work. In consequence, some theoretical studies are listed on the topic liked within the sphere of construction of affection, such also in areas like sexual division of gender. We studied how the magnitude of eroticism and the body contaminated the language of André, through a position that, for us, to fold freedom against authoritarianism and the word "false" the father. Among various possibilities for reading, we established a rapprochement between the conceptualization of the libertine, defined by several authors, to begin an analysis that will address the proposals between the poetic and own eroticism. Also emphasizes the ambiguity as one of the most striking features of reaffirmation of the protagonist as subject. The dubiety of André skepticism show up as stage where the character sets and provides their strategies of using the body to deal with a speech libertarian against exclusion, alienation, the order and authoritarianism.

Keywords: body; metalanguage; ambiguity, affection; Nassar.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1-** *Nascimento de Vênus*, de Sandro Boticelli ( 1485 d. C. )..... p. 43
- FIGURA 2-** *O Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci (1492 d. C. )..... p. 44
- FIGURA 3-** *Vênus de Willendorf*, de anônimo,(30.000 a.C.)..... p. 63
- FIGURA 4-** *Busto de Nefertite*, de anônimo, (1350 a.C.).....p. 63
- FIGURA 5-** *Alegoria da Prudência*, de Ticiano Vecellio (1565 d. C.)..... p. 76
- FIGURA 6-** *Perseu com a cabeça de Medusa*, de Benvenuto Cellini (1540 d.C.).....p. 94

## SUMÁRIO

<b>1.Introdução.....</b>	p. 11
<b>2. Arando o terreno de uma lavoura</b>	
2.1.Raduan: entre o célebre e o cético.....	p. 18
2.2.As obras	
2.2.1. <i>Lavoura arcaica</i> .....	p. 23
2.2.2. <i>Um copo de cólera</i> .....	p. 34
2.2.3. Cotejamento das obras.....	p. 37
<b>3.Corpo: o lugar primordial nas relações de afeto .....</b>	p. 39
3.1. Entre o corpo erotizado e liberado de André.....	p. 48
3.2. O corpo: interferências nas relações de gênero	
3.2.1- A mulher, o corpo e a beleza.....	p. 55
<b>4. Relações de afeto: entre frutos e fatos</b>	
4.1 Uma família dividida em dois ramos:.....	p. 71
4.2 Pedras na lavoura: o pai e Pedro.....	p. 76
4.3 - Ana: nuances ambíguas entre uma <i>femme fatale</i> e uma mulher sacralizada.....	p. 81
<b>5. O discurso de um libertino: entre o corpo e o verbo</b>	
5.1. De um Eros inconformado para uma aproximação com o discurso libertino.....	p. 96
5.2. André x Pai: o discurso do corpo contra o verbo.....	p. 104
<b>6.Conclusão.....</b>	p. 117
<b>Bibliografia.....</b>	p. 124
<b>Anexo.....</b>	i

## 1. INTRODUÇÃO

A arte-literatura é fonte inexaurível que permite uma ponderação sobre o indivíduo e a sociedade, em que a mensagem além de centrar-se sobre si, em concomitância com sua função poética, descamba para a urgência comunicativa do sujeito e o modo como ele se comporta em diversas situações, inclusive ficcionais. Dentre os distintos fatores que integram o leque de motivações para comportamentos e relações desses indivíduos, um dos mais importantes é, sem dúvida, o mosaico de afetos que compõem e, até mesmo, influenciam a composição do sujeito.

É por acreditar na importância dos “afetos”, sua gama de peculiaridades e a sua ressonância dentro dos textos literários, especialmente brasileiros, foi que escolhemos estudar a obra de Raduan Nassar, esta permeada por uma força metaforizada de temas primordialmente humanos: o valor dado a elementos como o desejo e o questionamento da palavra dentro das relações afetivas familiares e individuais, pois, como nos lembra Peter Henning (1996, p. 84): “(...) *O fluxo verbal tão provocativo quanto libertador de Raduan Nassar disseca de forma exemplar os meios-tons entre afeto e aversão, entre amor e ódio. (...)*”

Assim, este trabalho tem por objetivo principal estudar a obra *Lavoura arcaica* (1989) de Raduan Nassar, a fim de verificar em que aspectos o corpo e o verbo desempenham papéis consideráveis na construção das relações afetivas entre suas personagens. Especificamente, intentamos também assinalar de que modo o desejo, a relevância que Nassar atribui ao corpo, desenvolve-se como pretexto para a busca de um espaço privilegiado para o

sujeito e a relação deste com as outras personagens da respectiva obra.

Também pretendemos analisar de que forma as personagens, especialmente o protagonista André, se valem de um *metaquestionamento* sobre a palavra, o verbo, para justificar seus comportamentos perante as outras figuras ficcionais nassarianas. Outro tópico interessante será examinar como o autor compactua e/ou rompe com a produção literária nacional, principalmente a produzida até a década de 70, através de seu estilo peculiar.

*Lavoura arcaica* é um texto com traços de uma tragédia familiar, mostrando como o sujeito, “*a família e a sociedade encadeiam-se e subsumem-se reciprocamente*”, como nos lembra Octávio Ianni (1991, p. 01). A narrativa consiste no retorno de André, o narrador da trama, para casa, onde houve uma relação incestuosa<sup>1</sup> com uma das irmãs: Ana. Na primeira parte do livro, Pedro, o irmão mais velho, vai buscá-lo no quarto de pensão em que este se encontra após ter saído de casa. Após o regresso dos filhos, na segunda parte do livro, o pai toma conhecimento do incesto através de Pedro e “mata Ana”, morrendo em seguida de forma não claramente descrita no final da obra.

A densa narrativa é uma leitura livre da parábola do Filho Pródigo<sup>2</sup>, mesclada de tons bíblicos e corônicos, em que o narrador André apresenta seus convulsos sentimentos em relação à família. O corpo então aparece reivindicando seus direitos, explodindo em desejo e desespero, especialmente figurado na proibição do incesto, cometido contra o patriarcado e a tradição cristã.

Nas palavras de Bella Josef (1982, p. 01), em “Incansável lavoura em busca da redenção”, *Lavoura arcaica* é um romance em que não existem experimentalismos gratuitos, onde “*tudo é compacto, espasmódico, nesta busca de redenção do homem, na sua incançável*

---

<sup>1</sup> Embora, em *Lavoura arcaica*, André também comete incesto com seu irmão mais novo Lula, este não é tão significativo na obra quanto o que ocorre com Ana. Aliás, de ser descrito veladamente, nenhum outro membro da casa vai tomar conhecimento do que ocorre entre o protagonista e Lula. É pela rejeição de Ana, após o incesto, que André foge de casa.

<sup>2</sup> André abandona o lar, retorna à casa paterna após cometer supostos erros, mas, apesar disso, é recebido com festa, assemelhando-se à narrativa bíblica por este motivo.

*lavoura, arcaica e moderna, com uma linguagem amassada em sábia alquimia, com a argamassa da senda atávica, do chão tradicional.”*

Refletindo sobre tal acepção acima, a inquietação que motivou este projeto partiu da observação de que Raduan Nassar é ainda pouco estudado e conhecido, mesmo no âmbito acadêmico. Assim, ainda são poucos os compêndios que versam ou citam o autor e a sua obra esparsa, embora a crítica o tenha acolhido, já na época da sua primeira publicação, como um exemplo a ser aclamado de exímio escritor. Outro fator interessante são os grandes temas do seu romance que são enaltecidos pela presença dos recursos poéticos: a ambigüidade, o autoritarismo, o erotismo, a subjetividade e a religião.

Raduan Nassar nasceu em Pindorama, no interior do estado de São Paulo, em 27 de novembro de 1937. Filho de imigrantes libaneses, representa, de acordo com o escritor Milton Hatoum ( 1996, p. 20), talvez “*o primeiro ficcionista árabe a evocar de maneira tão densa e lírica certos temas da cultura oriental, mas num ambiente brasileiro e ‘tradicional’*. Tal atmosfera árabe pode ser comprovada, por exemplo, não apenas na citação corônicada de Surata IV - 23 que abre a segunda parte do livro (*‘Vos são interdidas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs...’*), mas também no final da obra quando se configura o crime de sangue e, com ele, a tragédia da família. Assim, temos o trecho narrado por André sobre a mãe, após a morte do pai e da irmã: “*como se vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto.*” (NASSAR, 1989, p.194).

Além da atmosfera árabe, a literatura de Raduan é marcada por um estilo forte e provocador, muitas vezes hermético. Octavio de Faria, em 1976 no jornal *A Última hora*, chegou a afirmar que mesmo *Lavoura arcaica* constituindo uma afirmação inequívoca de qualidade dentro da nossa literatura, a obra dificilmente conquistaria o grande público, ainda

que conseguissem retirar dela uma radionovela.

Também nos intriga o fato de um autor tão importante, inclusive dentro de um período tão conturbado quanto o que veio a lume seus textos, como a Ditadura Militar, ser ainda tão pouco conhecido pelo público e, de certo modo, pela crítica, mesmo quando seus dois livros mais importantes foram adaptados, não para o meio radiofônico, mas para o cinematográfico.

Apesar de temas relativos ao corpo e sobre o questionamento do poder da palavra não serem inéditos há desde muito, pareceu-nos interessante estudar como tais elementos influenciam a conduta afetiva das personagens dentro dos gêneros ficcionais. Para tanto, como as obras de Raduan Nassar apresentam-se como uma terra fértil para o estudo das questões de identidade e alteridade, a partir das relações afetivas, lançamos o seguinte problema: Que fatores e/ou evidências permitem conferir ao corpo e ao verbo, dentro da obra *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, papéis relevantes na construção das relações afetivas entre as personagens e a busca de um espaço privilegiado para a liberdade do sujeito?

Após a elaboração de tal problemática, encontramos dentro do texto de Nassar algumas hipóteses principais:

1. As relações afetivas são condicionadas, em *Lavoura arcaica*, a partir de um pacto primordial, principalmente do protagonista André, com o corpo, um dos fatores mais relevantes para a constituição da identidade individual daquele dentro do contexto familiar;

2. As questões relativas à alteridade parecem desenvolver-se a partir do valor transgressor e litigante também da palavra, pois esta tanto serve de instrumento como meio para o desenrolar das ações nas narrativas.

Assim, centramos mais nosso estudo no personagem André, que, para nós, tem um posicionamento que se aproxima dos discursos libertinos, ao usar o corpo para defender uma filosofia libertária contra o discurso autoritário do pai. Desse modo, concordamos com o que

Renata Pimentel Teixeira (2002), em *Uma Lavoura de Insuspeitos frutos*, fala sobre o protagonista do primeiro livro de Nassar:

É André, o filho adolescente, que não se pode fazer surdo aos apelos do corpo, da idade, do amor querendo manifestar-se, que desnuda o egoísmo e a centralização do pai, disfarçados em aparente zelo e união pelos seus; que denuncia a hipocrisia da vivência cheia de palavras (os diários sermões à mesa, as rotinas de tarefas divididas, inclusive pelo sexo) e contraditoriamente marcada pelo silêncio, afinal ninguém é de fato ouvido em seus apelos mais íntimos, em suas necessidades reais ... Só André, ao "esquadrinhar" os objetos pessoais dos membros do clã (o cesto de roupas sujas), ouve o grito escondido da urgência dos corpos (...) (TEIXEIRA, 2002, p. 20)

Neste nosso estudo, procuraremos estudar no primeiro capítulo a atmosfera cética e ambígua que perpassa a obra de Nassar, a partir de explicações sobre o próprio autor paulista e sobre os seus livros. Destarte, nossa abordagem se fará para demonstrar de que modo os livros nassarianos foram recebidos pela crítica literária, principalmente *Lavoura arcaica*, evidenciando a mescla violenta e hiperbólica da linguagem de Raduan entre o romance e a poesia. Também lançaremos interrogações a respeito do próprio personagem Nassar e o grande mistério que constitui seu aparente “abandono” da literatura.

Tentaremos mostrar, no segundo capítulo, como o corpo representa um mote de tensão, desde o início da história humana, e como ele está presente na obra nassariana. Assim, arrolando determinados estudos teóricos acerca do tópico, cotejamo-os dentro da esfera da construção dos afetos, inclusive circunscrevendo tais eixos temáticos em relação à divisão de gêneros sexuais. É importante ressaltar que o nosso estudo não fixa, num viés estático, as hipóteses nele desenvolvidas.

Desse modo, o tópico do corpo e do erotismo abre um terreno teórico para os demais capítulos relacionados propriamente com as relações de afeto, já que a pulsão erótica singular de André ultrapassa em muito o conflito do incesto. Situado entre o profano e o



sagrado, o erotismo do jovem se aproxima ao conceito de erotismo proposto por Georges Bataille: visceral, convulso, exagerado, lírico, pagão, noturno, dionisíaco<sup>3</sup> e ctônico<sup>4</sup>. O ctônico em André é desenvolvido baseado nos fundamentos de Camille Paglia, entre outros.

No capítulo terceiro apresentaremos considerações sobre a família e o contexto familiar, no que concerne ao imaginário afetivo. Evidentemente a proposição do tema abarca muito mais aspectos do que o recorte que realizamos agora, devido à sua complexidade, entretanto, acreditamos ser suficiente ao menos para delinear o contexto tenso de *Lavoura arcaica*.

Dessa maneira, estabeleceremos uma análise através da divisão da família em duas facções: os membros da Esquerda e os da Direita da simbólica mesa da família patriarcal, elegendo alguns personagens que, para nós, desenvolvem papéis relevantes para a composição da identidade de André. Assim, ressaltando a ambigüidade presente nos personagens, teceremos examinações sobre Pedro e Iohána; Ana e a mãe.

No quarto capítulo, dando continuidade ao tema já aberto no segundo e no

---

<sup>3</sup> De acordo com Araújo (1993, p. 10), “pode-se dizer, de uma forma bastante resumida e reduzida, que no livro *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche expõe que a tragédia nasce do encontro de duas expressões da religiosidade grega que são o Apolíneo e o Dionisíaco. Estas duas expressões mantêm suas diferenças, mas não se contrapõe. E é pela sua união que a tragédia nasce. O Apolíneo é a força que expressa o princípio do sonho, da ilusão, da aparência, da individuação, da medida, pelo qual é possível a imagem do mundo chegar ao homem. O Dionisíaco é a expressão pura da unidade primordial da natureza, que rompe com qualquer princípio de individuação ou medida, é aquilo que embriaga, que coloca todas as forças da natureza unidas, conciliadas.” Já na visão de Santos (2006, p. 50), “Enquanto o espírito apolíneo visa a uma arte figurativa, escultural e tem por função, através de uma dimensão ilusória, onírica e povoada de belas imagens, esconder o aspecto sombrio e horroroso da existência humana, o dionisíaco é dimensionado pela arte dos instintos, pela potência emocional, ou melhor, pela arte não-figurada ou musical. Este último, provindo de Dioniso – o deus do informe, do desmesurado, da rebeldia dos sentidos e da exuberância – em oposição ao primeiro, não se manifesta por meio do sonho, mas de outro estado fisiológico, a embriaguez.”

<sup>4</sup> Camille Paglia (1999, p. 17), ao estabelecer argumentação a respeito de sexo e violência, natureza e arte, diz-nos que o ctônico é aquilo que é relacionado com a terra: “O que o Ocidente reprime em sua visão da natureza é o ctônio, que significa “da terra” - mas das entranhas da terra, não da superfície. Jane Harrison usa o termo para a religião pré-olímpica grega, e eu o adoto como um substituto para dionisíaco, que se contaminou com gracejos vulgares. O dionisíaco não é nenhum piquenique. São as realidades ctônicas de que foge Apolo, o triturar cego da força subterrânea. (...)”. No nosso trabalho, consideramos dionisíaco o ambiente definido por Santos (2006, p. 50) “dimensionado pela arte dos instintos, pela potência emocional, ou melhor, pela arte não-figurada ou musical”. Também consideramos o termo ctônico, entretanto, restringimos o seu uso a termos ligados ao escuro, ao desejo, ao feminino, à própria terra e à Deusa-mãe, conforme explicação de Paglia, porém sem equivalê-lo diretamente ao dionisíaco.

terceiro, estudaremos como a dimensão do erotismo e do corpo contamina a linguagem de André, através de uma postura que, para nós, prega a liberdade contra o autoritarismo e a palavra “falsa” do pai. Dentre várias possibilidades de leitura, estabelecemos uma aproximação entre a conceituação do libertino, definida por vários autores, para iniciar uma análise que passará pelas proposições entre o discurso poético e o próprio erotismo. Como essa narrativa depende da observação do discurso da própria obra, abordaremos uma estratégia analítica pairando sobre os discursos, um tanto barroco, do pai e do filho.

Destacaremos também a ambigüidade como uma das características mais marcante da reafirmação do protagonista como sujeito. A dubiedade e o ceticismo de André mostram-se como palcos onde o personagem apresenta e estabelece suas estratégias do uso do corpo, para tratar de um discurso libertário contra a exclusão, a alienação, a ordem e o autoritarismo. Assim, adotaremos referências de teóricos que abordam a ambivalência como meio condicional para a construção essencial do homem e como motor para o estabelecimento da linguagem.

Se a arte incita vários sentidos que repercutem sobre o indivíduo e é capaz de gerar experiências e sensações múltiplas, o lirismo de *Lavoura arcaica* contribui para questionar a própria perspectiva da liberdade do homem abordado pela literatura. Assim, para nós, a literatura, sendo uma forma de arte, não poderia ser estudada em si mesma, articulando-a a um corpo doutrinal que considera um texto literário como elemento cujo significado pode ser esgotado por uma averiguação científica, portanto não esperamos que este trabalho, que se apresentará nas próximas páginas, seja encarado como uma abordagem fechada a qualquer nova interpretação, principalmente por se tratar de um universo por si só ambíguo quanto o encontrado em *Lavoura arcaica*.

## 2. Arando o terreno de uma lavoura

“Como conhecer as coisas senão sendo-as?”  
Jorge de Lima

### 2.1- Raduan: entre o célebre e o cético

Se Walter Benjamin, em seu livro *Origens do Barroco Alemão* (1984), escreveu que o Expressionismo, assim como o Barroco, é mais um inflexível querer artístico do que a era de um fazer artístico, certamente quando nos defrontamos com a obra de Raduan Nassar temos um exemplo de tal fenômeno que supera e funde num mesmo amálgama o querer e o fazer artístico num texto de um preciosismo rico em lirismo.

A curta trajetória literária do escritor de Pindorama começou em 1975 com a publicação de seu primeiro trabalho: *Lavoura arcaica*, romance que, no ano seguinte, receberia o prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras e inúmeros elogios da crítica especializada. Em 1978, surge editorada a novela *Um copo de cólera* também reverberando uma consagração. Outro texto de Raduan Nassar é o conto *Menina a caminho* escrito em 1961 e só publicado em 1994, além de alguns publicados esparsamente durante estes últimos anos.

Nos dias atuais, Nassar se recusa a divulgar novos textos, baseado na simples explicação de que desistiu da Literatura, e de que, perante as formas de criação, prefere “criar galinhas”. Em *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*, Walnice Nogueira Galvão (2005), ressaltando a linguagem refinada nassariana, lembra também como o escritor surpreendeu os leitores quando parou de escrever, “*a fonte secou de supetão*”.

José Castello (1999) nos faz atentar para o fato de que a figura exterior do escritor

Raduan Nassar em si já se confundiu com a interioridade do ato de escrever a que todos os escritores estão presos. O autor paulista, então, carregaria o peso de ser um homem com duas sombras: a do escritor consagrado e a do sujeito que desistiu de escrever.

Com as próprias palavras de Nassar, leiamos uma autodefinição do autor e, juntamente com ela, uma possível explicação para sua aclamada desistência:

Eu sou mais como galinha caipira. Não boto um ovo de dia e outro de noite, sob luz artificial. Não entro muito nessa história de que o escritor precisa se profissionalizar. Mesmo esse conceito de obra... Às vezes em 50 páginas você pode dizer muito mais que em dez livros. Depois, há tantos autores de um único livro que dizem tanta coisa! (CICCACIO, 1981, p. 3).<sup>5</sup>

Castello (1999, p. 175) explica tal postura de Nassar com o trecho: “*Raduan abandonou a ordem do verbo, que está sempre contaminada pelo vazio e pelo espanto, para retornar à ordem natural dos animais, que é mais silenciosa, mas também mais previsível. Ovos, poedeiras, rações, pequenas pestes podem ser controlados; a escrita, não.*”

Cremilda Medina (1996, p. 99) tece considerações semelhantes a de outros autores, ressaltando os valores e a sensibilidade do escritor de Pindorama, no livro *Povo e Personagem*:

A cabeça e a sensibilidade de Raduan Nassar se perdem em outros rumos - os da cultura árabe, mediterrânea, brasileira, paulista. Tudo isso emerge hoje pelos ásperos ângulos da sátira. Raduan, por já ter passado por tais cortes intelectuais, ironiza o fogo de artifício. Foi se distanciando desse mundo, vive no interior de São Paulo, e nem mesmo a literatura o emociona diante do campo, de seus frutos, do homem rústico. Com dois livros publicados, não se inquieta. O que realmente o fascina é a ética. Por trás da bem tecida trama narrativa de *Lavoura arcaica*, subsiste o conceito. Raduan Nassar critica os "bordados" formais de intimismo estéril que não desvendam idéias. O estado de tensão, a densa atmosfera de seus livros levam justamente o leitor à própria tensão e atmosfera do escritor: a procura de um ser ético, universal.

---

<sup>5</sup> No livro *Por que escrevo?*, uma coletânea de textos pertencentes à coleção *Mistérios da Criação literária*, José Domingos Brito nos apresenta um trecho de uma entrevista de Raduan Nassar, em que o autor de Pindorama relaciona a literatura a um jogo: “*Há alguns anos eu poderia talvez dizer por que escrevia, ou pelo menos supunha ter bons motivos para justificar minha escolha. Depois, o tempo passou e até mesmo transformou a solenidade de certas razões em um esboço de levandade de tal modo misturando as cartas, que hoje eu não sei mais que jogo estou disposto a jogar. Em todo caso, é possível dizer sem ser acusado de mau gosto, que pode-se jogar hoje só pelo prazer?*”(p. 184)

Para alguns, a postura de Raduan tratar-se-ia de uma estratégia de marketing, já que a obra, apesar das “reclamações” do autor, vem se tornando nos últimos anos objeto de inúmeras traduções, teses de pós-graduação e adaptações cinematográficas. No entanto, cabe salientar que, para Castello, Raduan Nassar não seria o Rimbaud brasileiro que foi ser mercenário na África quando a Literatura não lhe interessava mais. Ao contrário do francês que realmente desistiu da literatura de uma forma categórica, Raduan não se esquivava de entrevistas que ilustram publicações literárias, mesmo negando a literatura.

Deixando um pouco de lado a figura do autor para nos atermos ao conjunto da obra, percebemos que foi a partir da sua primeira edição que a crítica o considerou um marco dentro do panorama literário nacional. Desse modo, os textos de Raduan Nassar surgiram no cenário da Literatura Brasileira como exemplo de qualidade quase incontestável, conforme vemos nos *Cadernos de Literatura* (1996, p. 5):

[...] *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* foram mais do que suficientes para situar Raduan entre os escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Pela extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livros representam, sem exagero, verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira. Apesar disso, porém, Raduan permaneceu conhecido e cultuado apenas por um restrito círculo de leitores.

A afirmação, ao nosso ver verdadeira, contida nas últimas linhas da citação acima, seria explicada por um lirismo que impõe ao leitor um universo hermético<sup>6</sup>, acentuado

---

<sup>6</sup> O conceito de Hermetismo relacionado à Literatura foi utilizado pela primeira vez por Francesco Flora, em 1936, em um trabalho sobre o italiano Giuseppe Ungaretti. Contudo, a chamada doutrina de Hermes deu origem ao hermetismo, ciência de honra da Idade Média, proclamada, entre outros, pela poesia, abrangendo os fenômenos da vida universal. No entanto, é sabido que essa é uma doutrina antiga, de cerca de 2000 anos antes de Cristo, quando os sacerdotes egípcios se refugiaram nos templos para proteger as tradições e ciências de Thot (o deus da sabedoria que foi assimilado pelos gregos sob o nome de Hermes) que representavam a VERDADE. Cerca de 40 livros gregos, populares no século III d.C, continham resquícios da antiga teogonia de iniciação egípcia. A partir da publicação do livro de Hugo Friedrich, na Alemanha em 1956, o termo passa a ser difundido pela crítica literária de língua alemã. Também nessa época, surgem os ensaios de Theodor W. Adorno sobre literatura, enfocando um novo tipo de hermetismo, no qual a arte se permitiria uma “recusa da comunicação”. O texto *Rede über Lyrik und Gesellschaft* surge

pela linguagem plena de metáforas num ambiente textual com temáticas inerentemente tensas. Dessa maneira, o leitor desavisado encontraria dificuldades para interpretar a filosofia representada pelos personagens de Nassar.

Contudo, para se começar a entender o sistema de representação, assim como a filosofia da linguagem nassariana, é interessante lembrar que, dentro de sua produção literária, o escritor de Pindorama admite influências de *Les Gommés* de Alain Robbe-Grillet, como modelo de *Nouveau Roman*<sup>7</sup>; bem como dos sofistas que, para ele, desmoralizaram o uso da consciência e da razão.

Recordemos ainda que Nassar, em sua obra, reconhece ecos da filosofia de Francis Bacon com a crítica ao *ídola*. Assim, para o autor brasileiro, devem-se abolir todos os ídolos para se chegar ao conhecimento e desconfiar das verdades ditas por certas “autoridades”, inclusive dentro da própria literatura. Segundo Roland Barthes (1989, p.110): “*é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é teatro.*” Essa desconfiança, de certo modo teatral, em relação aos emissores do discurso é um indício do universo cético que o leitor vai encontrar em *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*.

Alfredo Bosi, numa entrevista concedida em Paris à Maria José Cardoso Lemos (s.d), no dia 21 junho de 1999, na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, contou-nos sua última conversa com Raduan Nassar na casa do poeta José Paulo Paes:

---

em 1957. Ao tomar em consideração a obra de Paul Celan, Adorno passa a considerá-lo como o mais importante representante da poesia hermética da contemporânea lírica alemã. Desse modo, para a crítica alemã da época, o hermetismo poderia designar tanto o engajamento político de um autor, quanto um proposital distanciamento da realidade, não havendo um consenso específico sobre o tema.

<sup>7</sup> Segundo Eunice Cabral (s.d), *Nouveau Roman* “*é um termo aplicado a um conjunto de romances franceses publicados no pós-guerra da autoria de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon.*” Caracterizados pela renovação das técnicas romanescas, analisando os principais vetores que atravessam o termo em questão, *também* designa o “romance em superfície” (R. Barthes) de características antihumanistas, que acabam por ser as encontradas na produção romanesca de Robbes-Grillet.

[...] se falava justamente de como entender a cultura cabocla, a cultura caipira e como era raro as pessoas que podiam falar de dentro, porque os professores da USP, por exemplo, [...] falam de fora (sem vivência) e não podem tê-la mesmo porque é um outro universo que está abaixo do limiar de linguagem [...] estávamos a conversar de quem entenderia deste universo caipira e o nome que nos veio, que era do conhecimento dos dois é Oswaldo Elias Xidieh, [...] que escreveu um livro que o Raduan preza muito: *Narrativas pias populares* onde ele faz uma fenomenologia da devoção através da análise dos evangelhos apócrifos. [...] que não é sem relação com uma linha copta-egípcia-árabe. [...] Xidieh foi uma espécie de protetor do Raduan.<sup>8</sup>

Foi Ezra Pound (1970) quem apregoou que a grande literatura carregava em si o máximo de significação. Do mesmo modo, para Raduan Nassar, o bom escritor deve “*mexer com a gema e não só a casca*” (p. 24), conforme podemos constatar na entrevista concedida a *Cadernos de Literatura Brasileira*, número 2 do Instituto Moreira Salles. Ou seja, o bom autor deve trabalhar o nível semântico e não apenas o nível formal (sons, grafias, sintaxes, pontuação, ritmo).

Também para o autor de *Um copo de Cólera*, é melhor explorar mais a idéia do que o plano conceitual (palavras cotidianas, rima comum, sintaxe simples), sem qualquer artifício de enunciado, pois, às vezes, isso é o suficiente para provocar o fascínio do leitor no contexto da obra. Dessa forma, para Nassar, a boa prosa é a poética: “*a literatura que nos acompanha são a dos artistas dos significados*”.<sup>9</sup> (p. 24)

---

<sup>8</sup> Nassar, em entrevista que concedeu a Maria José Cardoso Lemos (s.d), em fevereiro de 2003, assegura que não conheceu Xidieh.

<sup>9</sup> Entrevista concedida a *Cadernos de Literatura Brasileira*. 2.

## 2.2 As obras

### 2.2.1. *Lavoura Arcaica*

*Lavoura arcaica* (1989) narra uma tragédia familiar em primeira pessoa, através do discurso de André, o filho *tresmalhado*. A densa narrativa remonta à parábola do Filho Pródigo, “num misto de tom bíblico e helênico”, como nos lembra Tristão de Athayde (1996), em que o Destino Implacável conflitua com a idéia regeneradora do Amor. Tanto o tom misto de “várias geografias” quanto a idéia do destino (contida na palavra árabe Maktub e traduzida como “está escrito” em nota do próprio autor) estão contidos no trecho abaixo em que André dedica à memória do avô: “(...) o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com o arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub.’” (NASSAR, 1989, p. 91)

Desse modo, o enredo de *Lavoura arcaica* (1989) inicia-se com o narrador-personagem deitado no chão do quarto de uma pensão interiorana, enquanto chega Pedro, o irmão mais velho, que vai em busca do irmão “pródigo”. É através desse encontro que aquele personagem e o leitor irão descobrir as motivações que levaram André a buscar um exílio fora da casa paterna. Após Pedro conseguir convencer o irmão, ambos retornam ao contexto familiar. Como nos evidencia o narrador: “Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família” (1989, p.149).

Referindo-se ao contexto familiar, Octávio Ianni (1991, p. 02) considera *Lavoura arcaica* como uma alegoria em que a família é uma figuração da sociedade. Esse caráter representativo de *Mise en Abyme* seria marcado pelo “circuito fechado da família patriarcal” dentro do “circuito fechado da sociedade”. A família então é uma estrutura que se implode, já



a “sociedade se reparte em pedaços estranhos”.

Na obra em estudo, André, o protagonista, é um jovem que resolve abandonar sua família por um motivo de início oculto ao leitor: o incesto ocorrido com a irmã Ana, fato que posteriormente desencandeará a ruína do clã. Ao fugir, André parece pôr em xeque um suposto equilíbrio familiar, baseado em uma estrutura patriarcal aniquiladora, em que a palavra do pai mostra-se ineficaz e o resultado possui um tom de tragédia: o pai mata a filha Ana, ao saber sobre o incesto, e depois, de modo não explícito no livro, também acaba por perder a vida.

A volta de André ao lar traz uma aparente, porém suspeita, paz ao ambiente já conturbado das relações familiares. Entretanto, tal retorno explicitará ainda mais os aspectos pertinentes aos relacionamentos “problemáticos” entre os membros da família, já inicialmente delineados pelo discurso de André: *“se o pai no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição”* (NASSAR, 1989, p. 136)

Além da mãe, do pai e de Pedro devemos destacar também a influência de André sobre outros personagens como, por exemplo, o caçula Lula, que também pretende, a exemplo do protagonista, abandonar a casa em busca de um mundo que promete uma possível liberdade como comprovado com o trecho abaixo, num diálogo entre os dois irmãos:

- Vou sair de casa, André, amanhã, no meio da tua festa, mas isso eu só estou contando pra você.
- Fale baixo, Lula.
- Não agüento mais esta prisão, não agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância de Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não agüento mais a vida parada desta fazenda imunda...
- Fale baixo, eu já disse.
- Só foi você partir, André, e eu já vivia empoleirado lá na porteira, sonhando com estradas, esticando os olhos até onde eu podia, era só na tua aventura que eu pensava... Quero conhecer muitas cidades, quero

correr todo este mundo, vou trocar meu embornal por uma mochila, vou me transformar num andarilho que vai de praça em praça cruzando as ruas feito vagabundo; quero conhecer também os lugares mais proibidos, desses lugares onde os bandidos se encontram, onde se joga só a dinheiro, onde se bebe muito vinho, onde se cometem todos os vícios, onde os criminosos tramam seus crimes, vou ter a companhia de mulheres, quero ser conhecido nos bordéis e nos becos onde os mendigos dormem, quero fazer coisas diferentes, ser generoso com meu próprio corpo. (...) ( NASSAR, 1989, pp. 179-180)

Desse modo, influenciando aos outros membros da casa paterna, André é um adolescente que, ao reivindicar os direitos de uso do corpo e ao corromper a prédica do pai, tece discursos grandiosos e inflamados. De acordo com Simon Blackburn (2005), Sócrates fala que Diotima lhe ensinou que “*no começo, quando alguém é jovem, ele (ou ela, podemos acrescentar) é atraído por corpos bonitos. Nesse momento, esse jovem deverá amar somente um corpo e nesse relacionamento “produzir belos discursos”* ( p. 53). Entretanto, a juventude de André parece querer bem mais que apenas um corpo, pois além do incesto hetero e homossexual com os irmãos, o rapaz relembra a sua iniciação sexual com prostitutas e animais da fazenda. Para ilustrarmos melhor, escolhemos transcrever abaixo um trecho do capítulo 4, em que André parece narrar sutilmente um ato sexual com a cabra *Sudanesa (ou Schuda)*, principalmente configurado nas últimas linhas:

e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao seu pêlo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentos como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (NASSAR, 1989, p. 21)

De acordo com Pinto (1995), em dissertação sobre tal obra de Nassar, *Lavoura arcaica* pode ser considerada um *Iceberg*, pois o livro apenas encosta-se em outros pedaços de textos, distanciando-se de outras obras produzidas no Brasil, principalmente em relação “ao suporte bíblico, à questão do sujeito e à tradição parricida”.

Outro estudioso, Octávio de Faria, também atenta para o caráter de ruptura levantado por Raduan Nassar. *Lavoura arcaica* é considerado por Faria (1976) um romance “sui generis” dentro da Literatura Brasileira, inclusive não reconhecendo influências flagrantes que permeiam a obra, senão vagamente Cornélio Pena, Mário Peixoto e Paulo Novaes.

A técnica de narrativa usada por Nassar é o fluxo de consciência<sup>10</sup>. Para tanto, conforme já sublinhamos, o enredo de *Lavoura arcaica* é conduzido em primeira-pessoa por André, personagem que representa uma outra versão do filho pródigo. Tal figura dramática é a responsável pelo incesto e pelo desenrolar da tragédia familiar narrada na obra. Desse modo, André é o narrador, o que vive o drama e o que reflete sobre ele. Ou seja, o emissor é – ao mesmo tempo - o discurso que emite e aquele que ouve. É o duplo, o ambíguo, que vive e se comunica, pois através do discurso que ele se depara com sua própria ambivalência, conforme abordaremos no último capítulo do nosso trabalho.

É aliás, no tocante ao fluxo de consciência que percebemos no livro características expressionistas<sup>11</sup>. Esta faceta expressionista, questionadora da insuficiência da palavra, também aparece quando constatamos o estilo abstrato e simbólico, próprio das narrativas psicológicas, e a realidade interpretada através do que se passa no interior das personagens em detrimento da descrição dessa mesma realidade.

---

<sup>10</sup>De acordo com Jean Pouillon (1974, pp. 39-49), o fluxo de consciência seria uma “busca de união até certo ponto ilusória entre a dimensão espaço-temporal externa e a ordem do discurso interna que surge na literatura como aparentemente ilógica”. Tal técnica foi empregada pela primeira vez em 1888 no romance *Lês Lauries Sont Coupés* de Eduard Dujardin, depois sendo utilizada por grandes nomes da língua inglesa como James Joyce e Virginia Woolf. No Brasil, a crítica ressalta bons exemplos em Clarice Lispector e Autran Dourado. O fluxo de Consciência rompe com limites espaço-temporais e com as regras do realismo literário, pois abandona o fluxo linear da narrativa, através do monólogo interior, que seria, segundo Scholes e Kellogg (*apud* CARVALHO, 1981, p. 52), “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção de narrador”.

<sup>11</sup> Segundo Hertz (s.d, p. 01): “ a literatura expressionista se constrói exatamente a partir das fissuras e insuficiências da palavra, como constatamos nas obras de alguns escritores brasileiros, que acreditamos que possuam características expressionistas, como Cornélio Penna, Mário Peixoto, Lúcio Cardoso e o próprio Octávio de Faria, que realizaram uma literatura modernista que dista bastante da corrente regionalista do modernismo brasileiro da década de 1930.”

Dessa maneira, é pelo desenvolvimento dos monólogos interiores de André no romance, que se apresenta um tabuleiro que o leitor vai montando feito um desenho de mosaicos acerca da personalidade dos outros personagens, da tessitura das intrigas e do desenrolar da ação da narrativa pela sucessão de acontecimentos apresentadas na esfera da narrativa. Também é a partir desse foco narrativo, baseado na perspectiva de André, que o leitor pode desconfiar das descrições dúbias do narrador, quando, por exemplo, em relação à Ana, ele nos apresenta a irmã, ora de uma forma sacralizada, ora de um modo demoníaco, como será abordado mais detalhadamente adiante.

Dentro do que concerne as obras nassarianas, somando-se à força da linguagem obtida pela extrema carga lírica do texto, há a presença de extensos parágrafos, nos quais, segundo Leyla Perrone-Moisés (1996), impressionam “*a riqueza e a precisão das metáforas*”, bem como o espólio vocabular do texto, conforme constatamos na leitura do texto abaixo, em que André fala do código de conduta exigido pelo pai:

(... ) 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: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontando sempre como ofensa grave ao trabalho; e reencontro a mensagem morna dos cenhos e sobrolhos, e as nossas vergonhas nos traíndo no rubor das faces, e a angústia ácida de um pito vindo a propósito, e uma disciplina às vezes descarnada, e também uma escola de meninos-artesãos, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-da-casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça.) (NASSAR, 1989, p. 78)

Para Consuelo de Castro (2003, p. 160) sobre um trecho do nosso livro em estudo:

Era de uma aspereza, de uma economia de verbo tão grande e, no entanto - ou por isso mesmo -, de uma poesia quase inacreditável. As palavras tinham música, tinham um poder de fogo, entravam na gente. O teatro é poesia. Não estou falando da poesia disposta de modo literário, mas da poesia em si, da sua essência.

Outra marca relevante no estilo de Nassar é a densidade subjetiva presente em toda a sua obra. Sobre *Lavoura arcaica*, enaltece Deise Ellen Piatti, no artigo “*Narração e memória em Lavoura arcaica* :

Dentre os inúmeros artigos, matérias jornalísticas, ensaios etc. que falam acerca de *Lavoura arcaica*, tanto da obra literária de Raduan Nassar como do filme de Luis Fernando Carvalho, vimos que estes textos, em sua grande maioria, traziam uma frase que se tornou quase que lugar comum em se tratando das obras: “Nos faltam adjetivos para expressar aquilo que sentimos diante do filme” ou “diante desta obra-prima da literatura”. E de fato assim o é. Não nos contentamos em dizer que aquilo que vemos, ouvimos e lemos em *Lavoura arcaica* é “lindo”, “belo”, “forte”, “emocionante”. (PIATTI, [s.d], p. 05)

Sem uma diretriz cronológica definida, a narrativa, revelada através da perspectiva do narrador André, é delineada tanto sob o aspecto espacial (primeiramente longe da família, em uma pensão interiorana, e depois na fazenda, perpassando também por um bordel) como também se dá sob o aspecto temporal, através do recurso do *flashback*. Desse modo, na primeira parte do romance, André recolhe lembranças misturadas no tempo e no espaço, em que parece que forma e conteúdo se confundem. Assim, ao falar de um tempo personificado e dar sequência à narrativa temporal no capítulo que narra a cena do incesto, André mistura inúmeros tempos e aspectos verbais (presente, pretérito e gerúndio), fala do espaço da casa velha e ainda denuncia o caráter corrosivo do verbo e o mascaramento a que ele induz sobre o desejo “de fantasias desesperadas”:

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! E que saliva mais corrosiva a desse verbo, me lambendo de fantasias desesperadas, compondo máscaras terríveis na minha cara, me atirando, às vezes mais doces, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa (...) voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, espiando através da fresta (Deus!): ela estava lá (...) (NASSAR, 1989, pp. 95-96)

Enquanto um longo discurso é deflagrado pelo encontro com Pedro, em que André narra o que aconteceu antes da partida, o leitor vai tomando conhecimento da transgressão da relação incestuosa, da rebelião contra a palavra e a lei do pai, da revolta escondida no silêncio imposto pela família, das motivações do protagonista ao evidenciar que a opressão sofrida no interior da casa impunha o distanciamento bem mais que espacial: “*desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência meu silêncio! Tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda (...)*” (NASSAR, 1989, p. 35)

Entretanto, embora André ocupe o lugar do narrador, ele tem seu foco narrativo invadido pelo pai, através das recordações dos sermões feitos à mesa e do diálogo final entre pai e filho no livro, e da voz de Pedro, nos diálogos na pensão. Após o retorno para casa, na segunda parte de *Lavoura arcaica*, os acontecimentos deixam de ser trazidos à tona pelo recurso do *flashback* e tornam-se contemporâneos ao tempo da narrativa, até o momento em que ocorre um ruptura através da morte do pai, em que a narrativa torna ao tom de memória: “*(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras (...))*” (NASSAR, 1989, p. 195)

O livro é ainda um romance que levanta indagações existenciais, possuindo ainda traços maneiristas (o jogo ininterrupto entre visível e oculto; a transitoriedade das coisas humanas e o engano/desengano da vida). Há também nuances barrocas, com a intensificação da descrição dos pormenores, e naturalistas, ao dar ênfase aos aspectos cruéis e dolorosos do desejo. Porém, se formos enfatizar a estrutura da obra, perceberemos delineações que

descambam para tons trágicos do gênero dramático, pois temos, no livro em questão, não a imitação do homem, mas a imitação da ação e da vida sobre o homem, já que como nos lembra Aristóteles (1989, p. 21):

A tragédia é uma representação, não de homens, mas de ação e vida, de felicidade e infortúnio - e a felicidade e o infortúnio estão relacionados com a ação. A finalidade da vida é um objeto que não é uma espécie de atividade, e sim de qualidade; é, na realidade, o caráter que faz dos homens o que são, mas é em virtude de suas ações que eles se tornam felizes ou infelizes.

A tragédia grega configura-se como a primeira manifestação estruturada do teatro, pressupondo um modelo canônico que encontrou na *Arte Poética*, de Aristóteles, seu primeiro grande registro formal. Para Aristóteles (1989, pp. 20-21), a tragédia é a representação de uma ação digna de atenção, completa em si mesma e de alguma amplitude; escrita em linguagem enriquecida por uma variedade de recursos artísticos adequados às diversas partes da peça, apresentada em forma de ação, e não de narração, sob a influência da piedade e do medo<sup>12</sup>, provocando a purgação de tais emoções.

Aristóteles (1989) ressalta que são as características que dão aos homens as suas qualidades, mas são os seus atos que os tornam felizes ou miseráveis. Para o filósofo grego, um herói trágico seria um homem cuja infelicidade o atinge não através do vício ou devassidão, mas em consequência de algum erro.

Ainda segundo Aristóteles (1989), dentro do roteiro da tragédia, o herói sofre um

---

<sup>12</sup> De acordo com Camille Paglia (1992, p.17): “A tragédia é o mais ocidental dos gêneros literários. Só apareceu no Japão no final do século XIX. A vontade ocidental, insurgindo-se contra a natureza, dramatizou sua própria e inevitável queda como um componente humano universal, o que ela não é. Uma das ironias da história literária é o nascimento da tragédia no culto de Dioniso. A destruição do protagonista lembra a matança e, anteriormente, de seres humanos reais em rituais arcaicos. Não é por acaso que a tragédia, como a conhecemos, data do apolíneo século V a.C da grandeza de Atenas, cuja obra fundamental é a *Oréstia*, de Ésquilo, celebração da derrota do poder ctônico. O drama, gênero dionisíaco, voltou-se contra Dioniso ao passar da Mimese para o ritual, ou seja, da ação para a apresentação. O “piedade e medo” de Aristóteles é uma promessa quebrada, um pedido de visão sem horror.”

reverso no seu destino: a *hamartia*<sup>13</sup>, que é o elemento que conduz o personagem ao fracasso em consequência de um erro, sendo definida como resultado de uma ação concretizada ou um ato falho. A *hamartia* pode ser o resultado de um juízo errôneo, de ignorância, da transgressão de algum ato ou quaisquer outras causas.

Um exemplo comum de *hamartia*, nas tragédias gregas, era o pecado contra a *hybris*. Por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles, o orgulho de Édipo o levava a cumprir as profecias do oráculo: assassinar o pai e desposar Jocasta, sua mãe. Desse modo, o orgulho de Édipo, sua *hybris*, o levará à desgraça, arrematada pela cegueira física. *Hybris* seria a transgressão feita contra a ordem social, as leis morais vigentes na *polis* e as proibições dos deuses causada pela *hamartia*, que também pode ser simplesmente o orgulho ou excesso de auto-confiança que conduz o protagonista a desobedecer aos avisos divinos ou a violar qualquer importante lei moral. Em suma, a *hybris* conduz à inevitável punição também de uma desmesura na composição do caráter (*Hamartia*).

Na perspectiva trágica aristotélica, o foco é o homem em conflito com o mundo em que se insere, como acontece com André ao não aceitar a rigidez familiar autoritária. Se *hybris* pode ser definida como o *orgulho desmedido* e a *insolência excessiva*, testemunhamos bem isso nas palavras do protagonista:

(...) 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 que o valia era o meu e só o meu ponto de vista (...)  
(NASSAR, 1989, p.111)

Em *Lavoura arcaica*, podemos perceber elementos de arquétipo trágico. A partir de sua *hamartia*, então, o herói ultrapassa seu *métron* (a medida de cada um), na desordem

---

<sup>13</sup> Recordamos que a mesma palavra *Hamartia*, já em grego quer dizer “erro”. Em suma, a *hybris* conduz à inevitável punição também de uma desmesura na composição (*Hamartia*).



instaurada por ele e no desequilíbrio familiar provocado por sua “fuga” da casa paterna, ponto de partida da narrativa, levando a uma desmedida (*hybris*). Através de suas ações, vemos que André incorre na falha, a insolência excessiva contra o pai o leva a cometer o incesto. Depois, temos a configuração do crime de sangue com o suposto “assassinato” de Ana pelo patriarca e a conseqüente morte deste, fato deflagrado pela ciência do ato incestuoso através da confissão feita por Pedro.

Destarte, como o enredo do livro remete aos textos trágicos mediterrâneos através de uma linguagem de estilo exaltadamente lírico, o tom usado na narrativa é o sublime<sup>14</sup>, como ressalta Perrone-Moisés (1996, p. 66), o que podemos atestar no lirismo presente em todo o livro, conforme o excerto:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre de 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 do botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sonho adolescente? (NASSAR, 1989, p.13)

O livro é composto por trinta capítulos, sendo que vinte e um compõem a primeira parte, chamada “A partida” e apenas nove constituem a segunda parte intitulada “O retorno”. O livro é numerado não apenas para indicar a sucessão do tempo; mas também como para representar a impossibilidade de um perfeito recomeço, como ressalta Perrone-Moisés (1996,

---

<sup>14</sup> Aqui usamos o termo sublime conforme a conceituação de Andréa Peixoto (2005, p. 01), através da análise de Longino a Kant, perpassando por Peter Burke, o termo é: “associado à grandiosidade, elevação e transcendência. (...) Foi primeiro usado como um termo retórico, dizendo respeito a determinadas qualidades que uma obra literária possui que possam transmitir ao leitor o êxtase e levar os seus pensamentos a um plano mais elevado. (...) O seu uso inicial diz respeito à linguagem ou ao estilo exaltado e mais tarde à percepção física. Na filosofia de Kant, o sublime é uma mistura de prazer e dor que se sente quando se está face a algo de grande magnitude. Pode-se ter uma idéia de tal magnitude, mas não se consegue fazer igualar essa idéia com uma intuição sensorial imediata. Isto deve-se ao facto de os objectos sublimes ultrapassarem as capacidades sensoriais. Um exemplo de sublime, para Kant, seria uma montanha. Pode-se ter idéia de uma montanha, mas não intuição sensorial dela como um todo. (...)”

p.62). Cada capítulo constitui um único parágrafo escassamente pontuado e, por vezes, extenso.

De tal modo, conforme se pode confirmar no gráfico I<sup>15</sup>, temos capítulos-parágrafo que variam de trinta páginas a três linhas. Por conseguinte, a fim de ilustrarmos, transcrevemos todo o capítulo vigésimo oitavo: “*A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo.*” (p.183).

Tematicamente, como já dissemos, a obra tem uma influência dos textos sagrados como a Bíblia e o Alcorão. Dos textos bíblicos, é marcante a presença de ressonâncias do Eclesiastes através da demonstração da impossibilidade de se encontrar o absoluto, de ter Deus como guia para nos ensinar o caminho da sabedoria, principalmente em relação a um dos temas principais abordados em *Lavoura Arcaica*: o tempo. Vejamos um trecho retirado do capítulo 3, do livro dos Eclesiastes, que confirma tal aceção<sup>16</sup>:

Tempo para tudo:  
Tudo neste mundo tem o seu tempo;  
Cada coisa tem a sua ocasião. (...)  
Tempo de plantar e tempo de arrancar;  
(...) tempo de derrubar e tempo de construir.  
Há tempo de ficar triste e se alegrar;  
Tempo de chorar e tempo de dançar;  
Tempo de espalhar as pedras e tempo de ajuntá-las;  
Tempo de abraçar e tempo de afastar.  
Há tempo de procurar e tempo de perder;  
(...) tempo de rasgar e tempo de remendar;  
Tempo de ficar calado e tempo de falar.  
Há tempo de amar e tempo de odiar;  
Tempo de guerra e tempo de paz. (BÍBLIA, 2002, p. 441)

Para efeito de cotejo, leiamos um excerto das pregações do pai sobre o tempo:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora

---

<sup>15</sup> Em anexo.

<sup>16</sup> Embora o tema do “tempo” seja um dos mais ricos a ser explorado em *Lavoura arcaica*, apenas o citamos aqui a título de ilustração, tendo em vista não ser este o enfoque principal do nosso trabalho.

inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo. (NASSAR, 1989, p. 53-54).

Segundo Leonardo Boff (2001), em depoimento sobre *Lavoura Arcaica*, concedido ao diretor da versão cinematográfica homônima do livro de Nassar, a parábola de André tem forte influência de Heidegger e sua concepção do tempo não-cronológico. Assim, Boff fala-nos que a densidade do tempo é uma espécie de imersão na eternidade, chamado por Heidegger de *Kairós* (tempo denso, úmido). Tal afirmação é possível de ser feita principalmente no cotejo da frase final da obra, substituindo a expressão estamos indo de volta para casa<sup>17</sup> por : (...) *o gado sempre vai ao poço*. (Nassar, 1989, p. 196).

Boff (2001) atenta ainda para o fato da expressão “ir para casa” em alemão ser *Geheimnis*, palavra chave para o pensamento de Heidegger. Filologicamente *heim* é casa, *gehen* é ir - ir na direção de casa. Em alemão, *Geheimnis* também pode ser traduzido por mistério. Assim é válido salientar que, para o universo nassariano, o mistério não seria oposto à razão, nem um quebra-cabeça. Ele seria a profundidade presente em toda realidade.

### 2.2.2. *Um Copo de Cólera*

*Um Copo de Cólera*<sup>18</sup>, publicada em 1978, traz a lume um estilo que se distancia um tanto do primeiro livro de Nassar. Com um tema mais atual e corriqueiro, a novela,

---

<sup>17</sup> Segundo Leyla Perrone-Moisés, essa na verdade seria uma influência de Novalis. Novalis é o pseudônimo do escritor Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, por vezes chamado do *profeta do Romantismo Alemão*. Em 1800, escreve *Hymnen an die Nacht* (Hinos à Noite), a sua única coleção acabada de poemas dedicado à Sophie von Kühn, a noiva morta prematuramente aos 15 anos de idade. O conjunto de seis prosas e versos líricos foi publicado na *Athenäum*, uma revista literária editada pelos irmãos August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel.

<sup>18</sup> Embora não seja o foco do nosso trabalho, entendemos como algo interessante nos debruçarmos um pouco sobre o livro *Um Copo de Cólera*, a fim de elaborarmos um panorama mais rico das obras de Nassar, até mesmo por, em tal obra, existirem inúmeros pontos de contato com o nosso objeto de estudo: *Lavoura arcaica*.

narrada em primeira pessoa, oscila dentro de um discurso existencial, filosófico e político, como bem nos lembra Perrone-Moisés (1996), desencadeado por uma briga de casal, revelando várias facetas dos antagonismos presentes na sociedade: “*anarquista contra reformista, individualista contra populista, machão contra feminista etc*” (p. 67).

Quanto à estrutura da narrativa de tal novela, o autor dá ao primeiro e último capítulos o mesmo nome, configurando um aspecto de circularidade. É ainda através de um ritmo de fluxo da consciência que o leitor toma conhecimento de um incidente trivial (formigas comendo uma cerca-viva) que vai desencadear uma briga entre um casal, deflagrada em um jorro verbal masculino. Desse modo, o receptor passa então a ser um espectador do universo privado e subjetivo dos personagens. A representação aqui se dá pela espetacularização do privado, pois o narrador-personagem faz explicitamente uma equivalência entre sua vida particular e uma peça de teatro em diversas passagens: “(...) *um ator em carne viva, em absoluta solidão – sem platéia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente – às voltas c’uma zoeira de sangues e vozes, às voltas também com cascalhos mais remotos*” (NASSAR, 1992, p. 72)

O segundo livro de Nassar também pode ser encarado seguindo-se os dois eixos, já citados, presentes em *Lavoura arcaica*. A leitura sociológica e histórica pode ser fundamentada no discurso unilateral da ditadura militar, vivida na época em que o autor escreveu e publicou essa obra, que contamina o eixo individual pelo discurso do poder. Segundo Roland Barthes (1989, p.17), “*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 da sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua.*”

Assim, a originalidade do autor põe sua literatura engajada longe daquela estereotipada por outros autores de sua geração, através de um método literário crítico

fundamentado nas palavras unicamente dos personagens, conforme vemos no discurso do protagonista de *Um Copo de Cólera* (1999, p. 67): “(...) confesso que em certos momentos viro um fascista, viro e sei que virei, mas você também vira fascista, exatamente como eu, só que você vira e não sabe que virou; (...) não há nada que esteja mais em moda hoje em dia do que ser fascista em nome da razão.” Como ainda ressalta Perrone-Moisés (1996, p. 69), a literatura nassariana configura: “(....) 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 (...)”.

O livro também se aproxima da representação alegórica abrangente dos conflitos de gêneros sexuais, ao longo do tempo, e o questionamento dos papéis exercidos na sociedade entre homem e mulher. É válido destacar o fato de que os protagonistas são anônimos na narrativa. A prerrogativa da alegoria se torna mais evidente se nos determos ao tópico relativo à esta questão de onomástica. Segundo Pires (1988, p. 78), Umberto Eco fala-nos da necessidade de um nome próprio para revelar algo peculiar da personagem. O estudioso também afirma que Hegel adverte-nos ao fato de Adão demonstrar seu domínio sobre os animais ao dar-lhes um nome, ou seja, tirou-os da categoria do “sendo” e dotou-lhes à condição de seres ideias em si. Ora, se um nome próprio pode ser validado como um esboço inicial de referenciação do personagem para designá-lo e sugerir uma individuação, Nassar aqui inverte o ato de Adão: tira-lhes a condição de seres e lança-lhes ao “sendo”.

Assim, em *Um Copo de Cólera*, o leitor também se depara com uma atmosfera em que, ao mesmo tempo que a ausência de nomes universaliza a narrativa, há uma falta de presença simbólica, já que, segundo Lacan (1986), em “*Estudos Técnicos sobre Freud*”, na medida em que algo é nomeável, ou passa a ser, torna-se sujeito à presença simbólica.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Um exemplo clássico na Literatura Universal é a “Terra das Coisas-Sem-Nome” de *Alice no País das Maravilhas*, do inglês Lewis Carroll. Outro exemplo, porém em Literatura Portuguesa, é o do romance *Húmus* de Raul Brandão, que só atribui a uma personagem de sua vila um nome próprio reconhecível: Joana.

### 2.2.3. Cotejamento das obras

Os dois livros de Nassar possuem vários pontos de contato. Ambos buscam um espaço privilegiado para o sujeito. Como salienta Jitrik (*apud* PEIXOTO, 2003, p. 95), uma das características nas narrações contemporâneas é o que diz respeito às personagens que se projetam em outras para achar uma resposta, numa busca obsessiva pela identidade.

Os sujeitos da obra de Nassar e as suas relações com o mundo ao redor remetem ao que assevera Fredric Jameson (1996, p. 155), em seu livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, sobre os *nouveaux romans*:

O sujeito certamente não é um mero “efeito” do objeto, mas não seria tão errôneo sugerir que a posição do sujeito é exatamente esse efeito. Na mesma chave, deve-se entender que o objeto aqui não significa um mero conjunto perceptivo de coisas físicas, mas uma configuração social ou conjunto de relações sociais (uma vez que mesmo a percepção física ou as experiências aparentes mais básicas do corpo ou da matéria são medidas pelo social). O que se conclui desse argumento não é que o sujeito “unificado” seja irreal, indesejável ou inautêntico, mas sim que ele depende, para a sua construção e existência, de um certo tipo de sociedade e que é ameaçado, corruído, problematizado ou fragmentado por outros tipos de arranjo social.

Assim, levando-se em consideração as palavras de Jameson, a subjetividade e a desconfiança do leitor a respeito do embuste interpretativo dos personagens narradores seriam atenuadas ao observarmos o ambiente em que eles se encontram no contexto social de cada livro. Tanto o narrador de *Lavoura arcaica* quanto o de *Um Copo de Cólera* encontram-se num ambiente opressor da família contaminada por discursos autoritários, em que o uso particular do corpo de cada um é afetado pelo social.

---

O autor português dá aos outros personagens nomes caricatos como bibliotecária etc. Note-se também o mesmo fenômeno em *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, em que vemos a alienação, a falta de certezas universais que exigem dos indivíduos suas próprias afirmações como centro de suas próprias referências, condição confirmada pela psicanalista Maria Rita Kehl, no artigo intitulado “A constituição Literária do Sujeito Moderno”.

Assim, o litigante dos dois livros de Nassar é a questão da representação das relações afetivas: da paixão, do desejo e do desespero impostos pelo discurso do corpo e do verbo. Ambas as obras possuem uma sensualidade exacerbada, uma intensa carga erótica adensada interiormente na tipologia dos personagens. Também os protagonistas das duas obras parecem querer “*o corpo antes da roupa*” (p. 45), como declara o narrador de *Um Copo de Cólera*. Aliás, será exatamente o tema do “corpo” que abordaremos no próximo capítulo.

### **3. Corpo : o lugar primordial nas relações de afeto**

Há cerca de dois mil anos, a tradição cristã nos legou a máxima: “*o corpo é o templo de Deus*”, facilmente encontrada na citação da Bíblia Sagrada no livro de Coríntios, do apóstolo Paulo. Assim, o corpo constitui-se o lugar em que, contraditoriamente, abrigamos o profano e o sagrado. Ora, de tal modo, sendo o templo um espaço de culto, em que nos debruçamos, prostrando nossas angústias, desesperos, dúvidas, desejos ardentes, é certamente o corpo, sujeito e objeto, que tangencia e encerra as vicissitudes humanas, principalmente observadas quando nos referimos à sexualidade dentro da história social do homem.

Desse modo, aqui caberia lembrarmos uma citação do artista Armando Manacci, enunciada no centro Cultural Dragão do Mar em agosto de 2005, a respeito do corpo como lugar, palco de interdição e liberdade dentro do binômio sociedade-sexualidade:

Como diz Foucault, o corpo é o lugar de todas as interdições. Todas as regras sociais tendem a construir um corpo pelo aspecto de múltiplas determinações. Toda a sociedade se constrói sobre o controle da sexualidade já que, como sabemos, a libido é anárquica. Se nós não controlarmos a base das pulsões individuais, não poderemos construir outras leis. Ou, se nós só podemos estar de acordo com Foucault nós poderíamos nos lembrar de Michel de Certeau, para quem diz que o corpo é o lugar de cristalização de todas as interdições ele também é o lugar de todas as liberdades.

Debater e definir as posições que o corpo desenvolve e desenvolveu na história humana sempre representou um tabu nas esferas sociais, especialmente quando se pensava na dicotomia corpo e mente (ou alma) como instâncias diversas do ser humano para justificar certos comportamentos na civilização ocidental, notadamente baseados num discurso de origem masculina.



Desse modo, já no século XVI, René Descartes dividia o Ser Pensante, o sujeito, em dois tipos de substâncias: o âmbito “físico” e o “mental” ou “espiritual”. Essa oposição direta não permitiria, a priori, uma identificação entre ambas, colocando em instâncias diversas o corpo e a mente. Tal relação entre “*res cogitans et res extensa*” só foi reelaborada anos depois, principalmente pela Psicanálise.

Na Idade Média, a concepção do corpo era resultado de varias tensões: entre Deus e o Homem<sup>20</sup>; a razão e a fé; a cidade e o campo; a riqueza e a pobreza; tempos de violência e de paz e, obviamente, entre o homem e a mulher. Para Matos e Gentile (2004), como "lugar de tentações", o corpo era considerado perigoso, principalmente o feminino, conforme abordaremos mais adiante. No entanto, como é característico da era medieval, a tensão principal existente era entre o corpo e a alma ou a relação que o homem tinha com seu próprio corpo. Vemos bem esta questão conflituosa dentro da esfera comportamental medieval em sessões de penitência corporal, tendo em vista que a salvação espiritual do mundo cristão era perpassada pela idéia de sofrimento do corpo.

A exemplo do que foi acima citado, temos o postulado pelo papa Gregório que definia o corpo como o “abominável revestimento da alma.” As principais virtudes, àquela época, eram a abstinência e a continência, já que os pecados mais graves eram a gula e a luxúria. Um dos exemplos mais visíveis desse período era o uso do Silício – um instrumento com cravas de metal utilizado para mutilar a parte superior da perna. Como meio de purificar o corpo, o cristão apertava a coxa com o aparelho, quando se sentia ameaçado por qualquer pensamento “pecaminoso”, com o objetivo de ferir a própria carne. Tendo em vista que, de acordo com a mentalidade medieval, o corpo era inseparável da alma, o indivíduo punia os “desejos” do corpo para alcançar os pensamentos da alma.

---

<sup>20</sup> Ao mesmo tempo em que o corpo possui um papel do que conduz o homem ao pecado, será no período medieval que, segundo Besen (2004), a festa de Corpus Christi nascerá com a finalidade de fazer a adoração pública do “corpo de Cristo”, representada pela Hóstia consagrada.

Segundo João Carlos Rodrigues (1999), a tortura presente na Idade Média era justificada como uma ação sobre o espírito por meio do corpo. A dor física era denominada por termos que designavam também amargura, tristeza, solidão e luto, entre outros estados não necessariamente ligados à pura corporalidade, especialmente na época da Inquisição. Às vezes, como complementa Garcia (1997), a tortura até a morte de um indivíduo herege não era suficiente.

Seguindo a linha de pensamento de que morrer não significava o fim das mazelas emanadas por tais pessoas, havia a necessidade do ritual da cremação, para que a matéria fosse totalmente purificada. Era preciso destruir completamente o corpo sepultado, pois, sendo uma substância material que continuava a existir fisicamente, representava ainda a presença dos atos e pensamentos de heresia.

No século VI, o corpo e seu uso é mencionado, por vários autores, sempre relacionado com a esfera dos vícios. Assim, segundo Schmitt (1995), em Pomerius ele é relacionado com a gula; em Cassiano liga-se à fornicação e o orgulho está presente em Gregório. Entretanto, na Baixa Idade Média, a representação do corpo sofre uma mudança, possibilitada pelo desenvolvimento do direito de ser também meio e lugar de salvação do homem, rompendo o status de apenas representar a “prisão da alma”.

Ainda segundo Jean-Claude Schmitt (1995), na baixa Idade Média, a atenção aos gestos corporais é renovada. O autor explica que a palavra latina *gestus* significava os movimentos e as atitudes do corpo em geral, não sendo determinada apenas pelo gesto particular. Já na Alta Idade Média, tal conotação da palavra *gestus* e as reflexões relacionadas a ela têm seu uso reduzido e vai desaparecendo aos poucos. Pensar a respeito do gesto como objeto de reflexão ética e comportamental será mais focalizada no chamado Renascimento Intelectual do século XII<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Segundo Giuliano Finatti (1978), o Renascimento do século XII foi num conjunto de transformações

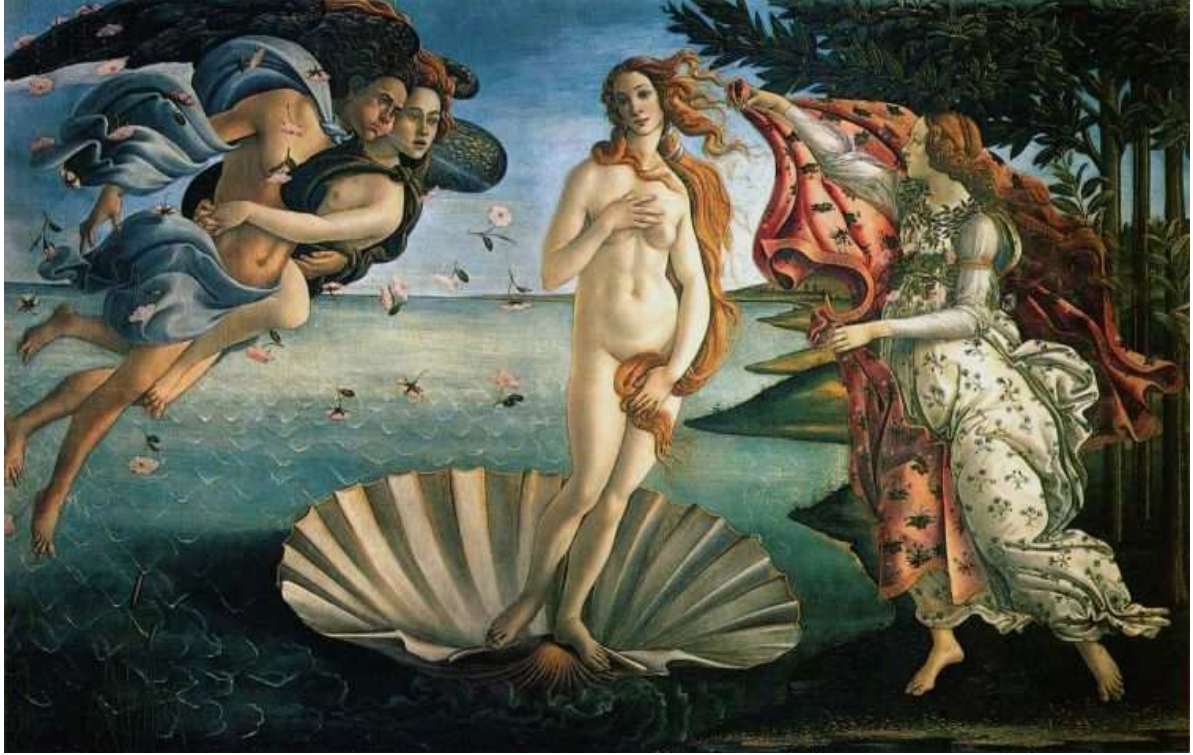
Dentro do contexto da chamada Literatura Moral do período, Schmitt cita a existência de “Tratados de edificações” escritos especialmente para soberanos. Assim, para o rei Miro de Galícia, o bispo Martim de Braga recomenda discrição (*continentia*), em que, dentre vários exemplos, a linguagem, a alimentação, o riso e o andar deveriam ser realizados sem “tumulto”.

Também defendido pelo autor romano Cícero, em *On Duties* (1991), os gestos corporais deveriam ser contidos como um reflexo da excelência do espírito: “*os movimentos e as atitudes do corpo*”, “*o caminhar, a maneira de sentar, de se inclinar à mesa, o rosto, os olhos, o movimento das mãos*” teriam de ser obrigatoriamente suaves para que o indivíduo fosse visto como bom e puro: “*que a face seja bem reta, que os lábios não se contorçam, que uma abertura imoderada não distenda a boca, que o rosto não se volte para trás, que os olhos não mergulhem em direção ao sol, que a nuca não se incline, que as sobrancelhas não estejam nem levantadas, nem caídas.*”

No Renascimento, com a mudança de pensamento, o corpo ganha uma maior liberdade. Como ressalta Carlos Eduardo Matos e Paola Gentile (2004), a influência atingiu a concepção artística de pintores, escultores e artistas em geral, que retomaram os padrões ligados ao Antropocentrismo da Antigüidade Clássica em suas obras. Em decorrência desse fenômeno, a arte renascentista celebrou e difundiu abertamente a beleza física e, com ela, o corpo.

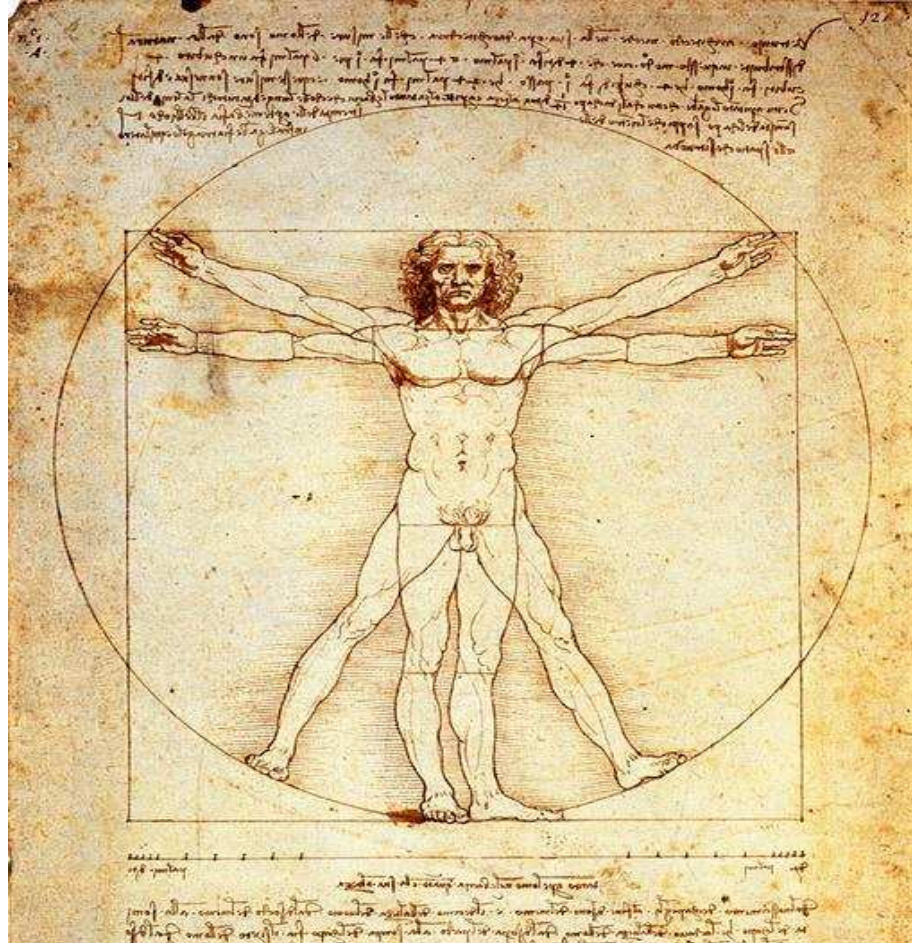
---

econômicas, sociais, políticas e culturais ocorridas na Europa ocidental, com a renovação da vida urbana em torno dos castelos e mosteiros; as Cruzadas, a restauração do comércio com a emergência da burguesia e, principalmente, o *renascimento cultural* com uma maior base científica-filosófica, que acarretou na Renascença Italiana, de proporções eminentemente literárias e artísticas.



1. *Nascimento de Vênus*, de Sandro Boticelli ( 1485 d. C)

Considerando o que nos apresenta Carlos Faraco e Francisco Moura (1995), o corpo nu renascentista mostra uma nova ideologia de mundo, a “*da concretude terrena, do material*”. Sandro Boticelli com a tela *Nascimento de Vênus*, de 1485, remete a uma mulher seminua e deslumbrante saída de uma concha. Tal representação do corpo feminino reflete o abandono da idéia de que a mulher estava sempre ligada à culpa e ao pecado. Em relação ao equilíbrio e às proporções da figura masculina, Matos e Gentile (2004) mencionam as obras de Michelângelo como *A criação do homem* (pintura) e *Davide* (escultura). Em Leonardo da Vinci, na gravura conhecida como *O Homem Vitruviano* (1492), vemos um homem nu no centro do mundo, não representando mais um indivíduo marcado pelo pecado, mas sim pela pureza da criação.



## 2. O Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci (1492 d. C)

No Modernismo, segundo nos lembra Lea Vergine (*Apud Fontanive*), o corpo do artista foi totalmente sufocado, visto como um “objeto fóbico por excelência”. A explicação seria que o corpo turbulenciaria a razão cartesiana:

Cartesio priva il corpo del suo mondo e lo relega nella *res extensa*, dove questo è definito come oggetto e decifrato, al pari di tutti i corpi, secondo le leggi della fisica. L'anima, all'opposto, libera dalla gravezza corporea, viene intesa come puro intelletto, come Ego intersoggettivo, il quale dà significato al mondo e ai corpi che lo abitano.<sup>22</sup>

A interpretação para o fenômeno descrito acima será um sujeito privado de fisicidade. Isso vai significar uma repressão do corpo manifesta, principalmente, na

<sup>22</sup> “Cartesio priva o corpo do seu mundo e o relega à *res extensa*, onde este é definido como objeto e decifrado, a par de todos os corpos, segundo a lei da física. A alma, em oposto, liberada da gravidade corpórea, vem definida como intelecto puro, como Ego intersubjetivo, ao qual dá significado ao mundo e aos corpos que os abitam.” (Tradução nossa)



incapacidade de reconhecer que todas as formas e os produtos da cultura são parte integrante da sociedade e que o corpo, por ser o coligamento entre o sujeito e o contexto social, tem uma importância significativa no processo de interação do sujeito com o mundo. Segundo Fontanive, ao dar-se um prestígio maior ao Cogito, ou Ego intersubjetivo, asfixia-se uma espécie de sujeito interessado, que, por sua vez, ao ser mais coligado à sua fisicidade, estaria melhor inserido no seu contexto social.

Já na segunda metade do século XX, o corpo assume a posição de “*locus*” do eu, onde, de acordo com Amelia Jones (2006, p. 21), “*o público e o privado se encontram e onde se negocia, se cria e se dá sentido ao social*”. Nesse período, o indivíduo se encontra em meio a problemáticas surgidas em meio ao contexto capitalista em que vive, já que o corpo se transforma em uma engrenagem submissa às categorias de produção, consumo e ordem. Em consequência, o sujeito se torna um objeto, fruto do jogo do mercado dominado por uma economia política global. O artista, por exemplo, sente então a necessidade de exibir e apresentar seu corpo como “*um antídoto à sociedade, que mercantiliza e controla cada detalhe do cotidiano.*” (JONES, 2006, p. 21). Tal comportamento é encontrado na observação das performances de André, em que o corpo também serve como antídoto à repressão sofrida no microcosmo social que é a família.

Sigmund Freud, especialmente a partir do legado de Arthur Schopenhauer, postulou que a Mente é um modelo teórico em que comungam a Consciência e o Inconsciente, no conjunto de sua obra. A consciência seria o estado de “vigília” em que estaríamos atentos à(s) situação(ões) de percepção ou sensação internas. Portanto, se ela se relaciona diretamente com as percepções provocadas pelo mundo que nos rodeia, ela se liga também ao nosso próprio corpo.

Para nós, não parece arbitrário dizer que é a partir de um pacto primordial com o corpo que constituímos nossa identidade e buscamos um espaço privilegiado para nós como

sujeito. Assim, em uma oposição prosaica, os relacionamentos que o indivíduo estabelece, muitas vezes, resultam do modo como ele não apenas admite e desenvolve sua relação com o próprio corpo, mas a maneira por que ele é visto e apresentado aos outros.

Dentre os elementos que mais costumeiramente são associados ao corpo, temos o desejo e o erotismo, que condicionam e determinam as relações afetivas, já que, como nos diz Marcelo Carbone Carneiro, “*A percepção erótica não é uma organização do pensamento ou do mental. É através do corpo que visamos um outro corpo; a percepção erótica se faz no mundo e não em uma consciência. O Corpo liga um corpo a um corpo.*”. Dessa forma, o corpo é objeto que passa a tanger as questões de alteridade, refletindo-se sobre elas.

Em meio aos distintos fatores que integram o leque de motivações para comportamentos e relações desses indivíduos em relação ao corpo, um dos mais importantes é sem dúvida o mosaico de afetos que compõem e, até mesmo, influenciam a composição do sujeito. Carneiro (s.d), em artigo já citado, tece contundentemente ilações acerca do corpo e seu papel para a composição das relações afetivas, asseverando que:

Para Merleau Ponty, o corpo é o lugar da apropriação pelo qual (na nossa existência) assumimos o espaço, o objeto ou instrumento. No entanto, existe uma dimensão do ser que só é visível para nós: a afetividade. A afetividade quase sempre é considerada como um mosaico de estados afetivos, prazeres e dores fechados e isolados em si mesmos. Mas a afetividade é outra coisa: é um modo original de consciência. (CARNEIRO, [s.d], p. 01),

Quanto à consciência e ao corpo, lembramos que, para Jean-Paul Sartre (2000), o corpo é fator de imersão no mundo. Consoante Freud, ele também nos faz atentar que é através desse corpo, que se dá a possibilidade da consciência, pois esta só existe enquanto interação com o mundo. O corpo é, assim, tanto porta que dá passagem, quanto grade que prende, aniquila e limita o homem.

A consciência de si mesmo não caracteriza uma identidade imediata, pois depende

do resultado das expressões de um sentido manifesto, igual tanto para o sujeito quanto para os outros, na elaboração de um sentimento individual em relação ao próprio corpo. Em *A Filosofia do Corpo*, Claude Bruaire (1972, p. 172), reitera que:

A expressão pessoal do “eu” singular é a superação da individualidade do corpo pelo sujeito, para a manifestação desse último. A relação da expressão com a linguagem recíproca ligada por oposição opera-se, assim, graças ao papel do sentido e do não-sentido somático individual. A unidade parcial de meu corpo para mim e para outrem, efetiva na expressão muda onde reside, indecisa, a particularidade própria de cada um, permite ao sujeito manifestar-se distinguindo o que diz e o que faz.

Ora, a linguagem como um efeito do pensamento derivado da reflexão natural do corpo, não é um sentido que existe fora dele, mas constitui o próprio pensamento do indivíduo que está envolvido com o corpo e não pode ser duas coisas com ele. Ou seja, a linguagem nada mais é que o resultado da relação do indivíduo com o próprio corpo.

Flavio Fontanive (s.d) nos dá uma explanação mais clara sobre a questão do corpo como linguagem, principalmente ao enfatizar a evolução da comunicação corporal dos artistas modernos:

il corpo ha un linguaggio proprio, che, come ogni altro sistema di comunicazione, è in continua evoluzione. Un linguaggio fisico fondato su segni, in cui il gesto ne è la materia e l'essenza: l'uso del corpo pareva, dunque, l'unica via per ritrovare una comunicazione diretta, un rapporto sensoriale e tattile con l'*Altro*. Naturalmente gli artisti non si prefiggevano di trovare una sorta di grammatica del linguaggio corporeo categorica e facilmente decodificabile, come, invece, avviene per il linguaggio verbale. Il corpo come linguaggio è contemporaneamente rigido e flessibile; con i suoi movimenti è in grado di esprimere un'infinita gamma di significati, a volta anche involontariamente. Mettendo, quindi il corpo al centro di svariate esibizioni si cercava di contestualizzare e fissare con maggior precisione questi significati. È proprio attraverso questa contestualizzazione, che l'artista può meglio esprimere il suo modo di “essere” che altrimenti sarebbe inafferrabile, per l'eccedenza simbolica propria del corpo-vivente.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> “O corpo tem uma linguagem própria, que, como cada outro sistema de comunicação, está em contínua evolução. Uma linguagem física fundada sobre sinais, em que o gesto é a matéria e a essência: o uso do corpo parecia, portanto, a única via para reencontrar uma comunicação direta, um relacionamento sensorial e tátil com o outro. Naturalmente os artistas não se negavam a encontrar uma de gramática da linguagem corpórea categórica e facilmente decodificada, como, ao contrário, advém para a linguagem verbal. O corpo como linguagem é contemporaneamente rígido e flexível; como os seus movimentos está em grau de exprimir uma infinita gama de significados, às vezes também involuntariamente.



Para nós, o corpo performático fundamentará a linguagem com que André vai contestar o discurso do pai, através da simbologia do seu corpo-vivente, conforme veremos mais à frente.

### 3.1. Entre o corpo erotizado e liberado de André

Elódia Xavier (2007, p. 157), entre várias tipologias de corpo dentro da literatura, apresenta o corpo erotizado como aquele que “*vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica*”. Desse modo, a partir da definição acima, cremos que André é, pois, um exemplo de indivíduo com o corpo erotizado, ao apresentar-nos várias experiências eróticas: a masturbação, a iniciação sexual com animais e prostitutas, o incesto com a irmã Ana e, embora veladamente, talvez com o irmão Lula.

Desse modo, o corpo erotizado surge já, na primeira página de *Lavoura arcaica* (1989), como detentor do “primeiro lugar” dentre os objetos consagrados pelo quarto, o templo da individualidade: “*pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo.*” (p. 09).

O romance *Lavoura arcaica* se inicia com a narrativa de uma masturbação. Assim, o prazer obtido com o corpo (a masturbação) surge talvez para aliviar a angústia. Através da palavra, a “rosa branca do desespero” ganha a ambivalência favorável da metáfora, ambigüidade que marcará todo o livro sob o signo do corpo: “*Os olhos no teto, a nudez*

---

Colocando, portanto o corpo no centro de variadas exibições procurava-se contextualizar e fixar com maior precisão estes significados. É exatamente através desta contextualização, que o artista pode melhor exprimir o seu modo de ser que, de todo modo, seria intangível, pela excedência simbólica própria do corpo-vivente”. (Tradução nossa.)

*dentro do quarto; róseo violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero (...)*” (NASSAR, 1989, p. 9).

É interessante perceber que, ao mesmo tempo que se inicia o livro, André narra um ato sexual. Camille Paglia (1992, p. 48) lembra-nos que, com exceção da nossa, praticamente todas as cosmogonias (as criações do mundo) são baseadas no sexo<sup>24</sup>. Assim, a estudiosa lembra o deus egípcio khepera que dá origem ao mundo com um ato masturbatório.<sup>25</sup> André traz a nós, como leitores, o início da narração do seu mundo também através da descrição do sexo e do corpo. Sua masturbação torna-se ainda mais evidente à frente, quando André, sozinho no quarto, descreve: *“Minha mão antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheios de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente”*(NASSAR, 1989, p. 10).

Entretanto, logo de início também André já concebe sua idéia de corpo como algo sujo, pois no ato masturbatório André diz tocar seu corpo com as mãos “cheias de veneno”. Na página 11, André afirma que seu sexo é “roxo e obscuro”, quando se veste para atender à porta o irmão mais velho na pensão. Desse modo, é também os olhos que passam a servir como uma espécie de espelho do corpo. Visão que parece ser o resultado da prédica do pai:

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

---

<sup>24</sup> André dirá a Ana na capela ao falar do incesto: *“(...) Ana, tudo começa no teu amor, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo”*. (NASSAR, 1989, p. 130)

<sup>25</sup> Segundo a autora cita, o deus teria dito: *“tive união com minha mão, e tomei minha sombra num abraço amoroso; despejei semente em minha boca, e lancei de mim substância sob a forma dos deuses Shu e Tefnut.”*( PAGLIA, 1992, p. 49).

Conforme já explicamos anteriormente, as conceituações do corpo, durante a história do homem, enfocaram mais a visão de algo sujo, principalmente na Idade Média. Um indivíduo que desse vazão aos desejos corporais deveria combatê-lo, resultado da concepção estoíca cristã. De acordo com Marilena Chauí (1990, p. 36), para o estoicismo<sup>26</sup> grego, o desejo como paixão excessiva desvia e perturba a tendência natural do homem: “ *O desejo, lemos nas Tuslucanas, é fruto dos costumes (mores) e nos faz adoecer porque perverte ou até apaga a centelha natural (lumen naturale) da virtude*”. Seguindo o estoicismo grego, Chauí (1990, p. 37) explica que, para os romanos, o desejo *cupiditas*<sup>27</sup> representa “*a perda do poder de si e sobre si, perda da faculdade de julgar, ou melhor, doença do juízo*”.

Em *Lavoura arcaica*, o pai parece representar esse discurso estoíco contra o corpo, pois, nas palavras dele, os membros da família deveriam “*erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro*” (p. 58). Se o corpo deveria ser guardado, as paixões deveriam ser combatidas ou trariam o desequilíbrio. Confirmando outro preceito estoíco, o pai ainda prega nos sermões à mesa:

(...) o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e

---

<sup>26</sup> O Estoicismo foi uma doutrina filosófica fundada, no século III ou IV a.C por Zenão de Cítio, que propõe viver de acordo com a lei racional da natureza e aconselha a indiferença ('apathea') em relação ao que é externo ao ser. Para o estoíco, segundo Braga (2008, p. 01), “a emoção (*pathos*) não tem absolutamente qualquer valor. Segundo os estoícos, a emoção – como por exemplo, a que decorre do riso de uma criança – não tem qualquer função na economia geral do cosmos que providenciou, de modo perfeito, a conservação e o bem dos seres vivos, porque a natureza deu aos animais o instinto e deu aos homens a Razão. A emoção denota ignorância, futilidade, estultícia, e não é sinal de racionalidade, e por isso, a emoção dever ser eliminada no sábio estoíco. A emoção é uma doença. Por exemplo, o sábio estoíco, nas suas relações sexuais, deve despir-se de qualquer emoção, porque se trata de um acto físico e instintivo assim entendido racionalmente; assim, o sábio estoíco fornicava a sua mulher como um boi vai à vaca (embora o boi ainda solte algum gemido).

<sup>27</sup> Chauí (1990, p. 35) considera *cupiditas* como desejo ávido contra o *appetitus*, a inclinação natural de autoconserva-se. Tal concepção partiria, segundo a autora, das idéias de Cícero, na sua obra *Tuslucanas*. Assim, as duas mais graves doenças da alma são a aflição crônica (*aegritudo*) e o desejo (*cupiditas*).

esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa (NASSAR, 1989, p. 56)

É através da sua própria concepção de que o corpo é obscuro que André vai se autodefinir como “*epilético, possesso, convulso*” (pp. 41- 42); como aquele que “*traz o demônio no corpo*” (p. 43): “*Era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros*” (p. 110); “*eu, o possuído, o tomado, eu, o faminto*” (p. 122).

Tal obscuridade também seria compatível com a própria idéia do desejo, do feminino, do noturno ctônico. Paglia (1992, p. 16) nos fala que “*o próprio dia é invadido pela noite daimônica*”<sup>28</sup>. Ou seja, que de dia somos indivíduos sociais, todavia à noite submergimos no mundo dos sonhos, onde impera a natureza. Mesmo durante o dia, a noite retorna em *flashes* que assombram nosso estado de vigília, para contrariar as “*tentativas de virtude e ordem, dando a objetos e pessoas uma aura misteriosa que nos é revelada pelos olhos do artista*”. Temos então em *Lavoura arcaica* a oportunidade de contemplar tal exemplo com singularidade, quando nos deparamos com as palavras de André.

Retomando o mote de Paglia e relacionando-o com o livro de Nassar, vemos bem como o culto ao dia foi uma invenção do homem civilizado, de tentar racionalizar uma natureza que o amedrontava, deslocando seu olhar do solo (a Mãe-Terra pagã, a natureza, a noite e o daimônico) para o céu (o Sol - Amon-Rá, Apolo, Deus, a civilização, o dia e o divino). Assim, André funda a sua própria igreja, parecendo resgatar os preceitos arcaicos como nos cultos para a Grande mãe, ressaltando o valor do corpo, da terra:

---

<sup>28</sup> O daimônico, para Paglia (1989), constituiria no próprio sexo. Segundo a estudiosa, o termo vem do grego *daimon*, que “*significa um espírito de divindade inferior a dos deuses do Olimpo. (...) Édipo, expulso, torna-se um ‘daimon’ em Colona. A palavra passou a significar a própria sombra do homem. O cristianismo transformou daimônico em demoníaco. Os ‘daimons’ gregos não eram maus- ou melhor, eram ao mesmo tempo bons e maus, como a própria natureza, na qual viviam. O inconsciente de Freud é um domínio daimônico.*” (PAGLIA, 1989, 15)

eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo, pois me senti num momento profeta de minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! (NASSAR, 1989, p. 89)

Dessa forma, concluímos que se a noite ainda assombra o homem moderno, este nunca se desvencilhou também do desejo dos antigos de revelar os mistérios da natureza, da obscura essência humana, através da filosofia “solar”. No entanto, o noturno daimônico, apesar de tantas tentativas de sublimação e denegação, permanece como resíduo na civilização ocidental.

Em Raduan Nassar, portanto, o termo daimônico é tanto cabível quanto aplicável, afinal seu texto parece percorrer os resquícios remanescentes dos estóicos modernos, em que o apagamento da noite e seus conflitos decorrentes intentam se cristalizar em *Lavoura arcaica*. Assim, André confessa: “*eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos*” (p. 16)

É válido ressaltar que na maioria das vezes que André remete ao corpo ou ao desejo temos o contato direto dele com a terra, pois era no bosque que o protagonista: “*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 de uma planta enferma vergada ao peso de um botão.*” (p. 31)

O ctônico fica também evidente em trechos como: “*(...) tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, (...)*” ( p. 32)

Desse modo, André não apenas vai desnudando os seus desejos, mas chama a

atenção de Pedro para aquilo que o pai tenta fazer com que todos escondam: o próprio corpo da família. Se a prédica do pai falseava uma verdade, era no cesto de roupas sujas que o corpo apresentava suas marcas:

(...) era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja; ninguém afundou mais as mãos ali, Pedro, ninguém sentiu mais as marcas da solidão, muitas delas abortadas com a graxa da imaginação (....) (p.45)

Xavier (2007, p. 179) também define a concepção de corpo liberado como aquele que se liberta de “esquemas predeterminados, coercitivos e repressores”. Para nós, André trilharia um caminho intermediário entre o “corpo liberado” e o “erotizado”. Liberado, pois, apesar da palavra imposta pelo pai, consegue realizar os desejos da sua libido. Erotizado, pois narra as diversas sensações provocada pelo desejo e realização dos seus atos sexuais. Defrontamos-nos também com um corpo erotizado como uma investida em direção à completude, quando André nos apresenta o mito da androginia.

Aristófanes, em “O Banquete” de Platão (1995), narra o Mito do Andrógino concebendo Eros como um impulso restaurar a antiga perfeição dos seres e para recompor a antiga natureza. Segundo Aristófanes, em uma época mítica, existiam três espécies de indivíduos: o homem duplo, a mulher dupla e o homem-mulher, ou seja, o andrógino. Estes, entretanto, ambiciosos, tentaram alcançar os céus, e Zeus, para punir tal ousadia, os partiu ao meio, pedindo depois a Apolo que cicatrizasse a ferida.<sup>29</sup>

No entanto, uma vez separadas, as metades sentiam falta uma da outra e

---

<sup>29</sup> É válido ressaltar que não são apenas os andróginos que se rebelam contra os deuses e são cortados. Eles tinham os genitais para fora e geravam na terra. depois de voltados para a frente, eles puderam gerar um no outro. Os seres do mesmo sexo se uniam e se saciavam por algum tempo para dar continuidade à vida. Os andróginos seriam, na verdade, inteiriços e não duplos. (Nota sugerida pela professora Ana Maria Pompeu em ocasião da defesa pública deste trabalho.)

passaram a se procurar desesperadamente, porém, quando se encontravam, abraçavam-se e se chocavam, permanecendo cheias de paixão até morrerem. Querendo evitar a extinção da espécie, Zeus colocou-lhes órgãos genitais na frente, a fim de que ao se abraçarem pudessem procriar e, através do abraço, a unidade pode ser novamente recuperada.

Reforçando a idéia de androginia em *Lavoura arcaica*, Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 65) afirma que a identidade de André é sublinhada pelo fato do nome próprio Ana corresponder ao pronome “eu” em árabe. Desse modo, André e Ana teriam a mesma alma sob o ponto de vista do protagonista:

(...) além de nossas unhas e de nossas pernas, teríamos com a separação dos nossos corpos mutilados; me ajude, portanto, querida irmã, em ajude paar que eu possa te ajudar, é a mesma ajuda que eu posso levar a você e aquela que você pode trazer a mim, entenda que quando falo de mim é o mesmo que estou falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre pela mesma alma. (NASSAR, 1989, p. 131)

Outro acontecimento marcante do corpo, em *Lavoura arcaica*, é o incesto entre os irmãos, tanto entre Ana e André, quanto entre este e Lula, o irmão mais novo. A irmã é o grande objeto do desejo que perpassa toda a narrativa. Conforme o protagonista confessa para o irmão mais velho, no quarto de pensão:

“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. 109)

A interdição do incesto constitui-se ainda um enigma para os estudiosos de várias áreas, épocas e nacionalidades. Para Georges Bataille, seguindo estudo do sociólogo Claude Lèvi-Strauss intitulado *As estruturas elementares de parentesco*, o incesto coloca-se no contexto da família: “é sempre um grau, mais precisamente, é uma forma de parentesco<sup>30</sup> que

---

<sup>30</sup> Na obra *Totem e Tabu*, Sigmund Freud tece uma explicação para o incesto através de uma alegoria que aborda exemplificações inclusive do Parricídio. Lewis Morgan defendeu que a proibição de casamentos entre parentes deu-se para evitar o nascimento de crianças com anomalias, frutos de relações sexuais

*determina a interdição que se opõe às relações sexuais ou ao casamento de duas pessoas”.*

Segundo Lèvi-Strauss, a proibição do incesto está ligada diretamente à passagem da natureza para a cultura, sendo um modo do homem se distinguir dos outros animais.

Mas não foi pra fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! (NASSAR, 1989, pp. 181-182)

## **3.2 O corpo: interferências nas relações de gênero**

### **3.2.1- A mulher, o corpo e a beleza**

Segundo Luciana Wrege Rassier, da Université de La Rochelle, em trabalho apresentado no simpósio internacional *Fazendo Gênero*, intitulado *Manipular e ser manipulado: as personagens femininas de Raduan Nassar*:

Uma primeira abordagem dos textos do paulista Raduan Nassar pode levar a crer que a representação das personagens femininas reforçaria uma perspectiva de depreciação das mulheres e de afirmação de uma pretensa superioridade masculina. No entanto, no universo nassariano, a interação masculino-feminino corresponde à busca constante de um equilíbrio por natureza precário.

De fato, as questões de gênero nos textos nassarianos, além do equilíbrio

---

consangüíneas. Entretanto, para nós, essas proibições são relativamente recentes na história da humanidade, só surgindo depois do século XVI. Tanto que é comum vermos, por exemplo, em retratações de múmias, estátuas ou afrescos egípcios, indivíduos que foram descendentes de pais consangüíneos, uniões então defendidas sob a égide da conservação de divisas patrimoniais em famílias reais.



intentado, parecem perpassar também a questão do desejo hegeliano: a *Begierde*, em que o indivíduo tem a afirmação de si pela negação do outro.

De início, nos textos nassarianos, a beleza parece seguir de perto o rompimento dos microcosmos. Em *Lavoura arcaica*, Ana mostra sua beleza através de um corpo sedutor, cuja visão afeta diretamente André: “*e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo em campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo.*” (p. 31)

No trecho acima vemos uma personagem marcada pelo vermelho, pela idéia de pecado, pela “*peste no corpo*” que permeia o imaginário o masculino, herdado por André, da sociedade ocidental. Nas palavras de Mary Del Priore (1999), encontramos uma explicação acerca do corpo feminino visto como pecado, quando a estudiosa tece considerações sobre a obra clássica do historiador Jean Delumeau:

Entre os séculos XII<sup>31</sup> e XVIII a Igreja identificava, nas mulheres, uma das formas do mal sobre a terra. Tanto a literatura sacra, quanto a profana, descreviam-na como um superlativo de podridão. Quer na filosofia, quer na moral ou na ética do período, era considerada um receptáculo de pecados. Os mistérios da fisiologia feminina, ligados aos ciclos da lua, ao mesmo tempo que seduzia os homens, repugnava-os. O fluxo menstrual, os odores, o líquido amniótico, as expulsões do parto e as secreções de sua parceira repeliam-os. O corpo feminino era considerado como fundamentalmente impuro. Pólo negativo, portanto, na dicotomia com que era interpretado. Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e traiçoeira a mulher era acusada pelo outro sexo de ter introduzido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte. Pandora grega ou Eva judaica ela cometera o pecado original ao abrir a caixa que continha todos os males ou ao comer do fruto proibido. O homem procurava uma responsável pelo sofrimento, o fracasso, o desaparecimento do paraíso terrestre e encontrou a mulher. Como não desconfiar de um ser cujo maior perigo consistia num sorriso? A caverna

---

<sup>31</sup> De acordo com Jacques Le Goff (1995: 89), no entanto, é no século XII que a mulher começa a rebelar-se. Nas palavras do historiador, no livro *Os Intelectuais da Idade Média*: “*existe nesse momento uma forte corrente antimatrimonial. No mesmo momento em que a mulher se libera, quando não é mais considerada propriedade do homem ou máquina para fabricar crianças, quando não se pergunta mais se ela tem alma, (...) o casamento se torna objeto de descrédito, tanto nos meios nobres (...), como nos meios escolares, onde se constitui toda a teoria do amor.*”

sexual tornava-se, assim, uma fossa viscosa do inferno.

Como podemos perceber, a partir da leitura do trecho acima, a cultura ocidental, baseada numa moral vitoriana e burguesa, fundamentada por um discurso masculino, legou às mulheres a visão de que as únicas formas potentes de expressão do feminino eram o casamento e a maternidade, que até hoje perdura. Isso porque as mulheres foram submetidas a uma condição de inferioridade (que remonta os tempos bíblicos da sociedade judaico-cristã<sup>32</sup>), de desvalorização e de dependência do homem, encarado como único e legítimo provedor.

Para Desy Meneghello, no curso do século XII, o imaginário em relação ao feminino começou a mudar, refletindo também na visão não negativa do desejo e da paixão, pois:

con l'avvento della cavalleria e del culto di Maria si assistette al cambiamento dell'idea della donna e dell'amore. All'immagine della donna creata dal clero subentrò quella creata dall'aristocrazia e il rapporto d'amore iniziò a modellarsi secondo il codice del vassallaggio feudale. Nacque la teoria dell'amor cortese insieme all'archetipo della dama cortese e si mise così a punto una concezione positiva dell'amore, in cui il desiderio e la passione erotica non venivano negati, e la donna era vista come un essere superiore dotato di pieni poteri sull'amante.<sup>33</sup>

Entretanto, com o advento da Psicanálise, Freud mudou um pouco a visão medieval de possessão feminina, substituindo-a por outra, a partir dos seus estudos sobre a

---

<sup>32</sup> Como explicam, Kramer e Sprenger (1995), sobre a atitude da Igreja a respeito das caças às bruxas: “(...) que via as mulheres como seres inferiores, naturalmente inclinadas ao engodo e à bruxaria e fabricadas pelo Criador como uma armadilha para que incorressem nos pecados da carne. Os fanáticos, tanto protestantes quanto católicos, que levaram a cabo as grandes caçadas às bruxas, justificavam seus atos citando Moisés, que havia decretado: ‘Não deveis permitir que viva uma bruxa’, e São Paulo, que sustentava a mesma posição.”. Assim, percebemos que a misoginia tem sua origem em teorias religiosas.

<sup>33</sup> “ Com o advento da Cavalaria e do culto de Maria se assiste à mudança da idéia da mulher e do amor. A imagem da dama criada pelo clero subentrou naquela criada pela aristocracia e a relação de amor iniciou a se modelar, segundo o código de vassalagem feudal. Nasce a teoria do amor cortês junto ao arquétipo da dama cortês e, se medido assim, a ponto de uma concessão positiva do amor, em que o desejo e a paixão erótica não são negados, e a mulher é vista como um ser superior dotado de plenos poderes sobre o amante”. (tradução nossa)

consciência e o inconsciente. Vejamos o trecho abaixo de James Hilmann (1984, p. 224):

Freud estabeleceu uma linha divisória entre a antiga superstição denominada possessão e a moderna superstição denominada histeria. (...) A inferioridade feminina adquire uma nova veste, quando a histeria se torna assunto secular e científico. A bruxa torna-se então a pobre paciente – que não é mais maligna e sim enferma.

A Psicanálise e sua teoria da sexualidade continuou com a idéia de que era na diferença genital entre sexos, ou seja, no corpo, que se dava a valoração dos homens e mulheres, seus destinos e sua individuação. Desse modo, para a cultura psicanalítica, o órgão genital masculino representa o fálico – ativo – sádico e o genital feminino o castrado – passivo – masoquista. Tal concepção explicaria todo o comportamento de ambos os sexos.

O homem seria o sujeito do desejo, o que faz, o que provê a prole. A mulher seria o objeto do desejo do outro, a que recebe, a que cria abstratamente a prole, ou seja, a mulher passa a atuar histericamente por ter “inveja de pênis”. Assim, Freud deu à mulher o lugar cativo na categoria do patológico, do inferior, da submissão à cultura masculina, deflagrando que, além da maternidade, a histeria era uma das únicas manifestações do feminino.

É preciso salientar, no entanto, a questão da alteridade: se a cultura masculina se impôs à mulher, foi deveras devido a uma acomodação feminina majoritária, pois o único “falo” possível ao homem só existe se os outros – e a mulher obviamente – reconhecer. Essa aceitação passiva só passou a ser contestada “com voz forte” com o movimento feminista, no século passado.

O fato é que realmente as mulheres foram aprisionadas numa trama cultural simbólica patriarcal, em que as identidades do homem e da mulher são vistas como antagonicas, semeada por modos educacionais que diferenciam os gêneros, desde o início, de

forma desigual na base familiar.<sup>34</sup> Embora não possamos apregoar tal visão a todos, é incontestável que vivemos sob uma ordem coletiva fálica designadora de lugares, posições, deveres e traços de identidade.

Sendo assim, as mulheres que conseguem subverter essa ordem têm que construir alternativas entre as posições passivas que são oferecidas de ser mãe e esposa virtuosas, moças ingênuas e românticas, amantes apaixonadas ou histéricas. É claro que todas essas opções estão dentro de um discurso fundado pelo homem, sua masculinidade e seu trabalho ativo ser refletido pela passividade feminina.

Foi com a inserção das mulheres no campo de produção e do trabalho, a partir da modernidade, que elas passaram a construir uma identidade mais livre, através do reconhecimento de atributos e capacidades que até então eram ditos exclusivamente masculinos. Desse modo as idéias de autonomia do sujeito moderno impulsionaram a negação da submissão, domesticidade atrelada a uma vida predestinada, desde o nascimento, ao casamento e à maternidade como únicas formas de realização pessoal. A mulher passou a lutar por liberdade e reconhecer o direito de livre-arbítrio. Portanto, “ser mulher” implicava a luta contra algumas prerrogativas adensadas pela cultura, era preciso lutar por registros históricos que reforçassem a individuação do gênero, ou seja, o reconhecimento de que a mulher também era um indivíduo capaz de realizar trabalhos, estudar e não apenas ter e cuidar dos filhos.

Em Raduan Nassar, principalmente, em *Um Copo de Cólera*, vemos bem o conflito entre essa tipologia de mulher que deseja ocupar e ocupa uma posição ativa na sociedade e o homem ainda inadaptado a tal situação. Aliás, conforme nos lembra Franconi (1997, p.141): “*Na verdade, o discurso da mulher do texto de Raduan Nassar é o discurso*

---

<sup>34</sup> Basta lembrar aqueles “conselhos” e bordões que os pais levantam: o homem tem que ser namorador e a mulher recatada. Aquela máxima coloquial que diz que “se um homem tiver muitas mulheres é galinha e a mulher muitos homens é puta” resume bem o pensamento de discriminação e aceitação do mesmo comportamento por sexos diferentes.

*que o homem tenta demolir, não porque o homem está contra a mulher, mas por ver nesse discurso as falácias que levaram a civilização ocidental a distanciar-se das leis que governam a vida natural”.*

No entanto, ressaltamos que, dentro dessa “vida natural”, ainda é preciso que a mulher encontre o seu lugar próprio, num universo que não é mais apenas masculino. Também é necessário um condicionamento de ajuste individual e cultural que desconstrua o que a cultura impôs psiquicamente, inclusive. Entretanto, apesar da aparente igualdade da mulher no que concerne a liberdade do uso do corpo na atualidade, essa legitimação libertária esbarra na imposição da beleza exigida pelo mundo masculino.

Por exemplo, no conto nassariano “Hoje de Madrugada”, este fenômeno é deflagrado pelo modo como o narrador cita a maneira como a consorte entra no ambiente, desnudando a insatisfação dele frente à visão do corpo feio dela. Leiamos um trecho do conto em questão: “(...) *Descalça, entrava aqui feito ladrão. Adivinhei logo seu corpo obscuro debaixo da camisola, assim como a tensão escondida na moleza daqueles seus braços, enérgicos em outros tempos*” (NASSAR, 1996, p. 56).

Em *Lavoura arcaica*, o discurso de André, o protagonista, deflagra a cólera como uma forma de desespero ante a interdição do seu desejo em relação à irmã. Já em *Um Copo de Cólera*, “o casal, que protagoniza a novela, se percebe reduzido à hostilidade fundamental da diferença sexual, ao silêncio dos corpos que se atraem e repelem”, como lembra Perrone-Moisés (1996, p. 63). O homem então nota que a insatisfação sexual da mulher pode ser a causa da hostilidade, ou seja, o desejo feminino é onde esbarra a condição do macho. Ambas as situações se assemelham ao que nos remete Paz (1999, p. 47) sobre o erotismo e a condição individual e social que este acarreta:

O ato erótico é uma cerimônia que se realiza de costas para a sociedade e diante de uma natureza que jamais contempla a representação. O erotismo é,

ao mesmo tempo, fusão com o mundo animal e ruptura, separação desse mundo, solidão irremediável. Catacumba, quarto de hotel, castelo forte, cabana na montanha ou abraço na intempérie, tudo é igual: o erotismo é um mundo fechado tanto à sociedade quanto à natureza. O ato erótico nega o mundo- nada real nos rodeia, exceto nossos fantasmas.

Desse modo, podemos aferir que as personagens estão aprisionadas dentro de um jogo de representações, em que o homem não se entrega a uma natureza instintiva esperada, nem a mulher consegue fugir das amarras sociais históricas. Assim, apesar da ousadia dessa, ela vê seu desejo se entrevar diante do fantasma de uma não mais beleza, ocasionada pela velhice. Portanto, é também a falta do belo no corpo que reflete e que interfere na esfera das relações afetivas, analisada por exemplo em “Hoje de Madrugada”.

Leyla Perrone-Moisés (1996), no artigo sobre a obra nassariana, “Da cólera ao Silêncio”, afirma que: “*Na verdade, todos os textos de Raduan Nassar se constroem em torno de uma recusa: recusa de obediência, recusa de cumplicidade, recusa de amor*” ( p. 76). Dessa forma, a recusa em dar amor, que o personagem do conto forja à companheira, parece-nos - dentre vários motivos possíveis - permear a questão da beleza feminina e sua ausência. Assim, o narrador, ao traçar um paralelo entre a vigorosidade do corpo da mulher no passado e sua decadência no presente, faz com que nós lancemos o olhar sobre a questão do belo como qualidade impulsionadora do interesse sexual masculino.

A beleza tem sido objeto de reflexões sobre a forma e a essência do ser desde a Antigüidade. Segundo Mafalda Faria Blanc (1998), o amor é definido como desejo do belo e do eterno, em o *Banquete* de Platão. Para Aristóteles (apud Blanc, 1998, p. 173) “*quanto mais evoluída for a alma, mais perfeita será a forma, maior a beleza do vivente.*”

A tradição helênica acerca da beleza é sintetizada pela obra do neoplatônico Plotino. Em seu *Tratado do Belo*, a beleza é identificada à essência em que a forma sensível dos corpos resultantes da matéria é concebida sob o reflexo da beleza inteligível, remetida ao bem infável e transcendente. Desta maneira, Plotino (apud Blanc, 1998) articula no seu

segundo tratado *Da Beleza Inteligível*: “onde estaria o belo privado de ser e o ser privado da beleza? Perder beleza é também perder o ser. E é essa razão pela qual o ser é objecto de desejo, porque ele é idêntico ao belo e o belo é amável, porque ele é o ser.” (p. 152).

Assim, também deslocando uma terminologia hegeliana, poderíamos afirmar que a personagem nassariana está na categoria do “sendo”, em detrimento de constituir-se “um ser ideal em si”. Para tanto, a mulher, sendo desprovida de beleza, estaria anulada não apenas na sua condição de forma, mas também na sua essência do ser, ou seja, na sua identidade.

De acordo com Schmitt (1995), a base da teologia moral da Igreja no período da Idade Média estaria nas três virtudes promulgadas pelo apóstolo Paulo – fé, esperança e caridade. Adicionado a isso, temos as quatro virtudes que, de acordo com Cícero (1991), em *On Duties*, compõem a “beleza moral”:

- *scientia* - o discernimento do verdadeiro, a prudência e a sabedoria;
- *beneficientia* - o ideal de justiça, dando a cada um o que lhe é devido;
- *fortitudo* - a força e a grandeza da alma, que inspiram o desprezo às coisas humanas;
- *temperantia ou modestia*, que consiste em cumprir toda ação e pronunciar toda palavra com ordem e medida.

Ou seja, a beleza era perpassada por conceitos de virtudes que tangenciavam o discurso e os comportamentos dentro da esfera cultural. Em relação à mulher, tais requisitos eram fundamentados em uma visão subjugada às relações sociais ocupadas por ela.<sup>35</sup>

Entretanto, convém lembrarmos o caráter misógino que a questão da beleza feminina, tanto acerca da sua presença quanto da sua ausência, passou a ter com o passar dos anos, devido às configurações subjugadoras do discurso masculino no decorrer da história do

---

<sup>35</sup> Lembramos aqui, por exemplo, do mesmo fenômeno apresentado no romance libertino *Teresa Filósofa*, de autor francês anônimo. Nas páginas do livro, encontramos a narração baseada na educação sexual de uma mulher de classe econômica baixa, por um padre. Tal educação certamente divergia daquela das meninas ricas.

homem.

Camille Paglia (1992) remete-nos ao deslocamento das representações do objeto que era “belo” na pré-história “daimônica” e a eleita pelo mundo ocidental “apolíneo”, no seu livro *Personas Sexuais*. Para tanto, à guisa de exemplificação, evocamos duas imagens reproduzidas na obra de Paglia: a Vênus de Willendorf (30.000 a.C) e a rainha egípcia Nefertite (1350 a.C). A primeira é a mãe-natureza, a deusa-mãe, gorda, disforme em seus seios fartos, ventre exageradamente avantajado. A segunda representa já o perfil da mulher padrão do mundo ocidental: elegante, ornamentada com maquilagem e jóias, com um quê de semblante masculino, não-materno, que ao mesmo tempo atrai, fascina e, entretanto, impõe medo.

*Vênus de Willendorf*, anônimo, (30.000 a.C. )



*Busto de Nefertite*, anônimo, (1350 a.C.).



Ora, concordamos com a citação de Jules Bois ( *apud* Dottin-Orsini, 1996), na obra *A Eterna Boneca*: “ *a mulher ...excitadora do macho, é também o seu reflexo: seus pequenos olhos infinitos registram fielmente a história do povo*”. Dessa forma, podemos entender melhor tais representações se recordarmos o período histórico em que foram produzidas, tanto a Vênus de Willendorf, quanto o busto de Nefertite. Aquela ainda na pré-história, em que a mulher tinha uma posição central dentro das comunidades, e esta, já esculpida num momento de dominação masculina.

Segundo Rose Marie Muraro & Leonardo Boff (2002), as mais antigas imagens sagradas são de mulheres grávidas de grandes seios e ancas, pois as primeiras culturas eram matricêntricas, já que o regime de trabalho era baseado na coleta. Assim, como apenas os frutos providos da natureza eram suficientes para a sobrevivência das comunidades, as mulheres não necessitavam possuir uma força física masculina. Seu corpo reverenciava o “belo” materno, o ventre farto que procriava. Havia, então, a inveja do útero por parte dos homens, pois estes eram seres marginais naquelas comunidades:

Inconscientemente, durante um milhão e meio de anos eles foram desenvolvendo uma inveja das mulheres. Nessas culturas, o órgão supervalorizado não era o pênis e, sim, o ventre – grávido – das mulheres, porque dele dependia a sobrevivência do grupo e dos seres que alimentavam a vida recém-criada. (MURARO; BOFF, 2002, p.173)

André parece ainda reconhecer esse belo materno, enaltecendo em várias partes o ventre, em que está deitado, da mãe. Até mesmo a voz, provinda daquele templo sagrado, ressalta essa idéia de sacralidade. Assim sua “Grande Mãe” sagrada vai emanar toda a sua divindade até mesmo nos gestos mínimos da convivência:

e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa

vazada por vitrais, “vem, coração, vem brincar com teus irmãos. (NASSAR, 1989, p. 27)

Em outro trecho, André justifica o seu comportamento, ao se denominar uma extensão da mãe, quando narra que fora procurá-la antes de partir para dizer-lhe tais palavras :  
“ *eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e das tua boca;*”(NASSAR, 1989, pp. 66-67)

No entanto, com a chegada do período de necessidade da caça, os homens passaram a delinear uma trajetória até o patriarcado, pois descobriram seu papel na procriação e, através da força física, estabeleceram seu domínio, há cerca de 20 mil anos. Então, deu-se o perfil das relações de gênero que passamos a conhecer nas sociedades patricêntricas: “*a mulher fica reclusa no domínio da casa – do privado – e o homem assume o domínio público*”. (MURARO; BOFF, 2002, p.173)

Na Antigüidade, a civilização egípcia é apontada por alguns estudiosos como uma das mais avançadas em termos de direitos e poder concedidos às mulheres. De acordo com Karen Gimenez (2003) sobre o pioneirismo daquela cultura que se desenvolveu às margens do Nilo, a mulher tinha mais direitos do que muitas outras do século XXI, de acordo com a classe social. Práticas como o divórcio, por exemplo, já eram possíveis no Novo Império (1555 a 1090 a.C.). Registros encontrados por arqueólogos mostram pedidos de divórcio, inclusive feitos por mulheres <sup>36</sup>. Outros documentos também demonstram que lá havia a preocupação com os bens do casal em caso de separação, situação esta em que a mulher ficava com a casa e com os filhos. A poligamia masculina era permitida, porém não era tão freqüente acontecer, pois manter uma única mulher egípcia já era dispendioso demais,

---

<sup>36</sup> Vale ressaltar que, no Brasil, tal direito só foi conquistado na década de 70 e, além disso, as mulheres divorciadas eram estigmatizadas socialmente até pouco tempo atrás.

devido às responsabilidades financeiras que o homem tinha para com sua esposa.

Quanto à vida sexual das súditas do faraó, a egiptóloga Margaret Bakos (*apud* GIMENEZ, 2003) disse não ter sido encontrado ainda, por arqueólogos, qualquer referência nos papiros que versasse sobre virgindade ou o sexo como um ato meramente com fins procriativos. Entretanto, sabe-se que aquele era um povo consciente de seus prazeres, não vendo o sexo como tabu e não sendo tímido em relação ao ato sexual no âmbito familiar, embora não falassem publicamente sobre o assunto. As mulheres casavam cedo, geralmente pouco tempo antes da menarca, porém sem que isso indicasse que elas não eram sexualmente ativas antes do casamento.

Apesar do grande desenvolvimento que os gregos alçaram na política, filosofia e artes em geral, ficaram aquém da civilização egípcia quanto aos direitos concedidos às mulheres, mesmo quando analisamos isoladamente a cultura das duas principais cidades-estado gregas: Atenas e Esparta.

Ora se, para Aristóteles, a virtude é um hábito, as mulheres atenienses eram tão virtuosas quanto man(tivessem) o hábito de serem submissas ao pai e, posteriormente, ao marido, costume que foi exemplarmente vivificado na obra musical do cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda: *“Mulheres de Atenas”*. Em tal música, vemos a condição de servilidade total do feminino, arquetipicamente arraigada na cultura ocidental: *“vivem por seus maridos, orgulho e raça de Atenas (...) elas não têm gosto ou vontade nem defeito nem qualidades, têm medo apenas”*.

Era do mundo masculino a sociedade ateniense. A mesma cidade que carregava o lema *“do prazer de viver”* dava às mulheres o bordão de que *“o trabalho das mulheres era a roca e não o debate”*. Ao gênero feminino reservavam-se as funções domésticas, o reduto da casa e do silêncio<sup>37</sup> (um dos predicados mais apreciados pelo pai e marido atenienses). Os

---

<sup>37</sup> Em *Lavoura arcaica* notamos que as mulheres quase nunca falam. Da personagem Ana, por exemplo, o

casamentos, como não poderia deixar de ser numa sociedade como aquela, eram arranjados para as adolescentes que passavam ao domínio total do marido, após as núpcias.

Usa-se a expressão “vida espartana” como sinônimo de vida dura, no entanto, em relação às outras cidades-estados, as mulheres espartanas gozavam de maior liberdade que outras: podiam participar de reuniões públicas, praticar ginástica e competir em jogos, também tinham o direito de administrarem o patrimônio da família junto com seus esposos.

Desde a infância, as meninas espartanas recebiam uma educação que as preparavam para serem esposas e mães de guerreiros, já que a cidade vivia permanentemente em ação militar. Já que a educação visava à formação de soldados, as mulheres eram treinadas física e psicologicamente para resistirem às adversidades em situações de guerra. Em consequência, havia uma maior valorização do corpo.

É na mitologia que vemos de forma mais significativa protótipos da Mulher Ideal grega e, por que não dizer, ocidental. As musas, por exemplo, encarnam a imagem da mulher que inspira, consola nas horas tristes, cuida das feridas psíquicas dos seus pretendentes. Essas mulheres idealizadas representam, no inconsciente masculino, o tabu das virgens inacessíveis que acalentam os sonhos dos homens que tentam desbravá-las.

Outras representantes da Mulher Ideal são as Ninfas, personificações das forças vivas da natureza atreladas a uma força fertilizante. Eram veneradas nos Ninfeus, locais de prazer rodeados por jardins, constantemente associados às termas e aos palácios, construídos pelos atenienses e posteriormente pelos romanos. Podemos associar as ninfas ao mito da beleza lancinante das mulheres modernas e contemporâneas, além da imagem dúbia da “outra” que nutre e assombra o imaginário masculino.

Obviamente, dentre os protótipos de Mulher Ideal, não poderia faltar o nome de Hera, a protetora da maternidade e do casamento, esposa de Zeus. Talvez se possa afirmar que

---

leitor não encontra sequer uma frase pronunciada por ela, durante toda a narrativa.

Hera foi um dos primeiros símbolos de mulher passiva e abnegada (posição esta só quebrada por constantes perseguições às rivais e descendentes de Zeus, frutos das infidelidades do marido - e não perseguição ao esposo diretamente).

Lembramos que, segundo o mito, a deusa desposou o irmão Zeus após ter sentido tanta vergonha por ele tê-la violentado que o aceitou como marido. A submissão de Hera<sup>38</sup> só é então legitimada no episódio mitológico da punição de Zeus à esposa, quando ele a deixa suspensa no céu com uma corrente de ouro em cada pé, presos por uma bigorna, libertando-a somente após forçá-la a prometer submissão. Isso ocorre após Zeus ter sido libertado por Briareu e seus cem braços, a mando da nereida Tétis que temia uma guerra entre os deuses, pois haviam sido estes os autores da prisão do deus, em tiras de couro, a fim de impedi-lo de ir ter com os mortais e trair Hera.

Em *Lavoura arcaica*, encontramos os três tipos de mulheres ideais gregas. Ana representa a musa inacessível que acalenta os delírios de André, como podemos comprovar com a leitura do trecho abaixo:

“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, e a minha loucura, ela meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos”.(NASSAR, 1991, p.109)

As Ninfas estariam presentes quando André vai aos “locais de prazer” encontrar prostitutas, ao narrar o significados dos souvenirs remanescentes de suas aventuras sexuais:

*“(...) este trapo não é mais que o desdobraimento, é o sutil prolongamento das unhas sulferinas da primeira prostituta que me deu, as mesmas unhas me riscaram as costas exaltando minha pele branda, patas mais doces quanto corriam minhas partes pudendas (...)”*

---

<sup>38</sup> De acordo com Maria Ángeles Rodríguez, no artigo “*El male tiene nombre di mujer: Del olimpo a la Meca del cine*”, Hera é, na verdade, um exemplo de *femme fatale*, pois, diante das infidelidades de Zeus, mostrava-se “ciumenta e vingativa” com as amantes do seu marido e com aqueles que não satisfaziam os seus desejos.

(p. 71)

Hera seria representada pela mãe, o símbolo de maternidade e submissão patriarcal. Num sistema paternalista, como é caracterizado em *Lavoura arcaica*, a mãe apresenta-se passiva e abnegada.

Quanto à representação da mulher feia, Mireille Dottin-Orsini (1996) dedica-se ao que chamou de “a ascensão da carniça”<sup>39</sup>, lembrando-se das esculturas medievais que representavam de um lado uma mulher bonita e, do outro, a mesma figura feminina deteriorada e plena de vermes. Tal escultura tinha função religiosa de remeter ao perdão e à brevidade da vida, inicialmente. Mas, conforme cita na página 42:

Tratava-se realmente, oficialmente, de *Memento Mori*, de *Contemplus Mundi* para uso feminino; mas era justamente neste feminino que estava o problema. Os textos da Idade Média e sua correspondente iconografia visava ao Homem. (...). A partir de Baudelaire, operou-se uma verdadeira deturpação do discurso religioso, com a finalidade de armamento (pouco leal) para o combate dos sexos. A imagem macabra não era mais um meio pedagógico de reflexão sobre a igualdade diante da morte: era tomada em grau máximo em toda a sua brutalidade, e projetada sobre “A Outra”. Não se tratava mais, para o homem, de contemplar-se como cadáver e arrependê-lo; tratava-se de transformar uma mulher em cadáver, não para convertê-la, mas para amedrontá-la e mudar sua beleza em objeto de horror.

Erigir e lembrar o lado feio, seja a nível físico ou psicológico da mulher, reflete a necessidade do discurso masculino em ostentar seu domínio, através de uma imagem de deterioração. Desse modo, parece-nos que o homem criou meios para dominar a mulher como uma espécie de modo de vingar-se –ou expiar-se – da inveja do útero. Muraro e Boff (2002) fala-nos da inveja do ventre, Dottin-Orsini de vingança masculina e Paglia cita o medo masculino inconsciente que ainda perdura ao nos remeter ao mito da Vagina Dentada, que abordaremos no próximo capítulo. Afinal é a mulher quem devora o homem no ato sexual.

---

<sup>39</sup> Segundo RODRIGUES (1999), para os medievais, a putrefação era continuidade da vida. Durante tal período, eram comuns a existência de corpos em putrefação em casa, por exemplo.

## 4. Relações de afeto: entre frutos e fatos

### 4.1 Uma família dividida em dois ramos:

Esses eram nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a disposição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 157).

Ao analisarmos o excerto acima, podemos encontrar várias explicações que resumem o comportamento e as relações de afeto entre os membros da família, no livro de Raduan Nassar. Tanto durante o recebimento do alimento para o corpo (as refeições) quanto naquele da mente (os sermões), vemos a família dividida.

Através de uma análise semiótica das posições ocupadas na mesa, podemos perceber claramente que, à direita, estavam aqueles personagens seguidores dos preceitos da figura paterna: Pedro, Rosa, Zuleika e Huda.<sup>40</sup> Esses, segundo André, eram uma extensão do

---

<sup>40</sup> Alves da Silva (s.d, p. 01) faz uma análise a respeito dos significados dos nomes próprios em *Lavoura arcaica*: “Na Bíblia, André é o irmão de Pedro e ambos filhos de João. No texto, o mesmo acontece, sendo que a correspondência nomes bíblicos/nomes de *Lavoura arcaica* se verifica de forma bastante clara no tocante aos nomes dos irmãos, Pedro e André (do grego Andréas, “viril, varonil”, pelo latim Andreas). André é também o nome do primeiro apóstolo, irmão de Simão Pedro (Do latim Petru-, este do gr. Pétros (S. Mateus, IV, 18), tradução aproximada de voc. Aramaico, Cep(h)as, que significa “rochedo”; em gr. Petros significa igualmente “rochedo”, pedra em lat) cujo pai chamava-se João, sendo o nome da mãe, tradicionalmente, Joana. Enquanto André é o viril, forte, vigoroso e potente, carregando no nome qualidades relativas ao homem e, mais ainda, ao herói, Pedro é a pedra, símbolo da força. E os dois são filhos de João, nome que consta no texto bíblico, mas que, em *Lavoura arcaica* recebe o tratamento Iohána, que parece ser a forma hebraica para João. (Do hebr. Iohanán, com várias interpretações “que Deus favorece”, “agraciado por Deus”, “O senhor deu graciosamente”, “a quem Deus mostra a graça”). Embora o nome da mãe não apareça textualmente - o que nos leva a pensar numa falta de identidade -, podemos aceitar que o fato de o pai chamar-se João faz com que, tradicionalmente, a mãe seja Joana, reconhecendo, neste procedimento, a identificação da mãe embutida na do pai ou, por ser apenas designada como mãe, sem nome, cumpre o trajeto simbólico da grande MÃE.”

pai. Chama-nos a atenção, a presença dos vocábulos “tronco” e “raízes”. O primeiro enfatizando a idéia de força e, o segundo, remetendo à prudência e à segurança.

Também considerando o valor semântico da palavra “direita”, cabe salientar a grande carga que ela possui dentro do mundo cristão: o lado direito é aquele ocupado por Cristo em relação ao trono de Deus-pai. Ou seja, aqueles ocupando a parte direita da mesa eram os bons, os iluminados, os abençoados que levam avante os trabalhos do pai. São os marcados profundamente sob a égide do verbo de Iohána.

Quanto aos membros do “galho” esquerdo, esses pertencem à categoria dos marcados pela “carga de afeto” da mãe. Ao contrário do pai, a mãe não faz parte do tronco da família. Ela mesma constitui o início de uma outra “ramificação”, contudo uma parte artificial, por ter sua existência diminuída como um enxerto, “uma anomalia, uma protuberância mórbida”. Serão todos os personagens do lado esquerdo que usarão – ou terão usados – o corpo de uma forma transgressora.

Desse modo, temos características gerais que são compartilhadas entre os membros de cada grupo existente na casa. Os da “Direita” são indivíduos racionais, prudentes, laboriosos, mas, ao mesmo tempo, marcados por uma resignação sobressaltante. São figuras apolíneas, conforme a classificação dada pela estudiosa Camille Paglia. Entretanto, os da “Esquerda” são sublinhados pelo elemento ctônico: a terra, a natureza, o vinho, o desejo.

O enredo de *Lavoura arcaica* nos confidencia, como afirma Maria Cristina Poli Felippi (2002) em seu artigo “De volta para a casa”, a relação íntima “*entre uma ordem institucional guiada pelo ideal familiar e uma legislação moral regida pelo ideal educativo da tradição higienista. Em ambas, a redução ao mínimo da expressão do desejo se faz acompanhar do máximo desenvolvimento de um saber sobre o gozo.*” (p. 50)

Ora, se para Pedro, o irmão mais velho, os laços sanguíneos possuem um valor



imensurável no percurso da harmonia e da felicidade, pois são esses elos que trazem a segurança para a família, para André são esses mesmos laços que constituem um empecilho para a concretização e/ou continuação de sua paixão por Ana. É o sentimento de família que vilaniza as relações de intimidade.

Para Carneiro Ramos (2006, p. 16), a família em *Lavoura arcaica* por si só já desenvolveria o papel de uma personagem:

Não há, portanto, antagonista externo ao sistema vigente, já que cotidianamente a vida em família, a ordem e a tradição apenas apresentam estabilidade. Tal sistema, representado primordialmente pelo pai, Iohána, pode ser considerado em si uma personagem, uma ideologia personificada em cada uma das tradições familiares e comunitárias.

Lembrando do que nos diz Philippe Ariès (1973), é, a partir dos séculos XV e XVI, que o sentimento de família começa a se desenvolver, juntamente com um novo olhar em relação à criança, não muito considerada durante a Idade Média. Obviamente, seria errôneo pensar que a família não existia propriamente, porém podemos enfatizar que, naquela época, a vida pública e as relações sociais se confundiam e se mesclavam ao ambiente familiar. Ou seja, o que não se observava era a visão da instituição familiar como algo privado, reservado à intimidade. Por exemplo, em tal período o que existiam eram as “casas abertas”, concebidas para possibilitar a entrada e a saída de diversas pessoas, onde cômodos comuns não permitiam muitos momentos íntimos.

De acordo com Ariès (1973), “*A vida profissional e a vida familiar abafaram essa outra atividade, que outrora invadia toda a vida: a atividade das relações sociais*”. (p. 274) A preservação da família à parte da vida social, como uma idéia conjugada entre a intimidade e o privado, é uma inovação substancialmente da classe burguesa. A partir do alargamento dessas noções modernas, temos também o desenvolvimento da idéia de individualismo. Em *Lavoura arcaica*, André será também quem mais vai defender o individualismo como um meio de combater a família.

No entanto, entre as duas forças que se digladiam, Pedro e o pai ressaltam a importância da “aparente” união da família que deveria ser preservada. É o que enfatiza Pedro ao aconselhar André, na pensão, de acordo com o narrador:

mas que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda (não importava de que natureza), era este o cuidado, era esta pelo menos a parte que cabia a cada membro, o quinhão a que cada um estava obrigado, pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; (NASSAR, 1989, p. 23)

No trecho acima, podemos ver que na idéia de Amor apresentada por Pedro não cabe o desejo. O afeto estaria restrito aos costumes familiares relativos a um comportamento de permanente tensão, sublinhado pela vigília e pelo cuidado. Tais procedimentos em prol de um comportamento prudente estaria consolidado num dever dentro das normas familiares: “*era esta pelo menos a parte que cabia a cada membro*”. Obrigação exigida de tal modo que, se um membro não cumprisse com o estabelecido pela palavra do pai, o preço seria a ruína de toda a família. De acordo com as palavras de André : “*quanto mais estruturada (a família), mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe*” (NASSAR, 1989, p. 28)

Segundo Andréia Delmaschio (2004), dentro do contexto de *Lavoura arcaica*, a manutenção de André no interior da família relaciona-se com uma ligação “constante e ordenada com a terra”, possibilitando o procedimento das relações afetivo-sexuais com a irmã Ana, e ao mesmo tempo remetendo-se, sempre, ao centro da família:

O personagem aceita seu pertencimento àquela engrenagem de produção e poder que é a família, desde que tenha garantida como recompensa por seu trabalho na fazenda a continuidade das relações com a irmã. Expondo uma outra faceta imprevisível da relação entre sexo e poder, o sistema que cerceia os atos do narrador André – e o exclui do convívio familiar – automaticamente lhe inspira propostas revolucionárias. (DELMASCHIO, 2004, pg. 121)

A evolução dos valores da civilização ocidental projetou-se na progressão do desenvolvimento do conceito de família como um grupo social, fundado sobre as bases dos laços de afetividade. Sendo a família patriarcal, aquela que desempenhava funções procriacionais, econômicas, religiosas e políticas, é ela com seu modelo que consagra a família como unidade de relações de afeto. Desse modo, o princípio da afetividade carregaria nuances sociológicas e psicológicas, no que, em relação aos filhos, levaria a uma progressiva superação dos elementos causadores de discriminação, entre eles, dentro do contexto familiar:

A afetividade é construção cultural, que se dá na convivência, sem interesses materiais, que apenas secundariamente emergem quando ela se extingue. Revela-se em ambiente de solidariedade e responsabilidade. Como todo princípio, ostenta fraca densidade semântica, que se determina pela mediação concretizadora do intérprete, ante cada situação real. Pode ser assim traduzido: onde houver uma relação ou comunidade unidas por laços de afetividade, sendo estas suas causas originária e final, haverá família. (LÔBO, [s.d], p. 07 )

No entanto, para André, é o amor pregado pelo pai no interior da família que massacra e aniquila os sujeitos envolvidos nas relações sociais familiares. Assim, a carga afetiva que, não sendo aquela provinda da mãe, portada por Pedro apresenta-se como maléfica e indesejada. Nos dizeres de André: “(...) e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia “nós te amamos muito, nós te amamos muito” (NASSAR, 1989, p. 11)

As relações afetivas são condicionadas<sup>41</sup>, na obra de Raduan Nassar, a partir de

---

<sup>41</sup> Para Freud, os afetos e as representações não estão definidamente ligados. O afeto sempre tem uma coerência, mas vai passando de representação em representação. Uma coisa insignificante pode ser investida de uma carga afetiva espantosa, porque é associada a algo. O afeto se separa, às vezes, da representação original que o justificava e se desloca para uma representação indiferente e incompreensível. Em *Lavoura arcaica*, André parece deslocar seu amor da figura da mãe para a irmã Ana. Da mesma forma, o narrador de *Um Copo de Cólera* vê na sua companheira comportamentos maternos.

um pacto primordial, principalmente dos protagonistas, com o corpo, um dos fatores mais relevantes para a constituição da identidade individual daqueles. Também é válido ressaltar que as questões relativas à alteridade parecem desenvolver-se a partir do valor transgressor e litigante da palavra, pois esta tanto serve de instrumento como meio para o desenrolar das ações nas narrativas.

## **4.2 Pedras na lavoura: o pai e Pedro**

Como em uma lavoura, um solo pedregoso não possibilita o cultivo, dentro do campo dos desejos de André, encontramos dois personagens que dificultam os interesses do protagonista: Iohána, o pai, e Pedro, o irmão. No contexto da estrutura da família, encontramos a presença do pai como o principal antagonista para a concretização dos desejos e da liberdade de André.

Segundo Deise Ellen Pitti, na obra em estudo de Nassar, o pai representa a alegoria do “bom conselheiro”. Considerando o quadro *Alegoria da Prudência* de Ticiano Vecellio (1565), a estudiosa delineia um paralelo entre a figura do pai e este auto-retrato do pintor italiano.



5. *Alegoria da Prudência* de Ticiano Vecellio (1565 d. C.)

Em a *Alegoria da Prudência*, Ticiano metaforiza as três formas de concepção do tempo clássico (passado, presente e futuro), retratando sua mocidade, maturidade e a velhice. Conforme nos explica Pitti (s.d, p.09):

Ticiano associa nesta obra estes três tempos à idéia de “Prudência”, ou com as três faculdades psicológicas em cujo exercício essa virtude - a prudência - se manifesta, a saber: a memória, que lembra e aprende o passado; a inteligência, que julga e age no presente; e a previdência, que antecipa e provê para ou contra o futuro. A subordinação destas três faculdades da Prudência aos três modos do tempo é que representam a Tradição Clássica de concepção do mundo.

Desde o século VI, com o tratado *formulo vitae honestae*, do Bispo espanhol Martim de Bracara, encontramos a Prudência como uma qualidade necessária à figura do “bom conselheiro”, dentro do conjunto de representações que caracterizam a Tradição Clássica. Desse modo, o presente, o passado e o futuro são levados em consideração, à medida que, a partir da análise de precedentes passados, podemos prever as conseqüências futuras de um problema presente: “Assim, Ticiano se auto-retrata enquanto esta figura do

*‘Bom conselheiro’, um homem idoso para o qual a Prudência não só é condição básica em um ‘bom conselho’, mas também a base de uma vida sábia e feliz.*” (PITTI, [s.d], pg.09)

O “bom conselheiro” seria um indivíduo que não se afasta de seus domínios e de sua origem. Tradicionalmente, são figuras representadas pelo camponês, tecendo um painel sob a caracterização de um sujeito honesto que ganhou “sua vida sem sair da freqüentação de origem e que é sabedor de sua história e tradições”.

Por ser também um narrador encarregado de passar e perpetuar memórias, as narrativas dos conselheiros são sublinhadas por um senso prático e utilitário, proferidos sob o tom de ensinamentos morais. Assim, Iohána tece seus sermões, debaixo de um estandarte configurado pela tradição, encontrando em Pedro “o seu legítimo sucessor”: *“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 de nossa catedral”* (NASSAR, 1989, p. 18).

Pedro tem seu papel legitimado e reconhecido como representante da família. Sua identidade parece ser construída através do seu papel ativo dentro da família, por ser o irmão mais velho: *“é isso que te compete, a você, Pedro, a você que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura”* (p. 110). É ainda o irmão primogênito que pensa ter a sapiência do sucesso das coisas, prevendo as conseqüências da fuga de André: *“só na hora de deitar, quando entrei em teu quarto e abri o guarda-roupa e puxei as gavetas vazias, só então que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família”* (NASSAR, 1991, p. 26)

A desunião da família também poderia ser algo natural dentro do círculo familiar. Aauto Novaes (1992) nos diz que: *“Acontece com os afetos e desejos o mesmo que acontece com a liberdade: uma prodigiosa desatenção, perda de intensidade, um estado de perturbação profunda pela imaginação delirante”* (p. 11). Assim, como os personagens parecem desenvolver uma relação amorosa há tempos, as relações de afeto teriam se

deteriorando naturalmente.

No entanto, de acordo com André, Pedro está enganado sobre a origem dos males da família percebendo os acontecimentos de uma forma atrasada:

A nossa desunião começou mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção. (NASSAR, 1991, p. 26)

Tanto o pai como Pedro não são capazes de acolher André. Estando do outro lado da mesa e pertencendo a outra divisão da família, o protagonista de *Lavoura arcaica* se condena, não apenas pelas conseqüências do uso do seu corpo, mas pela sua linguagem impositiva e rebelde:

André narra lembranças tomadas das zonas de sombras, os silêncios, os não-ditos. Essa tipologia de discurso, e também de alusões e metáforas, não encontra na figura paterna elemento de escuta. Ao tentar estabelecer diálogo com o pai, André se expõe ao mal-entendido. Isso porque as memórias clandestinas são intransmissíveis, e assim permanecem até o momento em que se tornam públicas e reivindicam seus direitos (...) (PITTI, [s.d], p.10)

O universo das memórias de André é marcado pela presença do agônico, junto com uma condição grotesca e impiedosa forjada pela insatisfação dos desejos subterrâneos da personagem. Para Paul Dieu ( *apud* Julien, 2002, p. 112), o mundo do subterrâneo é o símbolo do inconsciente, vislumbrado principalmente no mito grego de Perséfone. A descida de tal figura ao mundo dos mortos representaria o recalçamento do desejo. Portanto, em uma significação psicológica “subjacente” para liberar o desejo reprimido, o homem deve descer ao reino secreto de seu inconsciente para descobrir sua verdadeira natureza e os motivos que entram na base do comportamento negativo.

Dentro das relações de afeto, há a existência de um discurso impotente, pois ele se distancia, nas palavras de Piatti (s.d, p. 10), “*daquilo que não pode ser posto à distância, razão pela qual o narrador invoca a intervenção do discurso interior, por meio do qual suas lembranças traumáticas remetem sempre ao presente, mas deformando e reinterpretando seu*

*passado.”*

A relação entre os irmãos, dentro do imaginário das culturas, sempre foi tema para a reflexão da humanidade, principalmente enfocando disputas por poder ou por afeto. Não seria, por exemplo, necessário lembrar o caso bíblico de Caim e Abel, a narrativa egípcia sobre os irmãos Osíris e Seth ou a grande complexidade das ligações fraternas no contexto da mitologia greco-romana.

Dentro do panorama literário, temos, a partir da infância com os Contos de Fadas, contato com as narrativas de rivalidade ou indiferença dentro das chamadas fratrias. Como observam Guimarães e Galvão (s.d): *“O subsistema fraternal envolve pessoas que não tiveram a opção de escolher por este convívio, sendo levadas, obrigatoriamente, a viverem juntas. Por mais que não desejem esta relação, não conseguem se “divorciar”, os laços fraternais são eternos assim como os vínculos parentais”*. (p. 3)

Sendo o resultado de uma intimidade imposta, em uma relação fraterna podem tanto emergir sentimentos agradáveis quanto aqueles desencadeadores de conflitos, já que a convivência, ao mesmo tempo em que pode nortear a cumplicidade e a solidariedade, serve como primeiro laboratório à competitividade, ao ciúme e à rivalidade.

De acordo com Maria Consuelo Passos (2007), em *A constituição dos laços na família em tempos de individualismo*, os laços de afeto são princípios que servem de referências aos indivíduos e que permitem construir uma concepção de família. Os elos afetivos também constituem e sustentam as relações internas e externas dentro do contexto social. *“No interior da família, a criação dos laços depende de um processamento psíquico cujo dispositivo central é uma economia de investimentos libidinais, dos quais decorrem os lugares e as funções de cada membro, indispensáveis ao processo de subjetivação.”*

Sobre a constituição dos laços, a existência de uma base familiar equilibrada é o resultado da maneira como os membros individuais do grupo se comportam entre o contexto



da realidade interna do conjunto afetivo e a realidade social externa. Contudo, se encaramos apenas o sujeito como um mero elemento no conjunto familiar, o resultado é a falência redutora da noção de um indivíduo anulado.

Dentro da família, os sujeitos estão sob um processo em que as relações são dúbias, pois ao mesmo tempo em que, é no interior do processo familiar que o indivíduo constrói sua auto-determinação, ele está sempre subordinado ao Outro. Assim, a busca da auto-soberania está circunscrita e afetada pela esfera do próprio paradoxo da formação dos laços afetivos. Nessa conjuntura em que o indivíduo busca a própria autoridade, vemos a construção das singularidades que vai se refletir no comportamento dos sujeitos. Em suma, a constituição de cada sujeito na cadeia familiar decorre de uma subjetividade que é constituída, a partir da presença do outro, em que o próprio grupo proporciona um campo interacional que possibilita a construção da identidade baseada na alteridade.

É essa questão da alteridade que se sobrepõem a questões concernentes à identidade e à metaperspectiva de indagação psicanalística de Laing (*apud* Iser, 1996, p. 64) de percepção interpessoal: “*A minha visão da visão do outro sobre mim*”. Ortega y Gasset (1989, p. 72) complementa afirmando que: “*em outro me encontro sempre também eu refletido nele e vejo que ele me vê a mim*”.

### **4.3 - Ana: nuances ambíguas entre uma *femme fatale* e uma mulher sacralizada**

Em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, no capítulo “A bela dama sem misericórdia”, Mário Praz (1996) caracteriza a tipologia da mulher que habita a fantasia masculina na segunda metade do século XIX. Ele nos lembra “*da lenda*

vampírica, a figura da Mulher Fatal que encarna, de tanto em tanto, em todos os tempos em todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias” (p. 196). Tais palavras se aproximam muito do que narra André sobre Ana:

Ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uvas que pendiam em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação. ( NASSAR, 1989, p. 31)

O ambiente dionisíaco descrito acima nos remete a uma das características principais da mulher fatal que é, sem dúvida, a sedução. Elas provocam e depois aniquilam num contexto que sempre resulta no sacrifício e na tragédia. Como o final do livro em estudo é trágico por excelência, podemos desconfiar que é Ana, pois, um tipo de *femme fatale*, seguindo outras mulheres como Medusa, Judite, Salomé, Dalila etc.

No entanto, antes de prosseguirmos com uma genealogia sobre as mulheres fatais para comprovarmos a recorrência residual de tal figura mitológica, nos deteremos na conceituação que permite caracterizarmos a personagem de *Lavoura arcaica* como uma *femme fatale*. Assim, leiamos o seguinte trecho retirado do livro *A mulher que eles chamavam fatal*:

No que podemos chamar de uma mitologia da feminilidade, a mulher fatal não é apenas a mulher que mata. Ela se confunde também com a Megera, versão pouco decorativa, mas temível, daquela que estraga a vida de um homem, como a depravada de imoralidade contagiosa, como a beldade de nefasto poder: Leopardi escreveu que o “terror é o próprio da impressão produzida pela beleza”; e conhecemos a locução: bela de dar medo. Ela nasceu com Lilith, "a filha de satã, a grande mulher da sombra" (Hugo, *LA fin de Satan*) [o fim de Satã} com Helena de Tróia, "tão admirada, coberta de tantos ultrajes"( Goethe, *Second Faust*), mas também com a mulher

leviana, agente irrisório e funesto do Inconsciente. (...) Certamente ela era, antes de tudo, a mulher fatal-ao-homem, encarnando o destino da humanidade masculina sacrificada no altar da Espécie. Aguardava sua presa na sombra com uma tranqüilidade praticamente divina. Dava a morte, mas também era mostrada como cadáver vivo, carniça repugnante. Guiada pela fatalidade, aparecia como um instrumento de forças, além do seu controle, e a que ele apenas emprestava, por um tempo, seu corpo. (DOTTIN-ORSINI, 1997, p. 15)

No artigo “El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la Meca del Cine”, Maria Ángeles Cruzado Rodríguez afirma que, apesar do mito da mulher fatal ter nascido no século XIX, as suas raízes seguem um rastro deixado por uma grande quantidade de representações femininas na História da Arte e da Cultura, que têm origem na Grécia Clássica, fonte do “*imaginário coletivo da sociedade patriarcal*”:

La primera fue enviada al mundo como castigo, después que Prometeo robara el fuego del Olimpo para darlo a los hombres. Pandora poseía una impresionante belleza y una excesiva curiosidad, que la llevó a abrir la caja que le había entregado Zeus, con todos los males que azotan hoy al mundo. Eva también tentó con su hermosura a Adán para que comiera del fruto prohibido, y las consecuencias de su conducta desobediente son de sobra conocidas.<sup>42</sup>

Cruzado Rodríguez também corrobora, descrevendo uma lista de mulheres fatais, com a definição de que a *femme fatale* não é apenas a dama que mata, mas aquela que é responsável por alguma forma de destruição mesmo que de um modo involuntário. Para tal, a periodista sevilhana faz referência também a Helena de Tróia, uma mulher bela que deixou seu marido Menelau para fugir com o jovem troiano Páris, retratada em a *Ilíada* de Homero. A fuga originou uma guerra, quando o esposo desonrado começou a travar uma luta para tomar

---

<sup>42</sup> “A primeira foi enviada ao mundo como castigo, depois que Prometeu roubou o fogo do Olimpo para dá-lo aos homens. Pandora possuía uma impressionante beleza e uma curiosidade excessiva, que a levou a abrir a caixa que ele lhe havia entregado Zeus, com todos os males que hoje aflingem o mundo. Eva também tentou com sua formosura para que ele comesse do fruto proibido, e as conseqüências de sua conduta desobediente são de sobra conhecidas.” ( tradução nossa)

Tróia, destruindo a cidade e provocando a morte de milhares de pessoas.<sup>43</sup> Como castigo, talvez como o que acontece com a personagem Ana, Helena recebeu a morte mesmo sem desconfiar que sua ação provocasse tanto caos.

Na mesma linha de pensamento, porém seguindo a tradição judia-cristã, Rodríguez ressalta mulheres fatais bíblicas como Betsabá (que impactou com sua beleza o rei David, fazendo com que ele cometesse adultério e mandasse matar seu marido); Judith (que seduziu Holofernes para liberar seu povo do cerco assírio, degolando-o logo em seguida); Dalila (que, apaixonando Sansão, cortou-lhe os cabelos, origem da força deste) e Salomé (que, com sua dança sensual, convenceu Herodes a matar João Batista).

De acordo com Arianne Conti e Franci Pezzini (2005), em *Le Vampire: crimini e misfatti delle succhasangue da Carmilla a Van Helsing*, será Herodíade e Salomé o par tenebroso que vai conotar o sucesso da *femme fatale* no imaginário ocidental ao reler uma polaridade mitológica “*dove è proprio la cifra plurale (una dualità che assurge a rivelazione di un intero mondo arcaico, esotico, altro) a compendiare mondo biblico e sincretismi pagani*” (p. 30).

Como Salomé, Ana também usa a dança para chamar a atenção nas festas ocorridas no decorrer da trama, principalmente naquela quando André retorna a casa e o incesto ainda é um segredo a ser revelado. Assim, sob o prisma das palavras do narrador-personagem encontramos a descrição do fascínio, decadente nesse ponto da narrativa, provocado pela irmã:

(...) todos eles batiam palmas reforçando o ritmo, e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente

---

<sup>43</sup> A autora lembra-nos outras figuras mitológicas como exemplos de mulheres fatais. Uma seria Circe que, depois de matar seu companheiro para reinar sozinha, foi para a Itália onde se dedicou a atrair e encantar os marinheiros para roubá-los e transformá-los em bestas. Também temos as Sereias seduzindo com seus cantos os marinheiros que, confundidos, se chocavam contra os recifes. Na Mitologia Grega, Rodríguez ainda cita Medusa, Medéia, Jocasta e as amazonas, como exemplos de *femmes fatales*.

numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida. (NASSAR, 1994, pp. 188-189)

Como podemos perceber, Ana conseguia hipnotizar a todos e ser o centro da atenção, inclusive em uma festa que era para André: “*foi assim que Ana (...) tomou de assalto a minha festa*”. A presença do vermelho, a maquilagem forte, os cabelos soltos e os acessórios “mundanos” servem para reforçar a atmosfera erótica no texto. Essa mesma Ana, que se mostra decadente e assombra os convidados, é vista pelo narrador como segura, dando a entender que ela teria a consciência do domínio sedutor que subordinava os outros ao seu “ímpeto de vida”<sup>44</sup>. Desy Meneghello (2006), em *La seduzione nel corso della Storia*, delinea bem o ambiente construído por Ana ao caracterizar a mulher fatal em relação à sensualidade, à fascinação e ao decadentismo:

(...) la donna fatale è la personificazione della sessualità, l'emblema dell'amore carnale, della passione e dell'istinto, di un'area dell'anima dove non regnano più la ragione e la luce dell'intelletto, ma l'irrazionalità, le pulsioni istintuali, la notte arcaica. La *femme fatale* è protagonista dell'iconografia dell'età del Decadentismo.

Espressione di una natura che, non dominata completamente dall'uomo, crea ma anche distrugge, dietro di lei si nasconde il fantasma di una potente Gran Madre primordiale che, allo stesso tempo benevola e crudele, come lei affascina e annienta.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Através das figuras de Eros e Thanatos, a mitologia grega legou-nos a alegoria correspondente à vida e à morte. Eros, antes de ser meramente a representação do desejo sexual, ele consiste no anseio de viver, no “ímpeto de vida”, enquanto Thânatos consistiria no instinto de morte.

<sup>45</sup> “A mulher fatal é a personificação da sensualidade, emblema do amor carnal, da paixão e do instinto, de uma área da alma onde não reinam mais a razão e a luz do intelecto, mas a irracionalidade, a pulsão instintiva, a noite arcaica. A *femme fatale* é a protagonista da iconografia da idade do Decadentismo. Expressão de uma natureza que, não dominada completamente pelo homem, cria mas também destrói, atrás dela se esconde o fantasma de uma potente Grande Mãe primordial que, ao mesmo tempo benévola e cruel, como ela fascina e acalenta.”

Portanto, podemos afirmar, a partir dos trechos lidos, que a personagem Ana é uma mulher fatal, pois André a caracteriza como uma mulher maliciosa, lasciva: “*cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara*” (p. 191). Uma dama que sabia “esconder seu veneno”, que enfeitiçava: “*mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha a planta dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim...*”(p. 33).

Ressaltando o ambiente dionisíaco de músicas e de vinho, Ana, em outro trecho, é caracterizada por André como um demônio versátil, uma mulher calculista e impiedosa ao realizar o seu ritual de sedução. Sublinhando a consciência de Ana em relação aos movimentos que ela executava, o irmão chega a afirmar repetidamente haver a certeza de ser o único público-alvo a quem ela dirigia seu espetáculo:

E Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentas, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas<sup>46</sup> se procurando na antiga unidade do meu corpo (...), eu que estava certo, mais

---

<sup>46</sup> A menção de partes amputadas do corpo de André apenas se dá, após o episódio da rejeição de Ana na capela, depois da concretização do incesto. É através dessa imagem que temos um André despedaçado sem a possibilidade de concretizar novamente seu amor pela irmã e seu desejo carnal, podendo significar ainda uma perda simbólica da atividade sexual, uma espécie de castração. Segundo Michel Onfray, em *A Arte do Prazer: por materialismo hedonista*, a perda real ou simbólica da atividade sexual é uma idéia antiga: “O gosto pela castração sagrada é consubstancial ao desejo: da Grécia antiga à Índia contemporânea, em que essas práticas ainda existem, os apreciadores da assexualidade expressam em tal gesto simbólico a recusa do corpo, da carne, da sexualidade e todo o desprezo que têm pelo desejo. Para não recorrer ao gesto mutilador, os cristãos fizeram, mesmo assim, seu o voto de Orígenes: matar o desejo, extirpá-lo de si e tentar dominá-lo.” (p. 162). Entretanto, André diz ver as suas partes amputadas, demonstrando o que o filósofo Orígenes compreendeu: “não se acaba simplesmente com a carne” e não é apenas o corpo o responsável pelo desejo.

certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava. (NASSAR, 1989, p. 190)

A mulher, sendo o sujeito no jogo de sedução, é quem intenta transgredir o único espaço tangível nas relações de afeto: o corpo. Assim, o homem sente-se perturbado e vê, no deslocamento do seu papel de caçador para caça, um tom de teatralidade calculada. Aliás, teatralidade que parece perpassar toda a obra de Nassar. Aqui convém lembrar o que nos diz Francesco Alberoni sobre o comportamento masculino frente a essa iniciativa feminina, que bem caberia como hipótese para a inquietação do narrador em relação à sua dama:

Outro fato paradoxal é que o homem, quando uma mulher se entrega a ele com muita facilidade e de modo desabrido, tem a impressão de que ela o faz por cálculo, ou por um motivo, isto é, que age como uma prostituta. A expressão pejorativa puta quer dizer afinal que ela finge, que engana, que usa sua sexualidade com fins não eróticos. Não nos esqueçamos de que, para o macho, o prazer sexual é um fim por si mesmo. A idéia de que é usado com outra finalidade o perturba. A idéia de que a excitação erótica possa ser simulada o inquieta. Por que ele não pode fazer isso, porque nele a ereção é uma prova que não pode falsificar. (ALBERONI, 1986, p. 61)

Anteriormente, já tínhamos afirmado que um dos motes de Nassar era a relação entre a mulher daimônica, noturna, e o homem solar, civilizado, referindo-nos a Camille Paglia que, em seu livro *Personas Sexuais* (1992), descreve uma genealogia mais arcaica para o imaginário da mulher ao narrar o mito pré-histórico da vagina dentada, responsável pelo medo atual e inconsciente que o homem tem da mulher.

O mito da *vagina dentata*, recorrente entre os índios norte-americanos, consistia na idéia de que, dentro da vagina da Grande Mãe Terrível, havia um peixe carnívoro. O homem, então, para transformar essa entidade ameaçadora em mulher, deveria vencê-la heroicamente e quebrar-lhe os dentes.<sup>47</sup> Tal mito, conforme nos lembra Paglia, não é uma ilusão sexista. O pênis engolido pela vagina é a representação menor da humanidade sendo

---

<sup>47</sup> Conforme nos foi lembrado pela Professora Ana Maria Pompeu da Universidade Federal do Ceará, na Teogonia de Hesíodo, a Terra fabrica uma foice dentada que castra Urano através de Crono.

devorada pela mãe natureza. Arquetipicamente, sob a esfera metafórica, a vagina dentada é símbolo remanescente do poder feminino e do medo masculino. Assim, toda mulher tem uma vulva com dentes secretos que, no ato sexual, drena a energia masculina.

*Vagina dentata* é um tema do universo mitológico constantemente revisado pela literatura e pelas artes em geral, desde a construção e elevação do mundo ocidental, em diversas civilizações. São as *femmes fatales* bíblicas, as Bruxas de *Macbeth* de um Shakespeare renascentista. Aparecem na literatura gótica romântica, no fantástico de Edgar Allan Poe, em Huysmans e até na literatura contemporânea judaica como na obra *A Caixa Preta* de Amós Oz. Além disso, vemos o tema da *Mulher Fatal* no cinema, como o título homônimo do filme de Brian de Palma, ou ainda em músicas de pagodes voltadas para o consumo das massas. Em todas essas obras, a mulher fatal representa o medo masculino em relação ao domínio feminino, principalmente exercido através da beleza. Assim, cabe lembrarmos a citação de Virgínia Wollf (1985): “*Daí, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos surpreendentes de sua beleza e horror, sua alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – pois é assim que um amante a veria à medida que seu amor crescesse ou diminuísse, fosse próspero ou infeliz*”.(p. 35)

Não tendo outra alternativa para o comportamento dos homens em frente às mulheres, o temor masculino em relação a figuras femininas também é tratado no livro de Muraro e Boff (2002), *Feminino e Masculino*, mas numa vertente Psicanalítica sob o confronto da inveja feminina do pênis e da inveja masculina do ventre.

De acordo com o que nos lembra Franconi (1997, p. 141), seguindo a linha desse temor masculino, nos textos nassarianos podemos perceber que:

Na verdade, o discurso da mulher do texto de Raduan Nassar é o discurso que o homem tenta demolir, não porque o homem está contra a mulher, mas por ver nesse discurso as falácias que levaram a civilização ocidental a distanciar-se das leis que governam a vida natural.



Sobre as leis naturais, Camille Paglia (1992) afirma que um tema recorrente que tem assombrado os sonhos da humanidade nos dias atuais é a fúria da natureza. Para a estudiosa americana, por mais que o homem construa e se proteja em civilizações, ele sucumbe às intempéries dessa força incontrolável. Segundo Paglia (1992, p.17), “*a vida civilizada exige um estado de ilusão*” permanente. Isso fica mais evidente quando percebemos o quanto essa ilusão sobrevive no nosso cotidiano, quando nos abstermos de falar de sexo e de morte, ou seja, quando estamos próximos de nos reconhecermos como parte do conjunto da natureza.

Entretanto, cabe lembrarmos que Ana representa o diabólico, enquanto que, a mãe, apesar da idolatria de André, também é arrolada numa esfera de culpa em relação ao incesto. Assim nas palavras do protagonista: “*se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição*” (NASSAR, 1989, p. 136).

Em meio à ambigüidade, André pede ao Deus cristão um “milagre” para realizar o ato sexual incestuoso com a irmã, contrariando não apenas os preceitos do pai, mas aqueles tradicionalmente cristãos: “*(...) um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui suplicando (...)*” (p. 104). Para o narrador de *Lavoura arcaica*, a questão do desejo é sagrado e Ana, por conseguinte, é apresentada como sacralizada no momento da consumação do incesto, no capítulo 20, onde nos é revelado que a lavoura (como já sublinhava Camille Paglia) é o corpo:

(...) e era, Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse, que eu pensei, na hora fosca que anoitecia, descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos; em vez disso, com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no

seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo, e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos, heveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, (...) e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós germinaria em um com a água que viesse do outro (...) (NASSAR, 1989, p. 115)

Todavia, é salutar que, apesar de Ana e a Mãe serem caracterizadas com nuances de *femme fatale*, elas podem também ser caracterizadas como protótipos de Mulheres Ideais e se equivalem, como bem percebemos durante as afirmações do protagonista de *Lavoura arcaica*. Quanto à sedução da mãe – ou em relação a ela, ela se mostra contundente, principalmente quando o rapaz conta suas lembranças. Portanto, é através do afeto do outro materno que André passa a construir sua identidade, frente à figura do pai e à sua mulher fatal, retornando sempre à simbologia do Útero, do daimônico, do prazer.

Para explicar o relacionamento entre pai-mãe-filho, Rose Marie Muraro (2002), seguindo Freud, explica que o desejo é a grande lei que se espalha pelo corpo quando nascemos, mas vem integrado com o nosso primeiro medo da morte, a ameaça da perda, o Thânatos. Segundo a Mitologia grega, Thânatos era filho da Noite e de Érebo, representando a morte surgindo como um ente alado. No entanto, desde o início da história da civilização, parece surgir uma estreita ligação entre esta alegoria da morte e o Eros, o instinto de vida.<sup>48</sup>

Eros também é filho da Noite e de Érebo, apresentado por Hesíodo como um deus criador primordial para o mundo. Há ainda dicionários mitológicos que apresentam o deus como filho de Zeus, Hermes ou Ares e, costumeiramente, Afrodite como sua mãe. Os primitivos gregos, segundo Julien (2002), o descreviam como uma calamidade alada, uma

---

<sup>48</sup> Como lembra o professor Bastista de Lima, em palestra realizada na Universidade Estadual Do Ceará no I Encontro Nacional de Literatura de Fortaleza em novembro de 2005: “*Não é sem razão que Eros se liga a Thânatos. Essa grande proximidade da criação com a destruição, essa intimidade entre os extremos, culmina com o desfecho em que a primeira parte do corpo a se decompor, após a morte, seja a dos genitais. A morte começa sua devastação exatamente por onde Eros iniciou a sua construção.*” Interessante também que, para os antigos egípcios, um dos amuletos mais usados pelos cidadãos era a imagem do escaravelho, símbolo da fertilidade que poderia nascer até dos ambientes mais grotescos: de excrementos e de morte.

*Ker*. Associando ao símbolo da paixão sexual, colocaram-no ao lado de alegorias como a Velhice e a Peste, para “*fazer compreender que a paixão sexual desordenada podia ser a causa de distúrbios em uma sociedade organizada*” (p.143).

Assim, a vida e a morte se alimentam mutuamente, são pontos de um ciclo natural, que, no entanto, para o homem, sexo e morte são pensados diferentemente. Sigmund Freud, em *O instinto e suas vicissitudes* (1996), fala-nos que toda a nossa atividade psíquica incide em encontrarmos o prazer e nos desviarmos da dor, ou seja, somos guiados pelo princípio do prazer. O problema surge, porque nossos desejos são frustrados pela realidade. A natureza é frustrada pela civilização. O homem criou a civilização para se proteger das forças de uma natureza que é ele próprio, mas, para tanto, edificou uma cultura repressora, modificando o meio ambiente ao seu redor.

Retomando o que explica Muraro (2002), sobre a relação do desejo e da família, é na fase em que a libido está concentrada na boca que nos deparamos com o primeiro dualismo entre sujeito e objeto. Como a criança sente prazer com o seio materno é esta a sua “*primeira defesa contra a morte, porque a qualquer momento a criança pode perder o seio*” (p. 134). O instinto de morte na criança vai aparecer mais atenuadamente na fase sádico-anal quando ela que, antes interiorizava a negação da realidade por ser incapaz de aceitar qualquer separação, passa a atacar essa mesma realidade num instinto de morte exteriorizado. É aqui que o menino tende a se identificar com o pai, visto como o “opressor”, o dono.

Na terceira fase da libido, a fálica, o menino se depara com a polaridade masculino e seu oposto: a castração. O menino sente-se impotente por ter nascido da mãe e tenta transformar essa passividade com “*o projeto edípico de ter filho com a própria mãe, de querer possuir a mãe, ou seja, de tornar-se pai de si próprio*” (MURARO; BOFF, 2002, p. 140). Nessa fase, o menino sente medo de perder o pênis, sombra que perdura por toda a vida. Desse modo, a masculinidade é atividade narcísica do pênis que passa a tangenciar todas as

relações do homem, baseadas na posse, especialmente nas classes dominantes.

Eros e Thânatos, então, surgem frente a frente quando os problemas da sexualidade masculina aparecem no momento em que o menino tem medo de ser morto (e/ou castrado) pelo pai, devido “*ao seu desejo de possuir a mãe por toda a sua onipotência antes da repressão*”, ainda segundo Muraro (2002, p. 141). Assim, o famoso Complexo de Édipo<sup>49</sup> fraqueja defronte ao Complexo de Castração. Desse modo, mesmo o menino querendo a mãe para si, vê que ela “pertence” ao pai, detentor do poder, e sente vontade de matá-lo. Entretanto, como percebe que não tem forças suficientes para tal ação, rejeita a idéia, deslocando esse desejo para o pai como se fosse este quem o quisesse matá-lo.

Em uma leitura mais livre, dentro do contexto de *Lavoura arcaica*, percebemos bem essa atmosfera de tensão. André vê o pai como o opressor que quer aniquilá-lo por meio de palavras também ambíguas, pois, mesmo pregando o amor, o discurso paterno não parece convincente e não coincide com a realidade familiar. Como um filho que “pertence” ao pai, a vontade de André é libertar-se através do corpo e da linguagem do próprio desejo, não aceitando a idéia de que não é forte o suficiente para não tentar essa libertação pelos seus próprios meios e questionamentos. Além do complexo de castração, o de Édipo parece circunscrever toda a narrativa dramática, como podemos ver em inúmeros trechos, como quando André fala da mãe:

E só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos. (NASSAR, 1991, p. 27)

---

<sup>49</sup> Conforme já foi dito, lembramos que, segundo Maria Ángeles Rodríguez, Jocasta também é uma mulher fatal. A explicação se daria ao observarmos que a mãe de Édipo, mesmo sendo uma vítima do destino na trajetória incestuosa com o filho, ela poderia também ser apontada como a causa da ruína e da tragédia.

De acordo com o que podemos ler, a mãe se encontra em situações de uma afetividade ambígua. O clima de erotismo da cena descrita acima é reforçado por chaves semânticas, tais como: “quarto”, “corpo”, “lençol”. O fato de André fingir dormir a espera da mãe, o jogo de mãos sob o lençol para acariciar o corpo do filho e o segredo pedido pela mulher acentua a atmosfera intrigante da relação entre mãe e filho. Se André era um filho como os outros, então por que a mãe pede num “cicio” para que ele não faça barulho e acorde os outros? Por que André é envolvido numa esfera de dissimulação tão propícia à sedução?

Para Renata Pimentel Teixeira, em *Uma Lavoura de Insuportáveis frutos* (2002), a ternura sufocadora da mãe não serve como oposição à rigidez do pai. Desse modo, vejamos outro excerto acerca da relação com a mãe:

com a memória molhada só lembrei dela me arrancando da cama “vem coração, vem comigo” 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 com a ponta 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, 1991, p. 38)

A questão do ctônico, ou seja, da ligação com a terra e do afastamento da civilização, tão peculiar em textos referentes à Grande-Mãe aparece nesse trecho quando a mãe usa as próprias mãos para alimentar André, em detrimento do uso de talheres, é sinal de uma intensificação do contato físico até nas horas da refeição. Ainda a frase “*é assim que se alimenta um cordeiro*” nos remete à dubiedade, enquanto símbolo cristão da pureza, o cordeiro representa o sagrado, mas também aquele destinado ao sacrifício.

André desloca o seu amor pela mãe para a irmã, que se confundem em certos momentos da narrativa como, por exemplo, no capítulo 5. Em meio a uma festa, do bosque, André inicia a descrever a dança de Ana e a imaginar desejoso a pele fresca da figura feminina, o cheiro, a boca. Depois, o protagonista diz que “*nessa senda oculta não percebia*

*quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com os olhos amplos e aflitos*”(p. 32), então nos é revelado que se trata da mãe mais adiante em *‘vem, coração, vem brincar com teus irmãos’*, e eu ali, todo quieto e encolhido, eu só dizia *‘me deixe, mãe, eu estou me divertindo’* (p. 33).

Pimentel Teixeira (2002, p. 19) ressalta que seja mesmo o incesto com a irmã Ana um acontecimento que talvez represente a concretização do possível e ambíguo sentimento em relação à mãe e *“a grande oposição á ordem e aos preceitos paternos”*. Para tanto, vemos o uso das mesmas expressões tanto para a mãe, quanto para Ana, como por exemplo: *“e eu então baixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando distantemente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro”* (p. 33).

Apesar da desconfiança que as descrições feitas por André (visto que o personagem encontra-se num rol de contradições constantes) nos incita como leitores, Ana pode sim ser considerada um exemplo de *femme fatale* medusina. A medusa é um outro item mitológico recorrente, principalmente na história da arte. Podemos contemplá-la, por exemplo, numa métopa do templo C em Selinus, na Sicília, num alto-relevo de 550-40 a.C. Ou ainda de uma forma mais cristalizada numa escultura de Benvenuto Cellini de 1540 d.C, feita para uma praça da Florença renascentista, a qual tinha a difícil missão de substituir a obra *Davide* de Michelangelo. Aliás, no tocante a essa obra intitulada *“Perseu com a cabeça de Medusa”*, podemos afirmar que tem traços híbridos, tanto do *Davide* de Donatello, quanto da escultura homônima de Michelangelo.



6. *Perseu com a cabeça de Medusa* de Benvenuto Cellini (1540 d.C) – Foto nossa.

Discordamos do que afirma Rassier sobre o perfil da mulher nassariana que a pesquisadora teceu, conforme já citamos, acerca do equilíbrio no arrolamento dos gêneros. Sim, é verdade que Nassar ao dar a uma personagem feminina o papel de sujeito a coloca numa posição de equilíbrio quanto ao conflito dos gêneros, posto que é o homem que costumeiramente impõe à mulher o caráter de objeto sexual nas relações de afeto. Entretanto, convém lembramos, numa metáfora aleatória, a já referida escultura do renascentista Benvenuto Cellini de 1540 d.C: *Perseu com a cabeça de Medusa*. Apesar da mulher ser a *femme fatale*, de ter o papel “daimônico” de sedução, é ele, ao final, quem segura sua cabeça ao alto, separando a mente e o corpo dela, que, aliás, esse, ele mantém sob seus pés ocidentais.

## **5. O discurso de um libertino: entre o corpo e o verbo**

### **5.1. De um Eros inconformado para uma aproximação com o discurso libertino**

A obra de Raduan Nassar revela-se através de nuances eróticas, em que o desejo do corpo esbarra com as questões castradoras da sociedade ocidental, gerando no sujeito conflitos que, por vezes, se sobrepõem ao ego e super-ego. Entretanto, vale salientar que, em *Lavoura arcaica*, o uso que André faz do corpo não parece significar apenas a satisfação de um prazer individual, ele vai além ao mostrar um indivíduo que contesta a ordem aniquiladora da casa para buscar alternativas de liberdade, através do desejo.

O desejo, de acordo com Marilena Chauí, carrega em si a concepção fatalista da paixão ao se relacionar, quando se analisa a etimologia da palavra, ao destino. A origem da palavra desejo vem de “desidero” (verbo) que vem do substantivo “sidus” ou “sidera” que significa, em latim, “conjunto de estrelas”. Em oposição ao verbo “considerare”, que significava examinar com cuidado, respeito e consideração a fim de buscar referências, surgiu o verbo “desiderare”, que, por sua vez, significava cessar de olhar, abandonar a referência do alto. Assim, “desiderium” é a decisão de tomar o destino em nossas próprias mãos, ao mesmo tempo que significava a perda, a privação do saber sobre o destino. Assim, o homem que não considerava mais as estrelas, tornava-se um perdido. Acepção da palavra desejo que chegou até nós via filosofia dos estóicos.



Desse modo, André é um perdido ao se apaixonar pela irmã, principalmente através do incesto que vai sombrear toda a narrativa não apenas na sua consolidação em relação a Ana, mas também nas insinuações do contato com a mãe e, no retorno para casa, na sedução do irmão mais novo: Lula. De tal maneira, André deixa de considerar o verbo do pai para desejar a liberdade.

No entanto, se para a família patriarcal o que assusta é a rebeldia do “filho pródigo”, para André será estas palavras do pai que ele temerá: *“meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda a prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.”* (NASSAR, 1989, p. 162)

Não obstante ser o valor da palavra o fundamento da prédica do pai, o protagonista começa a desconfiar de “certas omissões” que talvez o pai estivesse incorrendo. Afinal, se era a palavra o que nos assombra em primeiro lugar, então por que pregar contra a paixão, contra o corpo? Como justificar a paixão, se de acordo com o discurso do pai, havia ameaça nela: *“(...) cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista, arrancando dos ouvidos os escaravelhos que provocam turbilhões confusos, expurgando do humor das glândulas o visgo peçonhento e maldito”* (pp. 57-58)?

Dessa maneira, André elege-se como o mais sábio para contestar a palavra do pai, confessando que, ao falar sobre o uso do corpo em um jorro verbal revelador, a mesa dos sermões (o símbolo patriarcal) seria virada:

(...) eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai (...) e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo as trevas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio, e pondo força, subindo em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrinho sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas,(...), eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma

chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo salgado deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando das fíbrias das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremeçada na volúpia urgente de uma confissão (...). (NASSAR, 1989, pp. 111-112)

Para Herbert Marcuse (1981, p. 33), “*O eros inconformado é tão funesto quanto à sua réplica fatal, o instinto da morte. Sua força destrutiva deriva do fato deles lutarem por uma gratificação que a cultura não pode consentir: a gratificação como tal e como um fim em si mesma, a qualquer momento*”. Assim, André está impregnado de cólera sob a influência de um Eros inconformado.

Como nos lembra Carneiro Ramos (2006), a descrição do erotismo feito por Nassar se aproxima daquela feita por Bataille, na medida em que ambos sacralizam o erótico e divinizam o corpo e suas dejeções. Segundo a pesquisadora: “*Deslindar a correlação entre as duas perspectivas, mesmo em diferentes vertentes – literária e analítica –, torna-se propício para uma melhor compreensão de como, no romance, a poesia revela-se canal perfeito para comportar e conduzir tal descomunal força desestruturadora.*” (2006, p. 40)

Desse modo, Ramos (2006) assevera que Bataille, ao opôr *as noções de continuidade e descontinuidade, sagrado e profano, êxtase místico e gozo*, explora a proximidade entre a morte e o sexo, já estudado por outros autores. Assim, continuidade estaria no *cerne da atração e da repulsa vividas paradoxalmente pelos homens*. A morte e o gozo seria uma maneira de ultrapassar a individualidade, compreendendo a negação do limite do indivíduo em si mesmo. André também reconhece que “*está morrendo*” figurativamente no texto:

“Estou morrendo, Ana”, eu disse largado numa letargia rouca, encoberto pela névoa fria que caía do teto, ouvindo a elegia das casuarinas que gemiam com o vento e ouvindo ao mesmo tempo um couro de vozes esquisitos, e um gemido puxado de uma trompa, e um martelar ritmado de bigorna, e um arrastar de ferros, e surdas gargalhadas, “estou morrendo”(…) (NASSAR, 1989, p. 129)

Para Bataille (2004), a morte e o extâse fundam-se na destruição do ser descontínuo, numa dissolução permanente ou momentânea. Tal discontinuidade só pode ser extraída do indivíduo através da violência. Da discontinuidade à continuidade, o erotismo denominaria todo e qualquer excesso ligado à ruptura de um estado ao outro. Essa passagem, não podendo ser feita sem a violação de uma configuração constituída, situaria o erotismo dentro da esfera da violência. A violência dos fatos eróticos, o desejo e busca pela discontinuidade fundem-se, resultando num fenômeno de autoquestionamento do homem.

O interdito e a transgressão constituem outro binômio fundamental, seguindo a dicotomia entre a continuidade e discontinuidade. A orgia e a prostituição, fundamentadas na atração pelo exagero que porta o indivíduo a uma dissolução, seriam transgressões consideradas, na obra *O Erotismo* do filósofo francês, como sinônimo de vida: “*a vida é na sua essência um excesso*”, “*vida que não cessa de gerar mas que não cessa também de destruir o que gera*” (p. 75), ou “luxo destruidor”, “ciclo infernal” e “febril agitação” (p. 53). Seria a organização, o palco em que se consente uma violação de forma prevista e planejada das proibições, através de costumes e ritos.

Através dos conceitos de interdito e transgressão, podemos contemplar dois outros termos que dividem o universo dos conflitos humanos: o sagrado e o profano. De acordo com Bataille (2004), o profano é sublinhado por ser todo elemento cotidiano, direcionado ao trabalho, à sobriedade e às proibições. Como nos lembra Ramos (2006), “*O sagrado seria o destinado à festa, às licenças de toda ordem, às transgressões. O mundo profano seria o mundo do trabalho e da razão. O sagrado corresponderia à prodigalidade, à dilapidação da vida, à violência.*”

Na obra de Raduan Nassar, o mais importante na performance de André não é tanto a satisfação libidinal deste, mas a necessidade de liberdade configurada através do uso

do corpo contra o domínio do pai. André questiona o valor da palavra, mas também é por meio dela que ele faz uso do discurso mais um instrumento para a sedução, conforme veremos mais a frente quando o personagem tenta convencer a irmã da “legitimidade” do incesto.

Para Carneiro Ramos (2006, p.16):

A tarefa de acusação do protagonista é árdua: trata-se de acusar não em termos concretos, lineares, demonstráveis através de efeitos de causalidade factuais e de argumentos lógicos – pois, na vida cotidiana, em família, não há o que acusar, por não haver, externamente, dolo à vida do protagonista. Assim, pelo contrário, a argumentação se dá através dos próprios sentimentos.

O discurso do sedutor desvia o sentido das palavras em prol de uma “verdade” particular pretendida, a fim de persuadir o outro dentro do ritual de conquista. Desse modo, o discurso pode ser caracterizado por um falseamento e a paixão, sendo um ritual, manifesta-se sob as regras tumultuadas de tal jogo.

Segundo Jean Baudrillard, no livro *Da Sedução* (1991), a sedução se diferencia do desejo, pois ela estaria sob o domínio do simbólico e do artificial, enquanto que o desejo estaria sob a ordem do natural. Desse modo, para se obter sucesso no jogo da sedução, o sedutor deve transformar o natural em artificial, baseando-se na retórica amorosa e num ritual codificado sob o domínio de um sistema de signos, não apenas socioculturais, mas também lúdicos e discursivos.

A sedução, sendo baseada sob as regras de um discurso estratégico de persuasão, é a retórica do desejo. O libertino usa a linguagem como meio para disseminar intenções disfarçadas.

(...) O instinto carnal não se pode legitimar a si próprio. Ele deve fazer-se perdoar para ter a oportunidade de ser ouvido. Quando a humanidade tinha uma alma e um redentor, o desejo era o pecado: disfarçava-se de ideal o obsceno acoplamento, dissimulava-se atrás dos véus do sentimento e da ternura a baixa satisfação dos instintos.(BRUCKNER; FINKIELKRAUT, 1981, p. 336)

No entanto, para o libertino, o prazer e o divertimento estão ligados diretamente à liberdade. Através da palavra e da representação, o libertino usa todo o seu potencial cênico: as máscaras, os cenários, o próprio corpo para performar uma atuação convincente, principalmente quando se percebe visto. Tal fenômeno corrobora com a seguinte citação de Barthes (1989, p. 25): “(...) *A partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me instantaneamente em imagem.*”

Sobre o conceito de Literatura Libertina, após a leitura de vários artigos, constatamos que não existe um consenso bem estabelecido em torno de tais definições. Para certos autores, a libertinagem desenvolve-se como um meio utilitário de contestação, baseada em um forte conteúdo ideológico e filosófico, em que o erotismo nada mais é que um plano secundário.

Para outros estudiosos, a origem da Literatura dos Libertinos estaria no Antigo Regime, em que a sexualidade era utilizada para desmascarar as instituições, enfatizando a liberdade de costumes. Desse modo, eram discutidas o clero, a nobreza e a monarquia.

No século XVIII, segundo Sérgio Paulo Rouanet (1999), ocorreu uma associação entre a literatura libertina e literatura filosófica, cujo intuito principal era estimular e proporcionar, de forma definitiva, a queda do Antigo Regime: “*Os filósofos forneceram os argumentos teóricos de que os romancistas libertinos precisavam para justificar a legitimidade do erotismo, e estes retribuíram o favor, funcionando como linha auxiliar na crítica do Antigo Regime e difundindo, em suas novelas, as idéias políticas e sociais da Ilustração.*” (p.167)

Assim, levando em consideração a intersecção das definições dos especialistas, o romance libertino é aquele em que a liberdade de pensamento e a liberdade de costumes estão

associadas de uma maneira tal que não se possa dizer que um dos elementos – erotismo ou reflexão filosófica – seja secundário.

Creemos que tal discussão acima é cabível dentro do propósito deste trabalho, visto que é através da idéia de libertinagem, que o filósofo é também o provocador erótico. “*Ora transforma a libertinagem em ficção para poder ir além da ideologia do momento, ora transforma a ficção em reflexão filosófica*”, segundo Novaes (1999, p. 09).

No artigo *Libertinagens da Ficção à Medicina* (2006), Márcia Abreu traça características de romances e comportamentos libertinos na passagem do século XVIII para o XIX, em Portugal e no Brasil. Demonstrando as dificuldades de definição, através de recortes no campo semântico de palavras como “*Licenciosidade, libertinagem e lascívia*”, encontramos um panorama que vai da moral à religião, da política ao sexo.” (2006, p. 01).

Assim, segundo a pesquisadora, uma primeira definição seria encontrada no *Diccionario da Língua Portuguesa*, de Antonio de Moraes Silva, de 1813, que enfatizaria “o uso da razão para o exame de questões religiosas, recusando uma compreensão dogmática da doutrina religiosa revelada por Deus aos homens.” (ABREU, 2006, p. 01). Em tal definição estaria a explicação de que o vocábulo libertino se aproximaria de licencioso. Em relação à liberdade, Abreu assevera que:

O verbete relativo a esse adjetivo também insere-se no campo semântico da liberdade, mas, neste caso, não se trata de liberdade religiosa mas legal – não apenas no campo das idéias, mas das práticas, sejam elas da vida cotidiana (uma *vida licenciosa*), sejam elas do campo da escrita (uma *pena licenciosa*). Os termos recobrem, portanto, a reflexão e a prática nos campos da religião e da ordem. (ABREU, 2006, p. 01)

Completando a gama de definições contidas nos verbetes relativos aos adjetivos libidinoso e lascivo, Abreu (2006, p. 01) nos faz atentar para um “*expressivo conjunto de qualificativos relacionados à sexualidade*”: impudico, obsceno e luxurioso. No século XVIII,

o caráter negativo de tais assuntos era tão extremo que desonestidade e libido surgem no mesmo campo de sinonímia. No entanto, de acordo com Abreu (2006, p. 02): “*Seguramente, é possível imaginar certa independência entre esses termos e entre as práticas a que eles remetem, concebendo-se, por exemplo, um comportamento político contestador associado práticas sexuais pudicas, ou vice-versa.*”

Ainda em relação aos vocábulos libertino, licencioso e lascivo, a pesquisadora nos assegura que quando tais adjetivos são associados ao substantivo romance, este designa “um conjunto relativamente amplo e não inteiramente uniforme de narrativas”. De tal modo que ainda segundo a autora:

Nos romances *libertinos* misturam religião, política e sexo. Neles cabem tanto histórias em que se acumulam relações e parceiros sexuais até enredos em que se põem em cena estratégias para obtenção de favores amorosos superando obstáculos de natureza moral, religiosa ou social. Juntam-se a essas manobras, discussões e narrativas sobre a atuação dos nobres e dos políticos bem como debates sobre o papel da religião e do instinto, da força da natureza e a da cultura. (ABREU, 2006, p.10)

Sob este pensamento, a grande multiplicidade de acepções concernentes ao substantivo *romance* não se distancia muito daquelas relativas aos adjetivos *libertino*, *licencioso*, *lascivo*. Como as narrativas ficcionais sofreram uma grande proliferação durante o século XVIII e parte do XIX, assim, de acordo com Abreu, se multiplicaram também as formas de designá-las.

Para atestar tal afirmativa, a autora cita diversos documentos produzidos pelos organismos de censura lusitanos encarregados de controlar a circulação desses escritos que demonstram a hesitação dos censores que ali atuavam na designação desse tipo de texto. Por exemplo, podemos comprovar ao ler os trechos de Antonio Pereira de Figueiredo que, ainda segundo Abreu (2006), ao examinar o livro *Les Amours de Tibulle*, de Mr de la Chapelle, vê-se em dificuldades até para avaliar o gênero literário com que se defrontava.

Na obra de Raduan Nassar, como já foi afirmado, temos a narração de uma releitura singular - e particular - da Parábola do Filho Pródigo, permeado por questionamentos diversos sobre o sol, a razão, a religião, a luz etc.

Para a filósofa Marilena Chauí (1992, p.39), conforme já dissemos, o estoicismo desenvolveu a teoria da *Divinatio* de teologia astral, em que desejar (*desiderium*, deixar de olhar para as estrelas, para a Providência Divina) era tomar o destino nas mãos. Assim, tomando o desejo também como vontade de conhecer, conforme Aristóteles, desejar passou a ser pecado de orgulho contra Deus.

Além disso, o estoicismo cristão-romano deixou ao homem um conflito residual inconsciente arraigado. O homem, como resultante híbrido da velha filosofia pagã de destino e a nova de livre-arbítrio, passou a estar apenas sob seu próprio poder (já que deixando de olhar a Terra pagã tem-se um deus Solar distante); a seguir seu próprio destino e a uma natureza da qual ele faz parte, mas suplantada pela civilização; a submeter-se aos caprichos do Mal e a transgredir a vontade racional da Providência. Ou seja, mesmo de dia sob a claridade de um Deus Solar, o homem continuava na noite, em Trevas e em Terra.

## **5.2 André x Pai: o discurso do corpo contra o verbo**

Franconi (1997) ressalta que o texto de Raduan Nassar parece-nos evidenciar “*a força do poder do Eros sobre a do poder das ideologias. Em outras palavras: somente a relação amorosa pode superar o aterrador abandono a que as ideologias reduziram o homem civilizado.*” (p. 49). Em *Lavoura arcaica*, mesmo que isso signifique consumação do ato erótico, o que vale é contrariar o discurso patricarcal.

Em *Lavoura arcaica* (1989), a reafirmação do sujeito dá-se através da exacerbação do eu no lirismo, qualidade acentuada pela expressão dramática e pela



subjetividade encontrada ao observarmos o protagonista. Tal obra nassariana vai rumo à valorização do eu: trata-se de uma afirmação da individualidade do personagem André, que pela contestação da palavra do pai e o uso do seu corpo delimita um caminho contrário à sua anulação como indivíduo.

A palavra do pai na trama se constitui um poder capaz de anular, amedrontar e ao mesmo tempo unir baixo à lavoura diária os integrantes da família. A palavra de André por sua vez, após sua vivência fora do ambiente familiar passa a constituir sua identidade e se levanta contra a palavra repressora do pai. André através de seus olhos ‘enfermiços’ (segundo o lado direito da família) quis ir além, e através de sua palavra tentou mudar a micro-sociedade dentro da família, porém a palavra do pai, a lavoura semeada durante anos lhe produz a culpa que o faz retroceder. De qualquer forma suas atitudes já haviam instaurado a mudança e nada mais seria como antes, depois de conhecer um mundo além da família e do verbo do pai.  
(RETAMAR, 2005, p. 05)

Quanto à linguagem lírica em *Lavoura arcaica*, a prosa poética reflete a ambigüidade do personagem André, que talvez sem a presença dos elementos poéticos, não teria sua desestruturação compreendida, de acordo com Ramos (2006). O destaque a uma intensa busca do personagem para a sua construção como sujeito pode ser percebida através dos recursos poéticos, empregados por Nassar para compor sua linguagem. Deste modo, como acentua a estudiosa (2006, p. 76), “*configura-se o insólito, aliás como convém à poesia: a compreensão da ambivalência da personagem dá-se não através de declaração, mas através da polissemia característica à construção poética; da incongruência*”.

Segundo Gustavo Bernardo (2005), o trágico afirma e nega ao mesmo tempo ao dar espaço para a ambigüidade. Dessa forma, através do discurso ambíguo de André, o livro questiona a representação da verdade como essência e explicita o caráter persuasivo e impositivo da linguagem patriarcal. É ainda um jogo teatral pondo em evidência a posição do emissor que, não sendo neutro, duvida dos próprios argumentos e os muda constantemente.

A própria busca pela representação da realidade pelo discurso, tão questionada por

André, é uma utopia, pois a essência da linguagem já carregaria em si a efígie da conotação. Assim, lembremos que o francês Roland Barthes, em *O efeito de real*, fala-nos da propriedade de conotação da palavra. De tal modo que, mesmo um indivíduo pretendendo-a no seu sentido puro, denotativo, ela escorre pelos dedos e cai em uma rede de significados<sup>50</sup>:

(...) basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao “concreto” (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente. (BARTHES, 1988, p.187)

Assim sendo, o discurso concreto nada mais implica que uma ilusão. É, ele próprio, abstração líquida, cabível na forma que o sujeito – autor e/ou leitor - o colocar.

*Lavoura arcaica*, possuindo traços de tragédia, comunga também com a acepção de Jean-Pierre Vernant (*apud* LEMOS, 2007, p. 03) de que “*a tragédia abre ainda um lugar para a ambigüidade, pois ela não busca demonstrar a absoluta verdade de uma tese, mas construir discursos duplos.*” Duplo, esse, que vemos fortemente caracterizado na fala de André em seu questionamento sobre a verdade.

De acordo com Ramos (2006), a ambigüidade de André reafirma e reforça sua subjetividade, pelo caráter questionador da personagem, através da construção poética, que “*talvez não encontrasse vazão apenas através da prosa tradicional.*” (p.75). A utilização de metáforas e a dubiedade do que é proferido por André confronta o arcaísmo existente no ambiente familiar, marcado pelo controle patriarcal refletido no corpo, porém, não como prazer, mas como marcas de punição física:

---

<sup>50</sup> É interessante lembrar que no texto de Günter Lorenz (1991), “Diálogo com Guimarães Rosa”, temos a seguinte afirmação de Guimarães Rosa que se assemelha ao pensamento barthesiano: “(...) *Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. (...)Um dicionário não é tão completamente impessoal como você pensa.*”(p. 89).

(...) Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo (...) (NASSAR, 1989, p. 43)

Utilizando o conceito de ambivalência elaborado pelo teórico polonês Zygmunt Bauman, Ramos (2006) investiga como as estratégias ambivalentes do narrador André, entre a apresentação (simbolização) e representação (descrição), contribuem para realçar a subjetividade deste. Para Bauman (1999), a ambivalência seria a incerteza de o conhecimento ser verdade, “a *possibilidade de o homem assumir uma vida de contingências.*” O teórico designa a ambivalência como a desordem, “*a fratura no edifício de certezas da modernidade, e ao mesmo tempo, seu complemento,*” sendo ainda a principal aflição da modernidade.

De acordo com Bauman (1999, p. 10), a linguagem se esforçaria em sustentar a ordem e negar ou suprimir as probalidades de acaso. Desse modo, a ambivalência, dentro do corpo da linguagem, se daria como falha ao nomear e segregar que, para o autor, significaria dar uma estrutura de forma arbitrária ao contrário do que ocorreria com a precisão semântica. Um discurso semanticamente preciso evitaria os perigos da indeterminação, resultado da ambivalência. Assim, por analogia, o ambivalente por si mesmo equivaleria a desordem.

Ainda segundo Bauman (1999, p. 288), a dicotomia que funda a modernidade é aquela estabelecida entre a ordem e o caos, sublinhando a luta da determinação contra a ambigüidade, da transparência contra a obscuridade, da clareza contra a confusão. Reforçando tal posicionamento dentro de *Lavoura arcaica*, André - como indivíduo ambivalente - é o instaurador da desordem, apontando um caminho mais libertário para o discurso e o corpo. O pai representa aquele que, com a precisão estabelecida pelos textos sagrados, luta contra a obscuridade daimônica de André. Como o próprio protagonista afirma, era a clareza que lhe

cegava os olhos.

Para Ramos (2006), pode-se traçar uma analogia entre a dicotomia demonstrada por Bauman e a que é revelada no enredo e na linguagem de *Lavoura arcaica*, porém considerando a fala ambígua de André não constituinte de uma nova ordem, por suas intensas características poéticas. O protagonista é de tal modo anárquico que não admite qualquer ordem, o que deseja é desestruturá-la contra a palavra pesada do pai, obstáculo para a felicidade da família.

Leyla Perrone-Moisés (1996) pontua a problemática da ordem e da desordem tanto em *Lavoura arcaica*, quanto em *Um copo de cólera*. Para a estudiosa, “A uma ‘ordem’ social hipócrita e autoritária, escorada na ‘razão’, os protagonistas de seus livros opõem uma desordem anarquista, exigida pelo corpo e pela paixão. (...) A desordem do mundo contamina a linguagem.” (p.131). Desse modo, contestando a palavra do pai, André prega a anarquia contra a inconsistência do verbo:

eu disse ainda numa onda mais escura, cansado de idéias repousadas, (...) que tudo fosse queimado, (...) as folhas que em cobriam a madeira do corpo, contanto que ao mesmo tempo me seja preservada a língua inútil; o resto, depois, pouco importava depois que fosse tudo entre lamentos, soluços e gemidos familiares: “Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai” (NASSAR, 1989, p. 48.)

A desconfiança em relação às palavras fica mais evidente através do diálogo, recurso pouco usado na narrativa, centrado sobre a ambigüidade do discurso e o ceticismo de André no capítulo 25:

- Como posso te entender, meu filho? Existe obstinação da tua recusa, e isto também eu não entendo. Onde você encontraria lugar mais apropriado para discutir os problemas que te afligem?
- Em parte alguma, menos ainda na família; apesar de tudo, nossa convivência sempre foi precária, nunca permitiu ultrapassar certos limites; foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva

- no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos.
- Não receba com suspeita e leviandade as palavras que te dirijo, você sabe muito bem que conta nesta casa com nosso amor!
  - O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina.
  - Já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra!
  - Não acho que sejam extravagâncias, se bem que já não me faz diferença que eu diga isto ou aquilo, mas como é assim que o senhor percebe, de que me adiantaria agora ser simples como as pombas? Se eu depositasse um ramo de oliveiras sobre esta mesa, o senhor poderia ver nele simplesmente um ramo de urtigas.
  - 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 vez com esta confusão!
  - 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 idéias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar; ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina, a nossa simplicidade de todos os dias com um pensamento que não produz; por isso, dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! Não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa! (NASSAR, 1991, pp. 167-169)

A partir da leitura acima, percebemos que a afirmação de André como sujeito, dentro do contexto familiar patriarcal, é construída também pela ambigüidade presente no seu discurso. Sentindo-se rejeitado, o jovem mostra-se capaz de julgar sob o olhar de quem não acredita num sistema baseado na tradição, ao dizer ao irmão Pedro: “*e pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido*”

*assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’”* (p. 42).

Desse modo, o “filho tresmalhado” encontra-se no lugar privilegiado de um sujeito que, ao não se vincular a uma verdade imposta pelo verbo do pai, talvez tenha uma perspectiva mais globalizante. Como Ramos (2006, p. 79) ressalta, “*A objetividade subjetiva de André permeia todo o livro, apontando obsessivamente a violência da ordem opressora sobre sua individualidade*”.

Lúcia Castello Branco (1995, p. 84), em *Literaterras: as bordas do corpo literário*, sublinha uma safra de autores que escrevem sob a insígnia da busca do corpo e da palavra que marcam a feitura de uma outra escrita, a qual Nassar faz parte:

É essa obstinada busca daquilo que é parte do corpo, mas que reside além do corpo, daquilo que é parte da palavra, mas que repousa na superfície (ou nos subterrâneos) da palavra, daquilo que está na gênese do discurso — a inspiração, ou o fôlego do sujeito no discurso?) Que marcaria, definitivamente, como uma escrita outra, a dicção de Virginia Woolf, Marcel Proust, algum Joyce - Hilda Hilst, Lya Luft, Raduan Nassar e Clarice Lispector, entre outros.

Seguindo tal explicação dada por Castello Branco, podemos afirmar que *Lavoura arcaica* revela o discurso anárquico do corpo contra o discurso verbal autoritário do pai. Assim sendo, o livro expõe a guerra entre as linguagens. A linguagem do corpo, então, dentro do contexto da obra, exerce a função de sabotagem do discurso do poder. Todavia, as palavras do pai, que pretendem representar o mundo, não conseguem melhorar a vida. É o corpo que encerra a apresentação de uma verdade duvidosa e particular de André, baseada em instintos primitivos.

Peixoto (2005) nos faz atentar ao fato de Nassar haver se distanciado dos chamados romances-reportagens da década de 70 (como é o caso de *O que é isso Companheiro?*, de

Fernando Gabeira) ao encontrar a forma para a ficção falar da realidade vivida sem, contudo, restringir a narrativa a se perder no relato de meras vivências ou experiências de uma época. Como nos lembra Lemos (2007), acerca das duas obras nassarianas: “ *Ambos são livros que, mesmo escritos durante a ditadura militar no Brasil e tematizarem a violência e a constituição de valores, evitam, entretanto, a literatura engajada bastante comum naquele período.*”

Entretanto, como nos lembra Rodolfo Franconi (1997), erotismo e poder interessaram à grande maioria dos novos escritores que começaram nos anos 60 e 70. Segundo o estudioso, os vinte anos de ditadura criaram uma temática peculiar e complexa, na qual se refletem tais linhas nítidas, que ou se destacavam alternadamente ou muitas vezes juntas; contudo, sempre sendo possível encontrá-las no tecido narrativo<sup>51</sup>:

Erotismo e poder constituem um binômio de mão dupla: a repressão política, sendo tão impiedosa e tão incansável, atingia inclusive a intimidade secreta dos cidadãos, transfigurados em personagens de ficção. Por outro lado, o discurso erótico procurava torpedear o discurso do poder, de modo que a denúncia se tornasse ao mesmo tempo uma forma de luta e de revolta contra o *status quo* político. (FRANCONI, 1997, p.11)

Franconi (1997) ainda salienta o significativo número de textos de temática erótica que se produziu nos anos 70, no Brasil. O longo período de censura, principalmente a de cunho político, as obras voltadas “*para a ficcionalização da história da ditadura confluíram para um outro tema importante, o do poder*”. ( p. 16)

Para Carlos Guilherme Mota (2000, p. 65), em *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000) : formação, histórias*, o autor de *Lavoura arcaica* constitui um exemplo *sui generis* dentro da literatura produzida durante o Regime Militar:

---

<sup>51</sup> Para Green, de acordo com Cleusa Passos (1995), o papel da literatura seria o de converter um setor da realidade “psíquica ou externa” em realidade literária. Seguindo este pensamento, poderíamos afirmar que o contexto da ditadura militar estaria sim dentro da realidade literária dos livros de Nassar, já que foram concebidos em tal período de opressão. Entretanto, a literatura não consegue converter a realidade, apenas a representa, e se nos limitarmos a isso, distanciamos-nos da história e da tradição literária.

Raduan Nassar é um caso à parte. Seu romance *Lavoura arcaica* foi publicado em 1975 e *Um copo de cólera* (que havia sido escrito em 1970) em 1978, uma novela de oitenta e poucas páginas que talvez revele melhor o período da ditadura militar do que alguns dos romances que tentaram retratá-lo de maneira explícita.<sup>52</sup> Suas narrativas simples atingem uma densidade rara, com passagens que têm a marca do sublime. A linguagem límpida e rica, cuja intensidade, mesmo quando hiperbólica, nunca parece excessiva, está em harmonia com o perfeito domínio dos climas e dos ritmos.

Desse modo, ressaltamos que Raduan Nassar rompeu com os simples relatos jornalísticos de sua geração para dar vazão a uma obra em que as personagens se debatem num misto de contradições. O pai, representando as esferas de poder repreensivas, é o símbolo da opressão desenvolvida através da palavra. É na fala de André, elegendo o corpo como meio de fuga para a repressão do verbo, que podemos constatar o discurso libertário contra qualquer ditadura:

Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz; age quem sabe com a paciência proverbial de um boi: além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzís. Fica mais feio o feio que consente o belo... (...) E fica mais pobre o pobre que aplaude o rico, menor o pequeno que aplaude o grande, mais baixo o baixo que aplaude o alto, e assim por diante. (...) A vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira, a menos que faça essa pantomima atirada por seu cinismo. (NASSAR, 1989, p.164)

---

<sup>52</sup> A questão da retratação do contexto histórico dentro de uma obra literária possui uma tradição antiga. De acordo com o Barbéris (1994), no Romantismo, Chateaubriand - com seus escritos - dá energia ao motor de uma nova consciência, ao colocar a literatura na perspectiva sócio-histórica de um exercício crítico a favor de uma ideologia incipiente. Madame de Stäel, por sua vez, dá início a uma antropologia literária, ao dar atenção a literaturas de outros lugares além-França. Stäel relativiza a literatura e mostra-a como instituição social. Para ela, deveria ser feita uma leitura diacrônica para que nos interrogássemos acerca das *causas morais e políticas que modificaram o espírito da literatura*. Outra prerrogativa relacionava-se à conscientização de que havia outros territórios para o pensamento e a literatura e, ainda, que existia, naquele instante, uma contradição na França do que era literatura de fato e aquela necessária para que o indivíduo sensível se sentisse acolhido. Desse modo, a literatura expressava e expressaria a sociedade. A literatura não seria mais apenas a beleza, era uma militante. Influenciada pelo pensamento de Madame de Stäel, o texto literário não era mais apenas uma arte, era uma arma para agir e compreender e não uma atitude intelectual simplesmente abstrata. Para Bonald, no artigo *Mercure de France*, que lançou ao mundo a frase “*a literatura é a expressão da sociedade*”, a literatura expressava e expressaria a sociedade.



A metalinguagem apresenta-se em toda a narrativa para debater o poder da palavra e do diálogo. Dessa forma, as questões éticas são também acerca da representação da linguagem. Vejamos um trecho da fala do pai: *Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.* (NASSAR, 1989, p. 162)

Ao tom altivo das palavras do pai, André parece fazer uma paródia para rebaixar o sublime, como nos lembra Leyla-Perrone Moisés (1996, p. 63). O tom de paródia<sup>53</sup> circunscreve toda a obra para subverter o que é imposto. No capítulo 13, onde encontramos a narração do pai da parábola do faminto, o narrador dá um final inusitado, criando uma versão baseada nos preceitos e reivindicações da Impaciência. Ou seja, o contrário dos ensinamentos pregados pelo patriarca. Assim, transcrevemos a seguinte fala do pai ao final da parábola:

Falou com sobriedade ao faminto com quem dividira imaginariamente sua mesa: “Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência. (NASSAR, 1989, p. 86)

Entretanto, segundo André,

“antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechou um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua

---

<sup>53</sup> Para este trabalho, usamos o conceito de paródia proposto por Cano (2004, p. 85) que casa bem com a proposta subversiva de André: “A paródia contraria dois fundamentos da literatura que tradicionalmente cumpriria a missão estética da realização artística da linguagem. Primeiramente subverte o objetivo de descrever temas elevados e nobres. A paródia não está presa nem a moldes nem a convenções artísticas, sociais ou morais. Em segundo lugar, abdica de qualquer pretensão romântica ao Genie ou à originalidade da criação. A paródia desenvolve-se no terreno da continuidade, do dialogismo e da subversão: 1- Continuidade - a criação literária é vista como uma corrente ininterrupta do espírito humano, dentro da qual a paródia pretende inserir-se com a consciência de seu lugar-no-mundo; · Dialogismo – antes de qualquer coisa, o texto é discurso, e como tal não pode subsistir autonomamente, pois constrói-se a partir da interação com outros discursos pré-existentes.; Subversão – a criação paródica resulta da repetição com diferença.”

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

A verdade, para André, se dá através da experiência e da crença de que a razão não é moral, não fundamentados somente na pregação de palavra. Assim a desconfiança do narrador-personagem a respeito de qualquer discurso e diálogo: “*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.*”(p. 162). A linguagem também não sendo ética pode muito bem servir à teatralidade ou ao querer particular de cada um. De acordo com Carneiro Ramos (2006):

A característica mais marcante da reafirmação do protagonista, de forma inusitada, é a ambivalência. A palavra ambígua, dúbia, de André é o canal perfeito para estabelecer uma subjetividade marcante mas ao mesmo tempo libertária, incongruente, e também para Raduan Nassar tratar de exclusão e inclusão, ordem e desordem, no romance e na linguagem. (p. 11)

Portanto, é através do questionamento da palavra, se ela representa ou apresenta a verdade, que o sujeito se depara também com o outro: o da sua identidade versus alteridade. Assim, como essas interrogações não podem se dar senão pela metalinguagem, o verbo passa a instituir no indivíduo também seu caráter plurissêmico, comportamentos que refletem as relações com o outro, pois dá vazão às pulsões do ser em seu caráter destrutivo. Para Bellemim-Noël,<sup>54</sup> *apud* Cleusa Passos (1995, p. 37), o discurso é o lugar do “*encontro mutuamente fecundante de uma palavra e uma alteridade.*”

---

<sup>54</sup> Cleusa Passos (1995, p. 37) lembra que, para Bellemin-Noël, o rastreamento do desejo se vincula à pragmática e à retórica, como de fato parece que os protagonistas-narradores de Nassar o fazem. A pragmática suporia o enunciado (o ato da palavra) e a enunciação (como uma dimensão libidinal). A retórica remeteria à imagem enquanto percepção visual. A análise seria suscitar algo do simbólico onde é proposto algo do imaginário.

O amor incestuoso que André nutre por Ana representa uma nova leitura das palavras do pai de união e amor familiar, também marcando a tentativa de implantar uma nova ordem: um espaço para o sujeito que acolhesse os valores rejeitados pela cultura ortodoxa como mero devaneio funesto de um rebelde, também fundamentado reinterpretando o verbo patriarcal. Desse modo, segundo o discurso paterno:

E quando acontece um dia de um sopro pestilento, vazando nossos destinos tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, (...) alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um será para este irmão que necessita dela, e o olfato será para respirar, deste irmão, seu cheiro virulento, e a brandura do coração de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente seus cabelos transtornados, que o amor na família é a suprema forma de paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios (NASSAR, 1989, p. 61)

Assim, se para André tudo é uma questão de perspectiva, ele usa uma outra interpretação das palavras do pai para tentar convencer Ana acerca da legitimidade do amor entre eles:

(...) foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, (...), descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos, (...) foi um milagre descobrimos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família (...) (NASSAR, 1989, p. 120)

De acordo com Maria José Cardoso Lemos (2007), Raduan Nassar recusa uma fala sistemática e dogmática. Para tal estudiosa, o universo discursivo da obra nassariana é cético. Desse modo, segundo Sextus Empiricus *apud* Lemos (2007): *o Cético, porque ama a humanidade, quer curar tanto quanto possível, pela argumentação, a presunção e a precipitação dogmáticas*. Contudo, Raduan prefiguraria o questionador cético que produz certos efeitos no discurso. Conforme ainda cita Lemos (2007, p. 02), para Thomas Bénatouil:

*“os céticos procuram produzir um certo efeito no pensamento e não a descobrir a verdade.”*

A obra nassariana é rica em metáforas. Além disso, dentro da narrativa, também podemos constatar diversas variantes para o mesmo adjetivo, como para filho “pródigo” aparecem equivalências tais: “tresmalhado”, “enfermo”, “possuído”, “acometido”, “arredio”, “torto”, “exasperado”, “desgarrado” etc.

É interessante ressaltar que há, nos sermões do pai, a presença forte das palavras negativas: (...) *a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, (...) nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir (...)* (NASSAR, 1989, p.148).

Outra característica marcante representativa do discurso do pai é o uso da anáfora, a figura sintática que consiste na repetição da mesma palavra ou construção no início de várias orações, períodos ou versos, própria dos textos sagrados:

(...) *ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinzas; (...), ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva; ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos; ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue; ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de modo intenso: terá as mãos cheias de gesso, ou pó de osso, de um branco frio, ou quem sabe sepulcral (...)* (NASSAR, 1989, p. 57).

Outro fator interessante de notar é que, nos trechos iniciais, Nassar usa verbos no pretérito imperfeito, para reiterar a noção de hábito e repetição: *“e era no bosque atrás da casa (...) era então que se recolhia a toalha (...) era então a roda dos homens se formando”*. (pp. 28-29). Todavia, no final do livro, os tempos verbais encontram-se no pretérito perfeito para indicar a irreversibilidade e a ação acabada: *“e foi no bosque atrás da casa (...) foi então que se recolheu a toalha (...) foi então a roda dos homens se formando (...)”* (pp.186-187).

Dentro do contexto de *Lavoura arcaica*, concluímos que André e o pai sempre parecem estar em lados opostos, seja ele em diversos níveis: enquanto há o discurso

patriarcal, André apresenta o seu discurso libertino; enquanto o pai aponta que é “a força do verbo” em primeiro lugar que podem nos assombrar; André apresenta os objetos consagrados pelo quarto o corpo está em primeiro; enquanto o pai tenta representar o amor familiar baseado nas palavras, André apresenta, sim, o amor na família através do corpo. Ou seja, entre o abstrato da pregação do verbo e a apresentação de uma natureza corporal que se presta a concretude, parece ser o filho pródigo quem tinha a razão. Afinal, o pai que pregara tanto a paciência, ao ver suas palavras interpretadas distorcidamente, sucumbe à ira. É, ao saber do incesto que, usando as palavras de Perrone-Moisés (1996, p.66), “*o próprio pai assume a desrazão de seu corpo, e num gesto assassino ingressa no tempo tumultuado das paixões*”, dando à trama os tons de uma tragédia, através do crime de sangue:

(...) a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencandeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfange estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (...), mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era desercarnada como eu pensava (...) (NASSAR, 1989, p.192-193)

## 6. Conclusão

Conforme tentamos abordar neste trabalho, a questão da representação na obra de Raduan Nassar permeia, dentre tantas, duas esferas: a do discurso autoritário e a do erótico. Ambas se interseccionam, enquanto permitem o questionamento acerca da realidade, da vivência e da realização do indivíduo. Afinal, a palavra e o corpo representam ou apresentam uma realidade dentro do discurso patriarcal opressor?

Com a crise da representação, as noções de tempo e espaço se diluem, as verdades absolutas são relativas, o mundo entrou cada vez mais no campo da teatralidade. O social e o particular desaparecem no exercício do exhibir-se e os olhares da multidão se perdem, como vemos no próprio questionamento dos protagonistas nassarianos sobre o vazio. É, aliás, nesse universo de inconstância, que procuramos fazer um breve esboço sobre a questão da representação do corpo e do verbo na linguagem no contexto da obra *Lavoura arcaica* do brasileiro Raduan Nassar.

Para tanto, estudamos *Lavoura arcaica* (1989), a fim de verificar em que aspectos o corpo e o verbo desempenharam papéis consideráveis na construção das relações afetivas entre suas personagens. O corpo mostrou-se fulcral no que concerne ao comportamento dos personagens à esquerda da mesa patriarcal, ou seja, daqueles personagens marcados pela intensa carga afetiva da mãe.

De tal modo, principalmente em relação a André, também propusemos que o corpo desenvolveu-se como pretexto para a busca de um espaço privilegiado para o sujeito liberto e a relação deste com as outras personagens da respectiva obra. Um espaço que permitisse o visionário e o erótico. Assinalando o embate entre o desejo do corpo e o desejo

de libertação da opressão patriarcal, centramos mais nosso estudo no personagem André, que, para nós, tem um posicionamento que se aproxima dos discursos libertinos, ao usar o corpo para defender uma filosofia libertária contra o discurso autoritário do pai.

Assim, da tradição de um grupo que se vê unido por meio de laços sanguíneos, a família se encontra diluída sob o olhar mais atento de um membro questionador, desconfiado das “verdades” impostas pela lei patriarcal: André. Dessa maneira, a partir da análise do texto nassariano, percebemos que Iohána, o pai, representa a autoridade totalitária e tem sua imagem enaltecida como alguém que tudo controla, resultando na restrição da liberdade no contexto familiar. Entretanto, a retidão pregada pelo pai às últimas conseqüências acarreta na ruptura, no desespero.

Esta Dissertação de Mestrado se estruturou a partir do objetivo de pensar o discurso de André não apenas como alguém que busca fazer do uso do seu corpo com fins meramente hedonistas, mas como resultado de um processo de busca pela liberdade do indivíduo contra o mascaramento da suposta verdade contida no verbo dos detentores do poder. A rebeldia e a revolta do narrador se dão contra o peso da tradição que o protagonista julga não ser autêntica, mas sim fundada num ideário hipócrita, demonstrando uma incapacidade de crer e obedecer guiado apenas pelos preceitos dogmáticos partilhados pelos outros.

Também analisamos de que forma os personagens, especialmente André, se valeram de um *metaquestionamento* sobre a palavra, o verbo, para justificar seus comportamentos perante as outras figuras ficcionais nassarianas. Outro tópico interessante foi examinar como o próprio autor Raduan Nassar rompeu com a produção literária nacional da década de 70, através de um discurso alegórico representativo contra a ditadura militar à época da publicação das obras *Lavoura arcaica* e *Um Copo de Cólera*.

Dentro da conduta afetiva das personagens, encontramos evidências que

permitiram conferir ao corpo e ao verbo, na obra em estudo, papéis relevantes na construção das relações afetivas entre as personagens e a busca de um espaço privilegiado em direção à liberdade do sujeito. Desse modo, concluímos que as relações afetivas são sim condicionadas, em *Lavoura arcaica*, a partir de um pacto primordial, principalmente do narrador André, com o corpo, comprovados, por exemplo, através dos atos incestuosos. Assim, se o incesto é um elemento catalisador do texto trágico, em *Lavoura arcaica* ele consiste também na tentativa de derrubar um conjunto rígido de preceitos e regras, baseado em uma moral construída no decorrer das gerações.

Vimos como o corpo representa um mote de tensão, desde o início da história humana, e como ele está presente no texto nassariano, através do verbo de Iohána que possui influência notadamente estoica ao combater a idéia de paixão e os prazeres corporais. Assim, o corpo também foi arrolado, cotejando-o dentro da esfera afetiva familiar, circunscrito a visão misógina do corpo feminino como símbolo da perdição.

Ao analisarmos a divisão da família em duas facções: os membros da Esquerda e os da Direita da simbólica mesa da família patriarcal, tecemos examinações sobre Pedro e Iohána; Ana e a mãe. Sem a intenção de fechar a nossa interpretação em nenhum modo, apresentamos os personagens das duplas como indivíduos que se completam respectivamente nas esferas do autoritarismo e do erotismo: Pedro é o legítimo sucessor do discurso do Pai e Ana é apresentada, sob a ótica de André, ora como *femme fatale* ora como uma mulher sacralizada, entretanto sempre marcada pelo afeto “corrupto” da mãe.

Através da observação do discurso na obra em questão, estudamos como a dimensão do erotismo e do corpo contamina a linguagem de André, através de uma postura que, para nós, prega a liberdade contra o autoritarismo a à palavra “falsa” do pai, conforme já havíamos dito na introdução. Para tanto, dentre várias possibilidades de leitura, estabelecemos uma aproximação entre a conceituação do libertino, definida por vários autores, e o



comportamento de André.

Assim, as questões relativas à alteridade mostraram-se desenvolver a partir do valor da palavra. Para tanto, destacamos a ambigüidade como uma das características mais marcante da reafirmação do protagonista como sujeito. No entanto, salientamos que é também através das ambivalências e das contradições encontradas no discurso das personagens que o texto não deve ser aprisionado dentro de uma temática meramente metalingüística, pois eles fazem um convite sedutor para que se originem novos textos, a partir de outras leituras.

A dubiedade e o ceticismo de André mostram-se como palcos onde o personagem apresenta e estabelece suas estratégias do uso do corpo, para tratar de um discurso libertário contra a exclusão, a alienação, a ordem e o autoritarismo. Desse modo, André parece questionar o próprio valor da palavra paterna (e quem sabe de toda a palavra): se ela representa ou apresenta a verdade. Mesmo raciocínio que André pareceu aplicar ao corpo.

Ora, se o erotismo não se presta à representação, o mesmo não podemos concluir sobre a palavra em sua face quirínica divergente: de um lado edifica, do outro destrói. Esse olhar para lados opostos inclusive, já era reconhecido em provérbios antigos, como um egípcio que confere à língua o signo de pior e melhor instrumento da humanidade. Também é interessante relevar o papel que “o verbo” ocupa na nossa tradição judaico-cristã, via textos bíblicos. Assim, em *Lavoura arcaica*, mesmo o pai tendo sucumbido aos humores do corpo, à ira em detrimento da paciência, no fim resta a dúvida de quem venceu o embate, pois André termina por transcrever as palavras do pai em memória deste: “*que o gado sempre vai ao poço*”.

O próprio questionamento acerca da representação da verdade são fatores e evidências que permitem conferir ao corpo e ao verbo, dentro da obra de Raduan Nassar,

papéis relevantes na construção das relações afetivas entre as personagens e a busca de um espaço privilegiado para o sujeito. Dessa forma, concordando com Boff (1998), concluímos que a literatura nassariana faz interrogações à vida como um jogo infinito, pois para Raduan a vida é o maior livro a ser lido. Todos os dias.



## Bibliografia:

ABREU, Márcia. *Libertinagens da Ficção à Medicina*. In: [www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br](http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br). Acessado em: 12 de março de 2008.

ABBOTT, Elizabeth. *Storia della castità: dalle vestali a Elisabetta I, da Leonardo da Vinci a "Magic" Johnson*. Tradução de Carmen Covito. Milano: Le Scie Mondadori, [s.d]

ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. Tradução Elida Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ARAÚJO, Marcia Santiago de. *O pensamento sem sujeito*. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d]

\_\_\_\_\_. "Da Arte Poética" . In: *Crítica e Teoria Literária na Antigüidade: Aristóteles, Horácio e Longinus*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989.

ARIÉS, Philippe. *História Social da Infância e da família*. Tradução D. Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

ATHAYDE, Tristão de. "Romances". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. N.2. Instituto Moreira Sales, 1996.

BATAILLE, Georges. *O erotismo- ensaio*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BARBÉRIS, Pierre. "A sociocrítica". In: BERGEZ, Daniel. *Métodos Críticos para análise literária*. Tradução Olinda Maria de Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Tradução Manuela Torres. Lisboa: Editora 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Editora Einaudi, 1979.

\_\_\_\_\_. "O efeito de real". In: *O Rumor da Língua*. Tradução M. Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcos Penchel. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar Editor, 1999.

\_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BLANC, Mafalda. *Estudos sobre o ser*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

BLACKBURN, Simon. *Lúxuria*. Tradução Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGEZ, Daniel. “Crítica Temática”. In: \_\_\_\_\_. *Métodos Críticos para análise literária*. Tradução Olinda Maria de Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BERNARDO, Gustavo. “Da necessidade do ceticismo” In: *Jornal do Brasil*: edição do dia 12/03/05.

BÍBLIA SAGRADA: nova tradução na linguagem de hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BOFF, Leonardo. Entrevista. In: CARVALHO, Luís Fernando. *LavourArcaica -dvd 2*. Rio de Janeiro: Riofilmes, 2001.

BRAGA, Otávio. “Perspectiva: o estoicismo”. Disponível em: <http://espectivas.wordpress.com/2008/05/20/o-estoicismo/>. Acessado em: 06/08/2008.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Porto: Campo das Letras, 2000.

BRITO, José Domingos de. *Por que escrevo?* São Paulo: Novatec Editora, (s.d)

BRUAIRE, Claude. *A Filosofia do corpo*. Tradução de Benedito Leite Cintra. São Paulo: Herder, 1972.

BRUCKNER, Pascal & FINKIELKRAUT, Alain. *A Nova Desordem Amorosa*. Tradução D. J de Seingalf. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BOSI, Alfredo. “O tempo e os tempos.” In: Aduato Novaes (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CABRAL, Eunice. “Nouveau Roman”. In: *E-dicionário de termos literário Carlos Ceia*. Disponível em: [http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/N/nouveau\\_roman.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/N/nouveau_roman.htm) Acessado em: 04/04/2008.

CANO, José Ricardo. “O riso sério: um estudo sobre a paródia”. In: *Caderno de Pós-Graduação em Letras*, v. 3, n. 1. São Paulo: Mackenzie, 2004.

CARNEIRO, Marcelo Carbone. “O Corpo como ser sexuado na Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty”. In: <http://www.faac.unesp.br/extensao/convdiversidade/textos/carbone.php>. Acessado em: 30/10/2007.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e Fluxo da Consciência – Questões de Teoria Literária*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CASTRO, Consuelo. “Entrevista” In: FARIA, Alvaro Alves de. *Palavra de mulher*. São Paulo: Senac, 2003.

CICERO, Marcus Tullius. *On Duties*. Tradução de Miriam Tamara Griffin. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

CICCACIO, Ana Maria. *Dúvida, a matéria-prima de Nassar*. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 27/02/1981.

CHAUÍ, Marilena. “Laços do Desejo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

CHIARINI, Andrea. *Nome tra Eco e Hegel*. Milano: Scia, 2005.

CONTI, Arianne & PEZZINI, Franco. *Le Vampire: crimini e misfatti delle succhiasangue da Carmilla a Van Helsing*. Roma: Alberto Castelvechi, 2005.

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

DELMASCHIO, Andréia. *Entre o palco e o porão: Uma Leitura de Um copo de Cólera*. São Paulo: Annablume, 2004.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DOLEZEL, Lubomír. *A Poética Ocidental: Tradição e Inovação*. Tradução Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1990.

FARACO, Carlos & MOURA, Francisco. *Língua e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

FARIA, Octávio de. *Raduan Nassar Escritor*. In: *Última Hora*. Rio de Janeiro: 1976.

FELIPPI, Maria Cristina Poli. “De Volta para a casa”. In: *REVISTA DA ASSOCIAÇÃO*

*PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE* N° 23. Porto Alegre: Dezembro de 2002.

FINATTI, Giuliano. *Storia: l'arte*. Milano: Due Scie, 1978.

FRANCONI, Rodolfo. *Erotismo e Poder na Ficção Brasileira Contemporânea*. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Tradução de Órizon Carneiro de Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

\_\_\_\_\_. *Os instintos e suas vicissitudes*. Tradução de Themira de Oliveira Brito. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FONTANIVE, Flavio. *Dall'Action Painting alla Body Art (I)*. In: <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?url=&pag=1&articleid=1475>. Acessado em: 20/04/2008.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Tradução de M. T. Da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

GARCIA, Rui Proença. *A evolução do homem e das mentalidades – uma perspectiva através do corpo*. In: Porto Alegre: Revista Movimento, ano III, n° 6, 1997.

GIMENEZ, Karen. “A herança dos faraós”. In: *Revista Superinteressante*. Edição 191. São Paulo: Editora Abril, 2003.

GUIMARÃES, Nina Vasconcelos & GALVÃO, Ana Verena. *Fratricida: suas características e implicações na dinâmica familiar*. In: [www.institutohumanitas.com.br](http://www.institutohumanitas.com.br) Acessado em: 12/ 05/ 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Minimizar Identidades”. In: JOBIM, José Luis. *Literaturas e Identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

HILLMAN, James. *O mito da análise, três ensaios de psicologia arquetípica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HENNING, Peter. “Wortgeschosse Raduan Nassar: ‘ Ein Glas Wut’”. Tradução não especificada. In: “Cadernos de Literatura Brasileira”. N.2. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

HERTZ, Constança. *Imagem e Palavra: A teoria do Chaplin Club (1928-1930 – RJ)*. Disponível em: [www.ciencialit.letras.ufrj.br/encontro/Constan%20E7a%20Hertz%20-%20Ci%20E7a%20da%20Literatura.rtf](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/encontro/Constan%20E7a%20Hertz%20-%20Ci%20E7a%20da%20Literatura.rtf) . Acessado em: 29/08/2008.

HORTA, Anderson Braga. *Erotismo e Poesia*. Brasília: Thesaurus, 1994.

IANNI, Octavio. “Lavoura Arcaica”. In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

- ISER, Wolfgang. “O Imaginário”. In: *O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- JONES, Amelia. *Il corpo dell’artista*. Tradução de M. Mazzacuratti & I. Torresi. Milano: Phaidon, 2006.
- JOSEF, Bella. “Incansável lavoura em busca de redenção”. In: O Globo. Rio de Janeiro: Globo, 21/11/1982.
- JULIEN, Nadia. *Dicionário Compacto de Mitologia*. Tradução de Denise Radonivic de Oliveira. São Paulo: Rideel, 2002.
- KELH, Maria Rita. “A construção literária do sujeito moderno”. In: [www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/5Sem\\_12.html](http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/5Sem_12.html) – 51k. Acessado em: 12/ 01/ 2006.
- KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *Manual de caça às bruxas*. Tradução de Paulo Froés. São Paulo: Editora Planeta, 1995.
- LACAN, Jacques. *Estudos Técnicos sobre Freud. Seminário-Livro I*. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahad, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- LE GOFF, Jacques. *Os Intelectuais da Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LÔBO, Paulo Luiz Netto. *Entidades Familiares Constitucionalizadas: para além do numerus clausus*. Disponível em: <<http://www.mundojuridico.adv.br>>. Acessado em 08 de março de 2008.
- LEMOS, Maria José Cardoso. Ficção e pensamento cético em Raduan Nassar: um projeto de pesquisa. In: <http://dubitoergosum.htm.g26gsjikod0no0>. Acessado em: 12/02/2007.
- \_\_\_\_\_.Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade. In: [www.bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/vinte/lemos20.htm](http://www.bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/vinte/lemos20.htm). Acessado em: 02/04/2008.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo.(org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- MATOS, Carlos Eduardo, GENTILE, Paola e FALZETTA, Ricardo. *Em busca do corpo perfeito*. IN: *Revista Nova Escola*. Edição 173. São Paulo: Abril , ago. 2004.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.



- MEDINA, Cremilda. *Povo e Personagem*. Canoas: Editora ULBRA, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. “A Inspiração e o Trabalho de Arte”. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.
- MENEGHELLO, Desy. *La seduzione nel corso della Storia*. Colloquio di esame di stato presso a Giuseppe Verdi. Firenze: Liceo scientifico G. Verdi, 2006.
- MENICACCI, Armando. *Que corpo é esse?* In: [http://www.dragaodomar.org.br/index.php?pg=entre\\_armando](http://www.dragaodomar.org.br/index.php?pg=entre_armando). Acessado em: 12/ 05/ 2008.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000: formação, histórias*. São Paulo: Senac, 2000.
- MULER, Giovanni. *Nel corpo della tradizione: Cultura popolare e modernità nel Mezzogiorno d'Italia*. Roma: Squilibri, 2004.
- MURARO, Rose Marie & BOFF, Leonardo. *Feminino e Masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras: 1995.
- \_\_\_\_\_. *Um Copo de Cólera*. São Paulo: Companhia das Letras: 2005.
- \_\_\_\_\_. “Hoje de Madrugada”. In: *Caderno de Literatura Brasileira n° 2*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Em torno a Galileu: esquemas de crises*. Tradução de Luis Felipe Estevez. Petrópolis: Vozes, 1989.
- ONFRAY, Michel. *A Arte de Ter Prazer: Por um materialismo hedonista*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickison*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PASSOS, Cleusa Rios. *Confluências- crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1995.
- PASSOS, Maria Consuelo. “A constituição dos laços na família em tempos de individualismo”. In: *Revista Mental vol.5, no.9*. Barbacena: Mental, Nov 2007.
- PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Mandarin: 1999.

PLATÃO. *O Banquete*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1995.

PEIXOTO, Elza Rodrigues Barbosa. *Um olhar pós-moderno sobre Um Copo de Cólera*. In: [www.unicentro.br/editora/revistas/analecta](http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta). Acessado em: 20/12/2005.

PELEGRINI, Tânia. *A Imagem E a Letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: FAPESP/ Mercado de Letras, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “*Da cólera ao silêncio*”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. N.2. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

\_\_\_\_\_. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIATTI, Deise Ellen. “*Narração e memória em Lavoura arcaica*”. In: *Revista Travessia*. Disponível em: [www.unioeste.br/projetos/travessias/ed\\_001/artes.htm](http://www.unioeste.br/projetos/travessias/ed_001/artes.htm) Acessado em: 30/04/2008.

PINTO, Sabrina Sedlmayer. “*Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. N.2. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

PIRES, Orlando. *Manual de Teoria e Técnica Literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

POUILLON, Jean. *O Tempo do Romance*. Traduzido por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

RAMOS, Rosane Carneiro. *A palavra germinada: o grito do romance lírico em Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

RASSIER, Luciana Wrege. *Manipular e ser manipulado: as personagens femininas de Raduan Nassar*. In: [http://www.fazendogenero7.ufsc.br/st\\_13\\_B.html](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/st_13_B.html). Acessado em: 20.12.2006

RETAMAR, Hugo. “*Os olhos e o verbo em Lavoura arcaica*”. In: *Nau literária*. Vol. 01, N. 01. Porto Alegre, jul/dez 2005.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na História*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

RODRÍGUEZ, Maria Ángeles Cruzado. “*El male tiene nombre di mujer: Del Olimpo al a*

Meca del Cine”. In: [www.escritorasyescrituras.com/cv/mujerfatal.pdf](http://www.escritorasyescrituras.com/cv/mujerfatal.pdf) Acessado em: 12/05/2008.

ROUANET, Sérgio Paulo. “ O desejo libertino entre o Iluminismo e o contra-Iluminismo.” In: NOVAES, Adauto. (org.) *O Desejo*. São Paulo. Companhia das Letras, 1999.

SANTOS, Adélio dos. A tragédia grega na visão de Friedrich Nietzsche. In: Revista Letras , n. 68. Curitiba: Editora UFPR, JAN./ABR. 2006.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SCHMITT, Jean-Claude. “A moral dos gestos”. In: SANT’ANNA, Denise Bernucci. (Org.) *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

THURMAN, Robert. *Ira*. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2005.

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

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.



## ANEXO

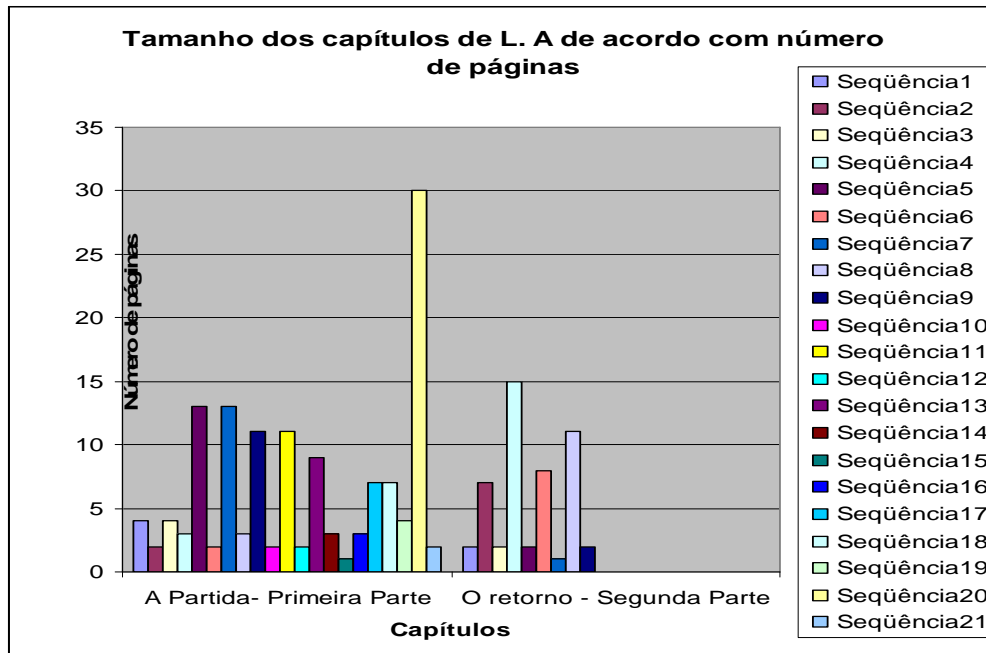


Gráfico I

Fonte: terceira edição de *Lavoura arcaica* pela Companhia das Letras (1989).

A vigésima seqüência (coluna amarela) é o capítulo em que André encontra Ana na capela.