



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FRANCISCA YORRANNA DA SILVA**

**AS MANIFESTAÇÕES DO DEMONÍACO EM *LAVOURA ARCAICA***

**FORTALEZA**

**2018**

FRANCISCA YORRANNA DA SILVA

AS MANIFESTAÇÕES DO DEMONÍACO EM *LAVOURA ARCAICA*

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

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S58m Silva, Francisca Yorranna da.  
As manifestações do demoníaco em Lavoura Arcaica / Francisca Yorranna da Silva. – 2018.  
127 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de PósGraduação em Letras, Fortaleza, 2018.  
Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.
1. Lavoura arcaica. 2. Demoníaco. 3. Demonização. 4. Residualidade. I. Título.

CDD 400

---

FRANCISCA YORRANNA DA SILVA

AS MANIFESTAÇÕES DO DEMONÍACO EM *LAVOURA ARCAICA*

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

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Tito Barros Leal  
Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA)

---

Profa. Dra. Sarah Maria Forte Diogo  
Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (FAFIDAM)

À minha avó, Luiza Costa da Silva (*in memoriam*), pelas mãos que tantas vezes seguraram as minhas.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser o autor da minha história e pelas páginas escritas até aqui.

À minha mãe, Maria José, referência no amor e na paciência, por todas as vezes que apresentou minha vida em suas orações.

Aos meus familiares, pelas vezes que perdoaram minhas ausências.

Ao amigo Romildo, pela amizade, pelas palavras de apoio e pelo tempo dedicado as nossas longas conversas acerca da vida e da literatura.

À amiga Renata, pela compreensão diante de minhas recusas em sair de casa e pelos conselhos com os quais me orientou.

Ao amigo Amilton, pelas alegrias, dores, medos e afetos compartilhados; por ter acreditado em mim e por me lembrar que desistir não estava nos meus planos.

Às amigas Mary e Cássia, parte do meu quarteto fantástico, pela ternura e ousadia que possuem, por serem mulheres que me inspiram e por dividirem comigo viagens, cafés, angústias, alegrias, perdas e conquistas.

Às amigas Edvirges, Juliana e Karina, pelo imenso apoio desde os anos da graduação.

Ao amigo Wellington, pelo seu entusiasmo e por mostrar que, realmente, viver não cabe no LATTES.

Aos amigos do Programa de Pós Graduação em Letras - PPGLETRAS: Alisson, pela iniciativa de criar o grupo “mestrado 2016.1”, pelo empréstimo do livro *Os rios profundos*, pelas explicações sobre transculturação; e aos demais: Bárbara, Elayne, Fernângela, Jivago, Laila, Matheus, Raquel, Sávio e Stefanie, companheiros indispensáveis neste percurso, por tudo o que compartilhamos ao longo desses trinta meses.

Aos amigos do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural – GERLIC, pelos momentos de aprendizagem e confraternização.

À minha orientadora, Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins, pela sua generosidade.

A Roberto Pontes por suas contribuições teóricas e poéticas.

À Profa. Dra. Sarah Diva da Silva Ipiranga, examinadora da banca de qualificação, pelas considerações valiosíssimas à progressão deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Tito Barros Leal, por aceitar participar das bancas de qualificação e defesa, e pelas contribuições a esta pesquisa.

À Profa. Dra. Sarah Maria Forte Diogo, pela disponibilidade em participar da banca de defesa e pelas futuras observações com relação ao texto.

Aos professores do PPGLERAS: Orlando Luiz de Araújo, pelas aulas acerca de Eros durante a disciplina de Mito e Literatura, pela compreensão e pelo apoio em vários momentos dessa trajetória que foi o mestrado; Francisco Edi de Oliveira Sousa, pela acolhida no universo das Letras Clássicas e pelas leituras de Cícero e Sêneca, os quais fomentaram parte da dissertação e que levarei para vida; Odalice de Castro Silva, por me iniciar nos conceitos de teoria literária e literatura comparada, e por me apresentar *Lavoura arcaica*; aos demais docentes do Programa, por acreditarem no ensino e na pesquisa de literatura.

Aos secretários do PPGLERAS: Victor Matos de Almeida, pela sua paciência e disponibilidade em ajudar cada um dos seres desesperados que entram na secretaria em busca de informações sobre bolsas, ajuda de custo e, principalmente, sobre prazos; e Diego Marques Ribeiro, pelos puxões de orelha e pelas cobranças, forma encontrada para demonstrar preocupação e cuidado para conosco.

À coordenação do PPGLERAS, pelo empenho em nos fazer crescer enquanto pesquisadores.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

“O inferno está vazio, todos os demônios se encontram aqui.” (SHAKESPEARE, 19-- , p.18)



## RESUMO

No romance *Lavoura arcaica* (1975) de Raduan Nassar encontramos um vocabulário metafórico que aludem a presença de um universo demoníaco, portanto, nosso objetivo neste trabalho é examinar os diversos meios pelos quais esse caráter demoníaco se manifesta na obra. Para tanto, partimos do pressuposto que todo indivíduo demoníaco é transgressor e que seus atos são subversivos por questionarem até desconstruir uma dada ordem universal. Nesse sentido, a leitura dos pressupostos teóricos elaborados por Harold Bloom acerca do processo da influência corrobora com nossas afirmações, pois exemplificam uma forma de demonismo, o literário, que se pauta justamente na ruptura. Logo, entendemos que ser demoníaco é também uma característica do escritor e do fazer literário. Por outro lado, o referido termo é oriundo do campo semântico religioso e remete àquele que está possuído por espíritos malignos, ou seja, por demônios. Nessa perspectiva o imaginário construído acerca do demoníaco foi formado, sobretudo, com base no pensamento cristão. Desta forma, nossa proposta é fazer uma leitura de *Lavoura arcaica* pautada nos conceitos operacionais da teoria da residualidade (resíduo, mentalidade, imaginário, hibridação cultural, endoculturação e cristalização), bem como nos de influência, tradição, originalidade, dialogismo e intertextualidade, pertinentes à literatura comparada, para a compreensão do conceito de demoníaco sintetizados no romance.

**Palavras-chave:** *Lavoura arcaica*. Demoníaco. Demonização. Residualidade.

## RESUMEN

En la novela *Lavoura arcaica* (1975) de Raduan Nassar encontramos un vocabulario metafórico que aluden a la presencia de un universo demoníaco, por lo tanto, nuestro objetivo en este trabajo es examinar los diversos medios por los cuales ese carácter demoníaco se manifiesta en la obra. Para ello, partimos del supuesto que todo individuo demoníaco es transgresor y que sus actos son subversivos por cuestionar hasta deconstruir un orden universal. En este sentido, la lectura de los presupuestos teóricos elaborados por Harold Bloom acerca del proceso de la influencia corrobora con nuestras afirmaciones, pues ejemplifican una forma de demonismo, el literario, que se pauta justamente en la ruptura. Luego, entendemos que el ser demoníaco es también una característica del escritor y del hacer literario. Por otro lado, el referido término es oriundo del campo semántico religioso y remite al que está poseído por espíritus malignos, o sea, por demonios. En esa perspectiva el imaginario construido sobre el demoníaco fue formado, sobre todo, con base en el pensamiento cristiano. De esta forma, nuestra propuesta es hacer una lectura de *Lavoura arcaica* pautada en los conceptos operacionales de la teoría de la residualidad (residuo, mentalidad, imaginario, hibridación cultural, endocultura y cristalización), así como en los de influencia, tradición, originalidad, dialogismo e intertextualidad, pertinentes a la literatura comparada, para la comprensión del concepto de demoníaco sintetizados en la novela.

**Palabras clave:** *Lavoura arcaica*. Demoníaca. Demonización. Residualidad.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2. OS MANDAMENTOS DA TEORIA: DAS LEIS DA INFLUÊNCIA À RESIDUALIDADE.....</b>	<b>16</b>
<b>2.1. Do culto da tradição à transgressão do cânone literário.....</b>	<b>16</b>
<b>2.2. A residualidade como tentativa de uma nova ordem teórica .....</b>	<b>29</b>
<b>3. NEM DEUSES, NEM HOMENS: <i>DAIMONS</i> .....</b>	<b>50</b>
<b>3.1. O discurso dos <i>daimons</i>: Raduan Nassar e a criação pela ruptura .....</b>	<b>50</b>
<b>3.2. O <i>daimon</i> religioso: André e seus seguidores .....</b>	<b>60</b>
<b>4. A RELIGIÃO EM (DES)CONSTRUÇÃO: O DISCURSO DEMONÍACO EM <i>LAVOURA ARCAICA</i> .....</b>	<b>72</b>
<b>4.1. A consagração do corpo e a profanação do verbo .....</b>	<b>73</b>
<b>4.2. André, pedra angular ou pedra de tropeço? .....</b>	<b>92</b>
<b>5. CONCLUSÃO.....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>122</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Raduan Nassar (1935-) é um escritor brasileiro que nasceu em Pindorama, interior paulista. Filho de imigrantes libaneses, desde cedo mostrou interesse por criar sejam textos literários ou bichos. Aliás, esta dualidade entre cultura e natureza o acompanhou em vários aspectos da vida. Se por um lado ele sempre esteve propenso à criação de animais, por outro, a vida o induziu à criação literária.

O percurso que levou o pequeno criador de animais a se tornar um escritor brasileiro premiado e reconhecido, iniciou-se ainda em Pindorama, quando Raduan ingressou na escola primária. Ele concluiu os estudos secundários, o colegial e a Faculdade de Filosofia, que cursou anos depois de abandonar o curso de Direito e de Letras Clássicas. No intervalo entre um curso e outro, Raduan participou da fundação do *Jornal do Bairro*, do qual foi colaborador durante quatro anos; viajou para a Alemanha, onde conheceu sua companheira; e em 1974 retomou a escrita de *Lavoura arcaica* (1975), seu primeiro projeto literário que ficara engavetado durante dez anos.

No ano de 1975, o escritor paulista estreia oficialmente na carreira literária com a publicação de *Lavoura arcaica*, três anos depois publica *Um copo de cólera* (1978) e, em 1997, temos a publicação de *Menina a caminho e outros textos*, que reúne os contos “Menina a caminho”, “Ventre seco”, “Hoje de madrugada”, “Mãozinhas de seda” e “Aí pelas três da tarde”, escritos durante as décadas de 1960 e 1970. No entanto, quando sua última obra vem a público, Raduan já havia abandonado a criação literária para se dedicar novamente à criação de animais, pois, segundo ele: “não há criação artística ou literária que se compare a uma criação de galinhas.” (NASSAR, 1987, s/p).

O escritor deixou a cena literária e recolheu-se à vida simples em um sítio do interior paulista. Apesar de nunca ter gostado de burburinhos, no ano de 2016 fez alguns pronunciamentos acerca do atual contexto político brasileiro. Também em 2016, Raduan concedeu uma entrevista, através de cartas, ao Globo Rural por ocasião do programa que mostrava como a doação de sua fazenda à Universidade de São Carlos (UFSC) tem impulsionado o desenvolvimento das comunidades que vivem nos arredores. Em fevereiro de 2017, no discurso proferido quando da cerimônia de recebimento do Prêmio Camões, o autor fez severas críticas ao governo atual do Brasil, posicionando-se, de modo contundente, contra o *impeachment* da então presidente Dilma Roussef, o qual chamou de golpe de estado. No entanto, em nenhuma das ocasiões Raduan Nassar cogitou voltar a escrever.

Desta forma, talvez venha a calhar a seguinte pergunta: por que dedicarmos nosso tempo à pesquisa da obra de alguém que declaradamente não se considera mais escritor? A resposta é simples: ainda que Raduan não produza mais textos literários, os já escritos foram suficientes para inseri-lo no cânone da literatura brasileira, e, até mesmo, da literatura ocidental. Prova disto são os prêmios recebidos por suas obras, com especial destaque para *Lavoura arcaica*, que rendeu ao escritor o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, e o Prêmio Camões, o mais importante prêmio da língua portuguesa, fato que motivou a publicação de sua *Obra Completa* (2016), editada pela Companhia das Letras e que, além de reunir o romance, a novela e os contos já publicados, traz os textos inéditos que o próprio escritor chamou de “Safrinha”, pequena coletânea composta de dois contos, “O velho” e “Monsenhores”, e um ensaio já publicado na Alemanha, “A corrente do esforço humano”. Afora isto, as adaptações cinematográficas, tanto de *Lavoura arcaica* quanto de *Um copo de cólera*, dizem da importância da obra e do interesse despertado nos leitores e na crítica literária.

Portanto, dedicarmos uma dissertação de mestrado à obra de Raduan Nassar nada mais é do que contribuímos para o reconhecimento e para a divulgação desta no âmbito acadêmico, procurando enriquecer o campo dos estudos literários. Neste sentido, é que intentaremos apresentar o romance *Lavoura arcaica* sob um novo ponto de vista, o das manifestações do demoníaco. A justificativa para a escolha deste aspecto específico diz respeito a uma das possibilidades de leitura da obra, pois nesta se entrecruzam vários temas.

*Lavoura arcaica* conta a história de uma família de imigrantes libaneses que vivem no Brasil do século XX. André, um dos membros dessa família e protagonista do romance, narra os anos vividos na casa paterna durante a infância e adolescência, bem como o abandono do lar e o retorno a este. O romance em pauta é escrito por Raduan sob a forma de palimpsesto no qual ele reescreve a parábola do filho pródigo<sup>1</sup>, apagando o final feliz e substituindo-o por um desfecho trágico.

Iohána, pai de André, assume o papel de patriarca da família após a morte do Avô, personagem sem nome, descrito apenas como velho imigrante libanês. Além destes, são membros da família de André: a mãe, também não é nomeada, fato significativo, pois revela a ausência de subjetividade imposta ao feminino, assim como pode representar todas as mães ou a “Grande Mãe”, isto é, “em termos de apropriação simbólica... é uma imagem em aberto, à espera.” (CARVALHO, 2002, p.26); os irmãos Pedro, filho mais velho, e Lula, filho mais novo; e as irmãs, Rosa, Huda, Zuleika e Ana, por quem André alimenta um desejo incestuoso.

---

<sup>1</sup>Cf. Lc.15.11-32.

André cresce sufocado entre a autoridade paterna e o excessivo amor materno. Por não se contentar com um ou outro tratamento, ele passa por diversos conflitos e acaba por buscar no amor da irmã a possibilidade de reintegração à família. Porém, Ana se recusa a viver o amor incestuoso, restando a ele buscar fora do âmbito familiar aquilo que não encontrara ali. Entretanto, tudo leva a crer que André não obteve êxito na sua procura ao abandonar a casa, uma vez que ele não reluta em voltar quando é encontrado por Pedro, que tinha a missão de fazer a ovelha perdida voltar ao aprisco do pai. O retorno de André, porém, não significa a felicidade da família, pelo contrário, é apenas o começo da ruína desta. Pecador exilado, o filho pródigo confessa seus crimes ao irmão como forma de expiação da culpa e para que assim possa voltar ao ambiente sagrado da família; contudo, a confissão acarreta a morte de Ana e a derrocada final da família.

Portanto, a ligação do romance em análise com os textos bíblicos, fonte para as religiões judaicas e cristãs, assim como a relação com os corânicos que servem de base para o islamismo, nasce quando André lança mão destes para subvertê-los, reescrevendo-os de modo a suscitar questionamentos quanto aos significados originais.

Esse método de reescrita e subversão caracteriza o processo de demonização tratado por Harold Bloom em *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (1973), na qual o autor sistematiza as chamadas razões revisionárias<sup>2</sup> para vencer a angústia da influência de um poeta antigo sobre um mais novo. A demonização para Bloom constitui a quarta tese e diz respeito ao momento em que o poeta permite (consciente ou inconscientemente) que o poeta forte, até então reprimido, retorne através da nova obra com uma força muito maior, fazendo com que o efebo rompa com seu precursor e, através da ruptura, se torne também um poeta forte. No caso de Raduan, não estamos falando de um poeta no sentido *stricto sensu*, mas, no sentido empregado nas poéticas clássicas, referindo-se a todos os que foram tocados pelo poder órfico. Daí ser aplicável e plausível para analisar a obra de Raduan sob este viés, visto que, os inúmeros casos de intertextualidade presentes em *Lavoura arcaica* remetem para esse processo de demonização.

Desta forma, o termo “demoníaco” transita entre o campo literário e o religioso, caracterizando o indivíduo, o comportamento ou qualquer outra coisa que transgrida uma

---

<sup>2</sup>Segundo Harold Bloom, a influência é vencida através do processo de desleitura. Este se organiza em seis etapas ou razões revisionárias: Clinamen, Tessera, Kenosis, Demonização, Askesis e Apophrades. Clinamen é o ato da desleitura em si ou de negação da influência; Tessera é o movimento antitético no qual o poeta subverte a palavra de seu precursor; Kenosis é o esvaziamento do poema novo em relação ao anterior; Demonização é o momento de reação ao Sublime encontrado no “poeta-pai”; Askesis é o penúltimo estágio desse embate e o de maior isolamento, é a fase em que o poeta cria sua identidade; e Apophrades ou o “retorno dos mortos” é a etapa final, nela, o precursor retorna de tal maneira modificado que o poema posterior parece preceder o anterior.

norma, ou seja, ser demoníaco significa ser transgressor, contestador, subversor de uma ordem. Dentro dessa perspectiva, a palavra guarda um sentido negativo, uma vez que se relaciona com a violação de uma regra e, conseqüentemente, do que é tido como o correto; sendo, por isso, ligado ao Mal e às respectivas concepções gregas e cristãs de *hybris* e pecado, por exemplo. Essa perspectiva, construída ao longo do tempo e de acordo com diversas culturas, não pertence apenas à esfera do texto literário ou religioso, mas reflete a cosmovisão de vários povos em determinadas épocas.

Destarte, a teoria da residualidade, através dos conceitos de resíduo, mentalidade, imaginário, hibridação cultural, endoculturação e cristalização, mostra-se em conformidade com o teor comparativo de nossa pesquisa, uma vez que se propõe a investigar como elementos de tempos e espaços que não são os nossos, encontram-se presentes nos dias atuais em manifestações artísticas, como é a literatura, convergindo para um estudo interdisciplinar.

Deste modo, procuramos iniciar o segundo capítulo<sup>3</sup> com algumas considerações acerca da Literatura Comparada. Assim, sem intentarmos fazer um apanhado histórico do seu conceito, antes priorizando aquilo que é fundamental para nossa pesquisa, versaremos sobre questões como influência, originalidade, tradição, dialogismo e intertextualidade. Com o propósito de aclarar alguns pontos referentes à teoria da residualidade, discorreremos brevemente sobre os conceitos operacionalizados por ela: resíduo, mentalidade, imaginário, hibridação cultural, endoculturação e cristalização.

No terceiro capítulo discorreremos sobre o tema tratado nesta dissertação, o demoníaco, apresentando-o como um conceito oriundo das religiões, porém, aplicado ao campo literário. Neste caso, porque, no sentido bloomiano, escrever uma obra nova alimentando-se da tradição e, ao mesmo tempo, rompendo com esta, consiste no processo chamado de demonização. Assim, os *daimons* que possuem um escritor têm em comum aos demônios, considerados espíritos malignos sob o ponto de vista da religião, o princípio transgressor, que leva estes a desconstruírem valores morais e religiosos, e aqueles à desconstrução do cânone literário.

No quarto capítulo, dedicado à abordagem literária, discorreremos sobre as manifestações do demoníaco na obra a partir de dois aspectos: a subversão dos textos precursores que ocorre através da contestação da palavra do pai, isto é, ao se propor a desconstruir os sermões paternos, bem como os preceitos neles contidos, André põe em xeque os textos canônicos - sejam eles sagrados ou não - que alimentam o discurso de Iohána; a outra

---

<sup>3</sup>A introdução é considerada o primeiro capítulo de acordo com o *Guia de Normalização de Trabalhos Acadêmicos da Universidade Federal do Ceará* (2017).

forma na qual se evidencia o caráter demoníaco diz respeito ao modo como André funda uma nova religião para a família, isto é, ao destruir a ordem erigida pelo patriarca, o filho assume seu lugar e, conseqüentemente, instaura uma nova ordem que deverá se consolidar numa nova religião, na qual os valores (o amor, a união e a moderação) e os elementos (o sacerdote, o templo e os rituais) da religião paterna são invertidos.

Ao findar este percurso, esperamos ter alcançado nossos objetivos geral e específicos, a saber: verificar como os conceitos de influência, originalidade, tradição, dialogismo e intertextualidade corroboram na compreensão do processo de ruptura e retorno à tradição literária empreendido por Raduan Nassar; identificar em que o conceito de *daimon* e demonização coincide com esse movimento de ruptura do escritor com seus precursores; a partir das considerações de Harold Bloom sobre a demonização, demonstrar que a perspectiva literária de *daimon* se assemelha ao imaginário acerca do demoníaco propagado pelas religiões, sobretudo, a cristã, e como ambos possibilitam enxergar o escritor e as personagens do romance como seres demoníacos; exemplificar como ocorre a manifestação do caráter demoníaco da personagem protagonista de *Lavoura arcaica* e de seu autor.

Acrescentamos ainda que, para a escrita desta dissertação, concorreram estudos como *O demônio no corpo das palavras: o endemoninhamento do discurso em Lavoura Arcaica* (2011) de Giovanni Marques Santos, o qual pauta-se nas intertextualidades presentes nos discursos de Iohána e André, sobretudo as de caráter bíblico; bem como reportamos a coincidência entre os percursos traçados no segundo capítulo dessa dissertação e o que foi feito por Juliane de Sousa Elesbão em *Lavoura arcaica: rastros do cotidiano na escritura de Raduan Nassar* (2016) ao tratarmos das questões pertinentes à literatura comparada e à inserção do autor no cânone literário.

Diante do exposto, concluímos esta breve introdução afirmando que *Lavoura arcaica* é um romance “desmedido” e que também fala de desmedida, dos excessos que se cometem em nome da paixão ou da razão, e como tal, já nasce sob o signo do demonismo que acompanha os indivíduos que se excedem em seus desejos. Portanto, se pudéssemos resumir qual fora nosso propósito ao iniciar esta pesquisa, diríamos que, talvez, ela tenha sido a tentativa de mapear essas desmedidas seja no âmbito da escrita ou no que toca o comportamento das personagens, demonstrando que a consequência desses excessos é a ruptura e a transgressão da tradição literária e das ordens sociais.



## 2. OS MANDAMENTOS DA TEORIA: DAS LEIS DA INFLUÊNCIA À RESIDUALIDADE

A Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes, propõe um método de análise literária que vem sendo desenvolvido pelos pesquisadores do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC) desde 2002, ano em que foi cadastrado no Diretório do CNPq. As primeiras bases da teoria estão no livro *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (1999) do referido teórico.

Segundo Roberto Pontes (2006, p.4, grifo do autor): “Na cultura e na literatura nada é original; tudo é *remanescente*; logo, tudo é *residual*”. Esta afirmação equivalente à Lei de Lavoisier, válida para a Física, é o axioma da teoria da residualidade, de modo que, o método proposto por ela baseia-se na identificação de resíduos que consistem em elementos pertencentes a culturas que se situam cronológica e espacialmente distantes de outras, nas quais se fazem presentes, adquirindo uma nova roupagem, mas, mantendo sua essência.

Partindo deste princípio, discorreremos a seguir sobre as questões teóricas pertinentes à compreensão de que a literatura, por vezes, nos apresenta obras de caráter residual e, ao mesmo tempo, singular. Para tanto, partimos dos tradicionais conceitos de influência, originalidade, tradição, dialogismo e intertextualidade, a fim de compreendermos que a história da literatura se constrói a partir do incessante processo de ruptura e retorno à tradição. Em seguida, apresentamos os conceitos da teoria da residualidade com o intuito de demonstrarmos que uma obra sempre está vinculada a outras e estas a imaginários de épocas anteriores que permaneceram residualmente.

### 2.1. Do culto da tradição à transgressão do cânone literário

Ao lermos *Lavoura arcaica* nos deparamos com uma quantidade de metáforas, inversões de sintaxe e ressignificações de palavras que criam um ritmo não esperado para o texto em prosa, embora Octávio Paz alerte que: “Como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente. No fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica.” (PAZ, 2003, p.12). Assim acontece com o narrador de Raduan Nassar que ora lentamente, ora acelerando, dita o ritmo da narrativa como se ela própria materializasse as danças realizadas nas festas da família. Tais características permitem-nos dizer que o romance em questão é um texto poético,

ainda que não seja escrito em versos, uma vez que a versificação é uma consequência da métrica, não do ritmo:

A distinção entre metro e ritmo proíbe de chamar de poemas a um grande número de obras corretamente versificadas que, por pura inércia, constam como tais nos manuais de literatura. Obras como *Os cantos de Maldoror*, *Alice no País das Maravilhas* ou *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan* são poemas. Neles a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pela lei da imagem e do ritmo. (PAZ, 2003, p.14-15, grifo do autor).

Pertencente a esta linhagem da prosa que “nega a si mesma”<sup>4</sup>, *Lavoura arcaica* e sua poeticidade desperta nossa atenção tanto pelo fator formal quanto por ter sido concebido num contexto que não era nada poético, os famigerados anos de chumbo da ditadura, época em que muitos escritores fizeram da literatura arma de combate. Esta tendência de denunciar e fazer críticas sociais, por vezes, exige de seus adeptos uma linguagem depurada, pontual, objetiva; e é esta receita que a maioria dos escritores dos anos de 1960 e 1970 irão seguir. Entretanto, Raduan, sem tornar-se apolítico, dá voz a André, construindo seu romance a partir do fluxo de consciência da personagem e da riqueza poética de sua linguagem.

Além disso, o escritor de Pindorama busca nas fontes mais antigas, ou melhor, mais arcaicas (para fazer jus ao título do romance), a matéria basilar de sua obra. É o que comprovamos nas palavras de Milton Hatoum (1996, p.20):

Mas o toque militar de recolher parecia impor um tema a alguns escritores que queriam escrever sobre o tempo presente, esse tempo que, para a literatura, parece ser um contratempo. *Lavoura arcaica* fogia do factual, do circunstancial, e aderiu a algo que penso ser importante numa obra literária: a linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa. Por isso, o romance de Raduan me impressionou tanto. E também por outros aspectos que eu chamaria de afinidades temáticas ou laços de uma cultura comum: o Líbano, com suas ressonâncias islâmicas, bíblicas e orientais que Raduan incorpora ao *topos* da volta do filho pródigo em *Lavoura arcaica*.

Se por um lado isto garante a Raduan a singularidade que lhe é inegável, por outro, é justamente por reportar-se a uma tradição milenar que surge o caráter residual da obra. Deste ponto de convergência se origina um dos principais questionamentos que motivaram o presente trabalho: – Como um texto literário produzido em meados do século XX consegue resgatar mitos, símbolos, costumes, valores, enfim, toda uma cultura pretérita, diversa do tempo em que foi produzido, sem perder sua singularidade, ou mesmo, sem deixar de ser pertinente a sua época? Para responder a esta pergunta, recorreremos à literatura comparada, na qual, encontramos os conceitos para explorar como e por que esse resgate é possível.

---

<sup>4</sup>Referência às obras mencionadas por Octávio Paz no fragmento citado que precede o parágrafo.

A história da língua comprova o quão antigo é ato comparativo, visto que até mesmo o uso do adjetivo “comparado” remonta à Idade Média, de forma que a estrutura linguística demonstra algo já feito desde os primórdios da humanidade. Exemplo disso são as pinturas rupestres que serviam como forma de representar a realidade, ou seja, comparar. No entanto, a inserção do termo “comparar” e seus derivados como conceitos nos estudos literários se dá, efetivamente, durante o século XIX. Seguindo a tendência cientificista vigente na época, o comparativismo literário buscava as aproximações, as familiaridades e as generalizações que tornassem possível classificar as diversas literaturas, de modo que, ao observarmos a história da literatura comparada, poderíamos ver que, durante muito tempo, as questões que nortearam o comparativismo literário se ocupavam das problematizações acerca da imitação, da tradução e da originalidade, fazendo com que a grande preocupação de alguns teóricos fossem as influências encontradas em determinados escritores e nas suas obras.

Essa tendência permaneceu ao longo do século XX levando muitos críticos e escritores a se deterem na definição do que seria a influência. Nomes como Cianorescu, Cláudio Guillén, Paul Valéry e Harold Bloom são exemplos de autores que se dedicaram a esta tarefa. Para Cianorescu, a influência ocorre de duas formas: a primeira quando há qualquer tipo de contato entre um emissor e um receptor; a segunda quando há assimilação direta ou indiretamente de um autor ou obra. Neste sentido, aproxima-se de imitação que, segundo o autor, pode ser entendida de quatro formas, interessando para a literatura comparada a quarta e última perspectiva, que diz respeito à “[...] emulação dos grandes modelos do passado como instrumentos pelos quais o escritor podia mostrar sua originalidade.” (NITRINI, 1997, p.129). Entretanto, fazendo a análise de elementos que compõem a obra literária, Cianorescu distingue influência, imitação e tradução:

O fenômeno da influência limita-se à absorção de um ou outro desses aspectos. Quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais ele vai se aproximando da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução, quando todos elementos são considerados. (NITRINI, 1997, p.130).

Esta obrigatoriedade da correspondência entre os elementos textuais não encontramos em Cláudio Guillén, para quem a influência poderia ser resultado de uma experiência individual, mas uma experiência que pode ser superada no momento da criação, isto é, as leituras feitas por um escritor poderiam influenciar ou não a sua escrita, tornando essas influências de caráter explícito ou implícito (NITRINI, 1997).

Nesta perspectiva de análise de influências, de relações de parentesco, de empréstimos e débitos literários, a literatura comparada, por vezes, pode ter cometido injustiças

ao trazer à luz trabalhos que apresentavam a existência de uma obra em função de outra obra anterior. Porém, fazendo um breve recuo na cronologia da crítica literária, vemos que Paul Valéry lançou as bases da renovação do conceito de influência; o poeta, ao tratar a influência como uma questão intimamente ligada à originalidade, demonstrou que esta só é possível em decorrência daquela. Para o autor, originalidade é uma “questão de estômago”, ou seja, depende do modo como cada artista se nutre de seus precursores: “Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.” (VALÉRY *apud* NITRINI, 1997, p.134).

Desta forma, entendemos que o original não é aquele que cria algo totalmente novo, todavia, é encontrado naquele que assimilou tão bem seu precursor que é tido como dono de uma escrita própria, particular. Não obstante a aparente contradição, Valéry compreende original como sinônimo de singular, peculiar; não como queriam os românticos que acreditavam ser possível desvincular-se da tradição, concepção possivelmente responsável pela confusão em torno do conceito de originalidade e que, segundo a comparatista Sandra Nitrini, incorre no erro e na ilusão:

Tal concepção, no entanto, revela-se totalmente equivocada, abrindo brecha para uma visão subjetiva do conceito de originalidade, criando a falsa ilusão tanto no escritor que se julga diferente quanto no leitor que apreciará a qualidade de uma obra em razão de seu aparente traço inusitado e individual. (NITRINI, 1997, p.141).

Os esclarecimentos acerca do sentido atribuído à originalidade no campo comparativista são de grande valor, pois apresentam outra forma de lidar com a influência, uma vez que esta é inevitável, visão compartilhada por Harold Bloom no livro *A angústia da influência*, sobre o qual discorreremos quando formos tratar do conceito de demoníaco. As ideias relacionadas à originalidade também contribuem para as modificações de outro importante aspecto dentro da literatura comparada, o conceito de tradição.

Abordado por vários autores, dentre os quais Cláudio Guillén, que associou o conceito de tradição ao de convenção, ressaltando o caráter coletivo de ambos, pois, para ele, tradição e convenção são determinados por um conjunto de pessoas autorizadas para tal. Exemplo dessa relação com a coletividade seria a influência que Virgílio exerceu sobre Dante, visto que a “imitação” do modelo clássico não consistiria apenas em uma questão pessoal, mas objetivaria manter uma tradição aceita em determinado contexto social. (NITRINI, 1997). Tais pressupostos acerca da tradição também são encontrados em outros autores que, apesar disto, diferem de Guillén; pois, enquanto este acredita que a tradição se constitui linearmente, impondo uma ordem cronológica e de costumes aceitos; aqueles irão contestar essa cronologia.

Nesse sentido, consideramos que autores como Iuri Tynianov, T. S. Eliot e Jorge Luís Borges trazem reflexões importantes para a concepção de tradição.

Iuri Tynianov pertencia à linhagem dos formalistas russos que preconizavam a imanência do texto, não obstante, adota uma postura mais flexível, pois, ele acreditava que a análise do texto com base no rigor estruturalista pode ser arriscado, visto que: “A existência de um fato como *fato literário* depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função.” (TYNIAOV *apud* CARVALHAL, 1986, p.47, grifo do autor). Se cada elemento textual adquire um novo significado, uma nova função, de acordo com o contexto no qual se insere, um texto nunca será o mesmo, da mesma forma que uma obra posterior a outra obra, ainda que influenciada por esta, não será mera repetição da sua precursora, pois “o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída.” (CARVALHAL, 1986, p.47).

Deste modo, Tynianov defende a ideia de que as obras literárias estão em constante relação umas com as outras e que a tradição não se constrói linearmente, como queriam os comparatistas tradicionais, para ele, “[...] a tradição não se desenha como uma linha reta, numa evolução linear e contínua, mas se constitui um processo bastante conflituado, de idas e voltas.” (CARVALHAL, 1986, p.47). É importante lembrar que esse embate não ocorre apenas no plano literário, posto que, a tradição também se constitui fora das obras, imprimindo nos textos as marcas temporais e espaciais, de povos, de culturas, de civilizações que fazem parte da sedimentação mental daqueles que os escrevem.

Outra mudança no conceito de tradição é a que T.S. Eliot apresenta em seu ensaio “Tradição e talento individual” (1919) ao dizer que só é possível romper com a tradição imitando-a. O paradoxo que se estabelece é semelhante ao que Octávio Paz nos apresenta ao discorrer sobre a “tradição da ruptura”:

Entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, idéias, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição. Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade? (PAZ, 1984, p.17).

Paz explica que a “tradição da ruptura” está vinculada a uma tradição de sua época, a modernidade e, enquanto tal, segue a regra de modificar-se constantemente, pois a tradição moderna impõe mudança, diversidade, diferença:

Ao dizer que a modernidade é uma tradição cometo uma ligeira inexatidão: deveria ter dito *outra* tradição. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. (PAZ, 1984, p.18, grifo do autor).

Contudo, a ruptura com uma tradição imediatamente anterior pode significar a retomada de outra tradição mais antiga, de maneira que, o pensamento de Eliot se confirma através dessa dialética, posto que, retomar é também imitar. O sentido no qual o poeta usa o termo imitação, entretanto, não se refere ao que está associado ao plágio ou à mera repetição, pelo contrário, nesse contexto, imitação retoma a ideia de originalidade empreendida por Paul Valéry, Oddette de Mourgues e Anna Balakian, isto é, imitar é assimilar e transformar.

Sobre a tendência de querermos destacar um poeta por aquilo que há de individual na sua obra, Eliot (1989, p.38) diz ainda que:

[...] se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade.

O pensamento de Eliot contribui muitíssimo para a renovação da crítica comparativista, no entanto, é com Jorge Luís Borges que temos o que seja, talvez, a alteração mais radical no conceito de tradição. Se antes alguns escritores já postulavam a ideia de que a tradição se constitui através das idas e vindas na sequência temporal, para Borges, a tradição pode ser lida de trás para a frente, isto é, cada escritor é quem cria seus precursores. O escritor chega a essa conclusão ao fazer uma análise da obra de Franz Kafka, que à primeira vista pareceu completamente nova, porém, depois da segunda leitura, Borges começou a perceber a ressonância das vozes de escritores anteriores a Kafka: “De início, julguei-o tão singular como a fênix das loas retóricas; depois de algum convívio, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.” (BORGES, 1999, p.96).

Borges cita obras de Zenão, Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, Léon Bloy e Lord Dunsany, autores que não possuem semelhanças entre si, mas todos têm algum ponto em comum com o escritor de Praga. Este fato torna-se perceptível somente após a leitura dos textos kafkianos, logo, é Kafka que os insere em uma tradição, a de seus precursores.

O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de *Betrachtung* é menos precursor do Kafka dos mitos sombrios e das instituições atrozes que Browning ou Lord Dunsany. (BORGES, 1999, p.98).

O escritor argentino também contribui com a mudança de noções como a de autoria ao ficcionalizar a condição do escritor no conto “Pierre Menard, autor de Quixote”. Pierre Menard, personagem de Borges, teria reescrito linha por linha *Dom Quixote* (1605), romance de Miguel de Cervantes, autor do século XVII. No entanto, o narrador do conto constata que, ainda que Menard tenha escrito o romance sem alterar uma vírgula do original, o tempo e o espaço em que ele se encontra torna o significado da obra completamente diferente. A metáfora proposta por Borges nos leva a perceber que a leitura também é uma constante reescrita da obra e, portanto, modificadora da tradição.

Essa ideia se coaduna com o que postulava Tynianov acerca da função dos elementos literários, como também se relaciona com o que propunha a estética da recepção, da qual Hans Robert Jauss foi o principal divulgador. O autor alemão defende que o estudo da obra deve considerar o contexto em que é produzida e o efeito causado pela sua recepção, para tanto, precisamos levar em consideração três níveis de leituras: a perceptiva, a interpretativa e a histórica. A leitura perceptiva diz respeito apenas à fruição estética da obra numa atitude passiva; a interpretativa situa-se em um segundo momento de contato com a obra no qual o prazer estético é despertado pela reflexão interpretativa; a leitura histórica, por sua vez, é a que pode alterar o horizonte de expectativas em que uma obra se insere, modificando, portanto, a tradição:

Diferentemente do acontecimento político, o literário não possui consequências imperiosas, que seguem existindo por si sós e das quais nenhuma geração posterior poderá mais escapar. Ele só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada – na medida, pois, que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria. (JAUSS, 1994, p.26).

As postulações de Jauss acerca de como a recepção modifica a tradição consolida a perspectiva interativa da leitura de uma obra, que deve ser sempre colocada em diálogo com o “horizonte de expectativas<sup>5</sup>” do leitor e com a “série literária<sup>6</sup>” a qual pertence. É neste sentido que entendemos a historicidade da obra: como parte do processo dialético entre o sujeito, o contexto (tempo e espaço) e o sistema literário, do qual, a literatura não é apenas resultante

---

<sup>5</sup>“Horizonte de expectativa” refere-se ao conjunto de obras, gêneros, formas e temas já conhecidos até um dado momento, por parte do leitor, dos críticos e dos escritores, e que pode ser modificado ou não quando uma nova obra surge nesse horizonte.

<sup>6</sup>“Série literária” diz respeito ao contexto da recepção de uma obra.

desses fatores, mas também os modifica à medida que age sobre o leitor e este, por sua vez, sobre o meio em que vive.

Outro conceito baseado na interação que alterou a forma de compreendermos a tradição foi o de dialogismo desenvolvido por Mikhail Mikhailovich Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963). Dialogismo corresponde à ideia de que cada texto abriga em si pelo menos duas vozes que estão em constante relação, isto é, o diálogo surge quando o sujeito do discurso enuncia suas palavras seja para confirmar ou contestar outro discurso que também está presente no texto. Este é obtido a partir da absorção de textos situados literária ou culturalmente na sociedade.

Para Bakhtin, a “palavra literária”, isto é, a unidade mínima da estrutura literária não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior. (NITRINI, 1997, p.159).

Neste sentido, Bakhtin elabora três definições importantes para a compreensão do dialogismo, são estas: palavra direta, que tem a ver com o discurso assumido pelo sujeito, ou seja, o autor; palavra objetual, que se refere ao discurso proferido pelas personagens, distanciando-se do autor; e palavra ambivalente, que é resultado do diálogo entre as duas primeiras, esta é caracterizada pela capacidade que um discurso tem de adquirir duas significações simultaneamente, ainda que esses significados sejam contraditórios. A ambivalência é, então, produto do confronto entre as vozes que o texto apresenta: “O termo ambivalência implica a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história. Bakhtin considera a escritura, leitura do *corpus* literário anterior, o texto, absorção e réplica a um outro texto.” (NITRINI, 1997, p.160, grifo do autor).

A conceituação de Bakhtin é interessante, pois, se pensarmos em *Lavoura arcaica*, por exemplo, veremos que, ao construir seu discurso, André se contrapõe o discurso do pai, que é fundamentado em discursos anteriores, arraigados em uma tradição religiosa e cultural com a qual ele não se identifica. Assim, o filho ao contestar o discurso paterno atribui novos significados a este para afirmar seu próprio discurso, tornando-o ambivalente. Isto acontece porque, além da sua voz, o autor explora a palavra de um outro, que pode ser interno ao texto, como é o caso de Iohána; ou ser exterior, como são as instituições representadas pelo discurso religioso. Em síntese, a ambivalência é decorrente do conflito entre essas várias vozes dentro de um mesmo texto.

O conceito bakhtiniano de dialogismo já postulava a presença simultânea de dois ou mais textos que se materializavam no “novo” texto, entretanto, segundo Bakhtin (2010,



p.214): “O momento de imitação da palavra do outro e a existência de diversas influências de palavras de outros, nitidamente claros ao historiador da literatura e a qualquer leitor competente, fogem à tarefa do discurso propriamente dito.”; nesta perspectiva, somente com Júlia Kristeva a noção de “palavra literária” foi ressignificada e torna-se, de fato, sinônimo de texto, dando origem ao termo intertextualidade. Categorizada por Kristeva em 1969, intertextualidade refere-se à capacidade de um texto está sempre em diálogo com outro. Segundo a escritora búlgaro-francesa, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla.” (KRISTEVA, 2005, p.68).

Intertextualidade, como bem destaca a autora, requer absorção e transformação, e, por conseguinte, implica certa materialidade, pois deve ser encontrada no corpo do texto, ponto de vista do qual compartilha Gerárd Genette que, ao descrever as relações transtextuais<sup>7</sup>, define a intertextualidade como “[...] co-presença efetiva entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente como presença efetiva de um texto em outro.” (GENETTE, 2010, p.14). Essa presença se instaura a partir de procedimentos como a citação, o plágio e a alusão, todavia, como não é este o foco do nosso estudo, não classificaremos cada um destes detalhadamente. Basta sabermos que ao estabelecer tais classificações, Genette divide esses recursos em dois tipos, os de imitação, que confirmam ou pouco alteram o sentido do texto original, e os de transformação, que tem a finalidade de subverter, ironizar ou contestar suas fontes. (GENETTE, 2010).

É neste último caso que se situa o texto de Raduan e, conseqüentemente, o discurso de sua personagem protagonista, André. Para exemplificarmos, tomemos o texto que serve de palimpsesto<sup>8</sup> para o romance, a parábola do filho pródigo:

Disse ainda: ‘Um homem tinha dois filhos. O mais jovem disse ao pai: ‘Pai, dá-me a parte da herança que me cabe’. E o pai dividiu os bens entre eles. Poucos dias depois, ajuntando todos os seus haveres, o filho mais jovem partiu para uma região longínqua e ali dissipou sua herança numa vida devassa. E gastou tudo. Sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar privações. Foi, então, empregar-se com um dos homens daquela região, que o mandou para seus campos cuidar dos porcos. Ele queria matar a fome com as bolotas que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava. E caindo em si, disse: ‘Quantos empregados de meu pai têm pão com fartura, e eu

<sup>7</sup>Gerárd Genette afirma que os fenômenos dos quais se ocupam os comparativistas são relações transtextuais. Estas dizem respeito à “transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’.” (GENETTE, 2010, p.13).

<sup>8</sup>Palimpsesto é o termo que designa o pergaminho ou papiro no qual um texto anterior foi apagado para que fosse escrito um novo texto. Por analogia, dizemos que a parábola do filho pródigo serve de palimpsesto a *Lavoura arcaica* porque podemos ver que a estrutura da parábola se faz presente mesmo que tenha sido alterada pelo autor do romance.

aqui, morrendo de fome! Vou-me embora, procurar o meu pai e dizer-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados'. Partiu, então, e foi ao encontro de seu pai. Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o, encheu-se de compaixão, correu e lançou-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. O filho, então, disse-lhe: 'Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho'. Mas o pai disse aos seus servos: 'Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!' E começaram a festejar. Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto de casa ouviu músicas e danças. Chamando um servo, perguntou-lhe o que estava acontecendo. Este lhe disse: 'É teu irmão que voltou e teu pai matou o novilho cevado, porque o recuperou com saúde'. Então ele ficou com muita raiva e não queria entrar. Seu pai saiu para suplicar-lhe. Ele, porém, respondeu a seu pai: 'Há tantos anos que eu te sirvo, e jamais transgredi um só dos teus mandamentos, e nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos. Contudo, veio esse teu filho, que devorou teus bens com prostitutas, e para ele matas o novilho cevado!' Mas o pai lhe disse: 'Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Mas era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado!' (Lc.15.11-32).

Apesar da atitude do pai despertar ciúmes e inveja no filho mais velho, a parábola tem um desfecho feliz, já em *Lavoura arcaica*, veremos que tais sentimentos dominarão Pedro até o jovem cometer o erro de revelar ao pai tudo o que sabe sobre a consumação do incesto entre Ana e o irmão. Destacamos também que “[...] André sai de casa não para dissipar sua parte na herança paterna, mas por estar acometido de um amor incestuoso pela irmã Ana” (LEMOS, 2002, p. 37). André não exige nada material, visto que ele não estava preocupado em viver uma vida pródiga, ao contrário, para ele a prodigalidade estava em sua própria casa:

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
- A prodigalidade também existia em nossa casa.
- Como, meu filho?
- A prodigalidade sempre existiu em nossa mesa. (NASSAR, 2016, p.160).

Apesar dos excessos cometidos pela família, André reclama da falta de amor que faz dele um faminto, ou seja, o que ele busca fora de casa é o amor que não encontrou na família ou, mais especificamente, a possibilidade de viver a relação incestuosa com a irmã, “a parte que lhe cabe da herança”. É notório também que ele não volta para casa por decisão própria, é seu irmão mais velho que o resgata; é, talvez, por isso, que André não retorna ao lar arrependido do que fez, como constatamos nas palavras do Pai: “Não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa!” (NASSAR, 2016, p.171). As suspeitas de Iohána estavam certas, nem o próprio filho tinha consciência de por que voltara; se durante a discussão com o pai ele finge arrependimento, é com vistas na recompensa que receberá em seguida:

E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menino à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do seu seio; curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali, em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: ‘meus olhos’ ‘meu coração’ ‘meu cordeiro’; largado naquele berço, vi que o pai saía para o pátio, grave, como se todo aquele transbordamento de afeto se passasse à sua revelia; empunhava o mesmo facão com que entrara pouco antes ali na copa, ia agora reunir-se de novo às minhas irmãs perdidas numa azáfama animada em torno da mesa tosca, lá debaixo do telheiro dos fundos, onde preparavam as carnes para a minha festa; e eu tinha os olhos nessa direção, e me perguntava pelos motivos da minha volta, sem conseguir contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno, quando notei, além do pátio, um pouco adentrado no bosque escuro, o vulto de Pedro: andava cabisbaixo entre os troncos das árvores, o passo lento, parecia sombrio, taciturno. (NASSAR, 2016, p.173-174.).

No trecho acima, podemos observar algumas semelhanças e diferenças com o texto da parábola. Nesta, o pai recebe o filho com grande afeto; em *Lavoura arcaica*, o pai, ainda que movido de compaixão pelo filho, não deixa de lado o uso de sua autoridade, cabendo à Mãe a demonstração de afeto. No texto de Raduan, tal como ocorre no texto bíblico, o carinho dispensado ao filho pródigo desperta o ciúme e a inveja do filho mais velho, sentimentos representados pelos adjetivos “sombrio” e “taciturno” usados para descrever Pedro. Outra semelhança é que André também terá direito a uma festa para comemorar seu regresso, contudo, ela terminará tragicamente.

Fica claro, portanto, que *Lavoura arcaica* é constituído a partir de um caso de intertextualidade com a parábola do filho pródigo, porém, através dos recursos intertextuais, Raduan transforma o texto mais antigo e atribui novos significados a este, pois, com a leitura do texto mais recente, podemos questionar, por exemplo, o porquê de um filho abandonar sua casa, lugar onde, supostamente, tem tudo o que precisa; ou ainda, se o amor desse pai é tão forte a ponto de perdoar o filho verdadeiramente ou se este é recebido de volta apenas para manter as aparências de uma família estável; podemos questionar também o caráter dos irmãos mais velhos que, em ambos os casos, se deixaram tomar pela inveja e pelo ciúme, desencadeando a ruína da família, no caso do romance.

Dito isto, retomamos nossa discussão acerca da intertextualidade colocando um problema levantado por Laurent Jenny. Segundo o crítico francês, somente devemos falar de intertextualidade quando houver algum elemento no texto que aponte para outro, isto é, para reconhecermos o processo intertextual é necessário que haja uma espécie de paralelismo léxico, sintático ou semântico, que assemelhem os dois ou mais textos. Outro autor que concorda com Jenny é Cláudio Guillén, ao afirmar que a intertextualidade é um caminho a ser seguido no estudo de obras literárias quando há casos de intertextualidade explícita. O crítico alerta para o

perigo de quando esta se torna implícita, pois, podemos encontrar as mesmas barreiras dos estudos de fontes, influências e da tradição, pensados aos moldes tradicionais como algo linear, de caráter psicológico e que justifica uma obra em função da outra (NITRINI, 1997).

Crítica e professora de Literatura comparada, Sandra Nitrini concorda que a teoria da intertextualidade tem limitações que a aproximam da busca por influências:

Tanto a influência quanto a intertextualidade defrontam-se com problemas ligados à criação literária. A primeira canaliza sua atenção para os sujeitos criadores, situando-se num espaço teórico, no qual o homem ainda se mantém e garante, por meio de sua produção literária e de seu contato com a de outros, a continuidade da literatura. Ao focalizar sua atenção para os textos, os objetos criados, a teoria da intertextualidade situa-se, em termos teóricos, num polo oposto, inserindo-se no contexto da visão desconstrutivista, marcada, entre outras ideias, pela morte do sujeito. (NITRINI, 1997, p.167).

Todavia, Nitrini aproxima as duas teorias para em seguida distanciá-las, sobrepondo ao estudo das influências o intertextual, pois este conferiria maior independência ao texto literário. A fala da autora é significativa também por despertar outro questionamento: e se ao invés de opostas, considerássemos as teorias da intertextualidade e da influência complementares? Estamos longe de chegar a uma resposta definitiva e unificadora, no entanto, pensarmos a complementaridade de ambas teorias nos indica um caminho alternativo para o estudo comparativo de obras literárias visto que, diante de tudo que foi dito e dos inúmeros avanços no campo dos estudos literários, seria impensável considerarmos a obra literária como simples produto de um processo psicológico de influências, ou considerarmos um autor devedor de outro mais antigo por apresentar traços da obra deste em suas criações; por outro lado, anularmos o papel do sujeito no processo de composição literária, parece-nos uma atitude radical.

A literatura, assim como qualquer outro bem de consumo, é produzida por homens que, por sua vez, estão inseridos em momentos e locais determinados. Deste modo, ela é resultado da interação entre esses três elementos: indivíduo, tempo e espaço. Neste sentido, diversos autores têm procurado reintegrar essa noção à teoria literária, fazendo surgir correntes como a já mencionada estética da recepção e a crítica de viés marxista. É também nesse contexto de renovação dos estudos literários que vemos despontar a teoria da residualidade.

A interdisciplinaridade com que opera a teoria da residualidade assegura uma melhor compreensão do texto literário pois permite o diálogo entre a literatura e outros saberes, ampliando as possibilidades de interpretação de uma obra. Ora, isto só é possível porque a própria teoria é de natureza interdisciplinar. Sistematizada a partir do intercâmbio entre disciplinas afins à literatura como a história, a sociologia e a antropologia; e outras não tão

próximas como a geologia, a cristalografia e a mineralogia; a residualidade tem como característica o estudo pautado na relação entre literatura e cultura, por isso, a análise de uma não se desvincula da outra.

A imbricação entre literatura e cultura nesta teoria vem, dentre outras coisas, da concepção que temos de ambas. Esta é compreendida como amplo espaço de trocas de costumes, valores, crenças, línguas e artefatos materiais. Aquela é concebida como produto cultural pertencente à categoria dos bens de consumo espirituais<sup>9</sup>. Desta forma, a literatura, na condição de alimento espiritual, torna-se essencial ao homem, tal como afirma Antonio Candido:

Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Neste sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. (CANDIDO, 1988, p.175).

O pensamento do crítico literário expressa a síntese de como entendemos a literatura; objeto cultural que nos leva à fruição, isto é, ao prazer estético, ao mesmo tempo que, é indispensável ao indivíduo pois tem a função de humanizá-lo. Humanização não diz respeito apenas à função pedagógica, moralizante ou de crítica social, que muitas vezes a literatura desempenha. Humanização tem a ver, principalmente, com a tomada de consciência do sujeito enquanto ser. Em outras palavras, humanizar é levar o homem a reconhecer-se como criatura complexa, na qual, habitam diferentes sentimentos, comportamentos e necessidades; de forma que, ao entrar em contato com a literatura, essas experiências do ser se desvelam aos nossos olhos. Com relação a isto, Tzvetan Todorov nos diz ainda que:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 2009, p.76).

A relação do homem para com a literatura faz com que ela adquira o caráter social que a torna indispensável ao equilíbrio da sociedade. Nesse sentido toda literatura é social, posto que, ao transformar os indivíduos “a partir de dentro”, como propõe Todorov, ela transforma nossas práticas e, conseqüentemente, o meio em que estamos inseridos.

---

<sup>9</sup>Cf. PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/2006. Fortaleza (mimeografado), 2006.

Diante do exposto, afirmamos que o estudo da literatura aliado aos elementos culturais enriquece nossa análise, além de contribuir para a compreensão de uma história literária construída a partir das relações da obra com o contexto – literário e cultural - no qual é produzida, pois, assim como o dialogismo bakhtiniano, acreditamos que a sociedade é um grande texto a ser lido.

## 2.2. A residualidade como tentativa de uma nova ordem teórica

Situada cronologicamente na chamada pós-modernidade, a teoria da residualidade volta-se para o passado, próximo ou distante, com o intuito de encontrar as mentalidades que contribuíram ou contribuem para a formação do pensamento contemporâneo, isto é, a residualidade pauta-se na ideia de que o presente é formado por elementos de outros tempos e espaços que se manifestam sob a forma de resíduos culturais e podem ser encontrados, por exemplo, na literatura, ou seja:

A residualidade se caracteriza por aquilo que resta de um tempo em outro, podendo significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos resíduos indicadores de futuro. [...] Mas a residualidade não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a hibridação cultural no que toca a crença e costumes. (MARTINS, 2003, p.518).

Estes resíduos vindos de tempos ou espaços diferentes daqueles em que se fazem presentes, quando encontrados na literatura, passam a uma nova categoria, a dos resíduos literários, que se apresentam na forma ou no conteúdo da obra. Ao manifestar-se na forma, o resíduo vem de um elemento estético; quando manifesto no conteúdo, o resíduo é de origem temática<sup>10</sup>.

Assim, em *Lavoura arcaica*, por exemplo, quando observamos que sua linguagem é marcada pelas ambiguidades e metáforas que criam um jogo antitético, não só na forma, mas, sobretudo, nas ideias; podemos aproximá-la da linguagem barroca, ou seja, o modo predominante como Raduan escreve seu texto constitui um resíduo estético referente ao Barroco, estilo que predominou na literatura e em outras artes durante o final do século XVI até meados do XVII. O movimento que começou na Itália e se propagou pela Europa, chegando

---

<sup>10</sup>Essa dissociação entre forma e conteúdo é realizada com o intuito de melhor exemplificarmos a presença desses resíduos, porém, sabemos que um movimento estético se constitui da união de ambos. Neste sentido, é significativo o trabalho que a pesquisadora Elizabeth Dias Martins tem desenvolvido acerca dos “Resíduos estéticos intertemporais”. Cf. MARTINS, Elizabeth Dias. Projeto de Pós-doutorado. Rio de Janeiro/ Coimbra: UERJ/UC, 2015. - \_\_\_\_\_. Relatório de Pós-doutorado. Rio de Janeiro/ Fortaleza: UERJ/UFC, 2016.

ao Brasil com os colonizadores, caracteriza-se pelos motivos religiosos que sobrepujaram a arte da época; pelo conflito entre corpo e alma; e pela oposição entre o que é efêmero e o que é eterno, simbolizando a passagem do tempo. Outras fortes características do Barroco são o cultismo e o conceptismo, definidos como artifícios da forma e do conteúdo, respectivamente. No Brasil, os principais representantes do Barroco foram Aleijadinho, na escultura; Gregório de Matos, na poesia; e Padre Antonio Vieira, na prosa.

Tomemos como exemplo, então, um dos sermões de Vieira, talvez o mais famoso deles: o “Sermão da Sexagésima”. Pregado na Capela Real de Lisboa, em março de 1655, o sermão compõe-se de 10 pequenos capítulos, baseia-se no evangelho de Lucas e critica o estilo de outros pregadores que em vez de pregarem servindo a Deus, o fazem para agradar aos homens. Para tanto, Vieira toma como ponto de partida a parábola do semeador descrita no evangelho, vejamos:

O ano tem tempo para as flores, e tempo para os frutos. Por que não terá também o seu outono a vida? As flores, umas caem, outras secam, outras murcham, outras levadas o vento; aquelas poucas que se pegam ao tronco e se convertem em fruto, só essas são as venturosas, só essas são as discretas, só essas são as que duram, só essas são as que aproveitam, só essas são as que sustentam o Mundo. (VIEIRA, 1965, p.81).

Neste trecho, observamos que o poder retórico é garantido pelo paralelismo das frases que se iniciam por “só essas são...”, além disso, a clareza exigida pelo conceptismo torna o discurso do padre ainda mais objetivo e, provavelmente, mais persuasivo. Comparemos agora o fragmento acima com a fala de Iohána durante a discussão que tem com André após a volta do filho:

[...] 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! (NASSAR, 2016, p.171).

Afora o tom parenético que as falas do pai sempre encerram, o texto de Raduan também se assemelha ao de Vieira pela estrutura em que as frases são construídas, o ato de iniciar a frase seguinte de modo a retomar a ideia anterior e comparar um elemento com outro ao qual se opõe, estabelece o paralelismo sintático tão caro ao Barroco. As semelhanças tornam-se ainda mais claras se compararmos o seguinte trecho do sermão de Vieira: “O trigo que semeou o pregador evangélico, segundo Cristo, é a palavra de Deus. Os espinhos, as pedras, o caminho e a terra boa em que o trigo caiu, são os diversos corações dos homens” (VIEIRA, 1965, p.81), com as palavras de Iohána: “Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora

semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos.” (NASSAR, 2016, p.173).

Tanto o “Sermão da Sexagésima” quanto *Lavoura arcaica* mantêm uma relação intertextual com o texto bíblico da “Parábola do Semeador” e se valem do mesmo recurso estilístico: a metáfora, figura de linguagem basilar para a literatura barroca. O recurso de comparar a palavra com uma semente e os corações humanos com os solos nos quais ela é lançada já foi empregado pelo próprio Cristo, mas ganha destaque na pregação de Vieira e se renova ao ser usado num romance produzido no final do século XX. Para além disto, ao confrontarmos os dois textos, verificamos que as marcas do estilo Barroco presentes no romance se configuram como resíduos, isto é, aquilo que restou de uma época para outra e que se atualiza de acordo com a nova época e com a nova cultura na qual se insere, é o que afirma Roberto Pontes (2006, p.03): “resíduo é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. O resíduo é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo.”.

A definição dada por Pontes acerca do que é o resíduo nos leva a entender o porquê da permanência destes elementos em um tempo e espaço que não é o seu. Se nos voltarmos para o que tem dito a crítica literária sobre a formação da literatura brasileira, veremos que ela está dividida quanto à literatura barroca no Brasil. Para Antonio Candido, que adota um ponto de vista histórico e concebe a literatura como um sistema orgânico, constituído por três elementos: produtores literários, mecanismo transmissor e receptores (CANDIDO, 2000); as produções literárias do período barroco não podem ser consideradas literatura em si, mas tão somente “manifestações literárias”, como ele afirma em “A literatura como sistema”, capítulo inicial de seu *Formação da Literatura Brasileira* (1975):

Em fases iniciais, é frequente não encontrarmos esta organização, dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras. Isto não impede que surjam obras de valor, - seja por força da inspiração individual, seja pela influência de outras literaturas. Mas elas não são representativas de um sistema, significando quando muito seu esboço. São manifestações literárias, como as que encontramos, no Brasil, em graus variáveis de isolamento e articulação, no período formativo inicial que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII. (CANDIDO, 2000, p.24).

No trecho acima, podemos constatar que Candido chama de “manifestações literárias” as produções iniciais, inclusive as do período barroco. Com relação a esta escola literária, o crítico assevera ainda que ela faz parte de um “período importante e do maior interesse, onde se prendem as raízes da nossa vida literária e surgem, sem falar dos cronistas,



homens do porte de Antônio Vieira e Gregório de Matos” (CANDIDO, 2000, p.24); no entanto, esses escritores não teriam contribuído de fato para a formação de nosso sistema literário.

Em contraposição ao que Candido propôs, Alfredo Bosi considera que as produções barrocas fazem parte de nossa literatura, porém este movimento, no Brasil, só foi sentido residualmente:

No Brasil houve ecos do Barroco europeu durante os séculos XVII e XVIII [...] Sem entrar no mérito destas obras, pois só a análise interna poderia informar sobre seu grau de originalidade, importa lembrar que a poesia coetânea delas já não é, senão residualmente, barroca, mas rococó, arcádica e neoclássica, havendo portanto uma discronia entre as formas expressivas, fenômeno que pode ser variamente explicado. (BOSI, 2006, p.34).

Desse modo, parece-nos plausível acreditar que o Barroco encontrou seus adeptos em solo brasileiro. E não somente isto, mas afirmamos que era preciso encontrar, ou ainda, que tinha de encontrar, uma vez que a visão de mundo que norteava os habitantes que aqui residiam, fossem eles nativos, colonos ou africanos trazidos como escravos para o Brasil, era pautada pela influência religiosa. Como transpor, então, o abismo de um mundo regido por forças divinas para um mundo guiado pela luz da razão, como queriam os iluministas, representados na literatura pelos poetas árcades?

Ao colocar-se como movimento de transição<sup>11</sup>, o Barroco reflete os anseios do homem que se sabe capaz de produzir grandes inventos tecnológicos; tal capacidade, no entanto, leva-o a descobrir que o mundo é bem maior do que ele pensava e que, mesmo dotado de inteligência, ele é pequeno diante da natureza. O homem dividido entre o saber adquirido pela ciência e as crenças no sobrenatural; entre ser dono de seu destino e ser dependente da vontade divina; entre a efemeridade do corpo e a possível eternidade da alma; entre escolher o caminho do céu ou do inferno; entre os poderes do Bem e do Mal; este é o homem do século XVII e o Barroco é a arte de seu tempo, que expressa nas formas contorcidas das esculturas a angústia que o atormenta, que retrata nos afrescos de Aleijadinho o pensamento religioso da época e que revela através da agudeza dos estilos cultista e conceptista a dualidade humana.

A dualidade à qual aludimos para descrever o homem do século XVII, entretanto, não é exclusiva desse tempo. Ela própria é residual, isto é, vem permanecendo como característica inerente ao homem desde que habita a Terra: da Pré-história à Idade Antiga, da Antiguidade à Idade Média, dela à Modernidade e desta à Contemporaneidade, provocando os

---

<sup>11</sup>O Barroco insere-se na historiografia literária como movimento intermediário entre a arte clássica e neoclássica, de forma que, suas formas e expressões não seriam um modo decadente da produção renascentista, como se acreditou durante muito tempo. (COUTINHO, 1995).

conflitos existenciais que nos acompanham. Acerca da recorrência das crises geradas no homem a partir da não conciliação desses elementos duais, Elizabeth Dias Martins observa:

o homem passa a enfrentar um processo de desarticulação da sua unidade devido ao desfazimento de uma estrutura bem montada de conceitos e princípios [...] Da angústia gerada por essa quebra de unidade surgem as torções asfíxiantes do Barroco, para onde podemos recuar toda a inquietação do indivíduo em demanda de si mesmo, assim também as marcas do desencanto, a soturnidade e a inquietação visíveis mais tarde no Romantismo, também típicas do decadentismo simbolista, além de ingredientes fundamentais da poética de crise do Modernismo. (MARTINS, 2013, p.31).

Ao estudar a obra de Almada Negreiros, a autora ora citada refere-se à “poética de crise do Modernismo”, que, gerada séculos antes, atravessou vários movimentos literários, chegando ao Modernismo e, por que não dizermos, ao fazer literário do século XXI? O mundo contemporâneo, apesar de reivindicar para si a novidade, não evoluiu tanto quanto gostaria. Pelo menos não em relação aos sentimentos humanos ou ao modo de viver, pensar, sentir e agir, isto é, no que toca à mentalidade. Se assim não fosse, se a humanidade tivesse evoluído em mentalidade da mesma forma que evoluiu em técnicas, talvez as inquietações causadas pelo sentimento de dualidade não tivessem sido partilhadas pelo homem do século XVII e do século XX, por exemplo.

Respeitadas algumas particularidades de cada época, chamamos atenção para algo em comum que une o homem do início ao homem do final da Idade Moderna. Esse ponto comum do qual falamos faz com que o resíduo referente ao Barroco se manifeste não apenas no atinente à forma, mas também no respeitante ao conteúdo, constituindo-se como resíduo estético e temático.

Se voltarmos à comparação das obras de Vieira e de Raduan, veremos como ambos se reportam à parábola do semeador. A narrativa contada por Jesus aos seus discípulos e depois transposta para a escrita nos evangelhos fala da comparação do homem que anuncia as boas novas da salvação com o semeador; este semeia sementes, aquele, a palavra de Deus. Vejamos:

Naquele dia, saindo Jesus de casa, sentou-se à beira-mar. Em torno dele reuniu-se uma grande multidão. Por isso, entrou num barco e sentou-se, enquanto a multidão estava em pé na praia. E disse-lhes muitas coisas em parábolas: ‘Eis que o semeador saiu para semear. E ao semear, uma parte da semente caiu à beira do caminho e as aves vieram e a comeram. Outra parte caiu em lugares pedregosos, onde não havia muita terra. Logo brotou, porque a terra era pouco profunda. Mas, ao surgir o sol, queimou-se e, por não ter raiz, secou. Outra ainda caiu entre os espinhos. Os espinhos cresceram e a abafaram. Outra parte, finalmente, caiu em terra boa e produziu fruto; uma, cem, outra sessenta e outra trinta, Quem tem ouvidos, ouça!’ [...] Ouvi, portanto, a parábola do semeador. Todo aquele que ouve a Palavra do Reino e não a entende, vem o Maligno e arrebatou o que foi semeado no seu coração. Esse é o que foi semeado à beira do caminho. O que foi semeado em lugares pedregosos é aquele que ouve a Palavra e a recebe imediatamente com alegria, mas não tem raiz em si mesmo, é de momento: quando surge uma tribulação ou uma perseguição por causa da Palavra,

logo sucumbe. O que foi semeado entre os espinhos é aquele que ouve a Palavra, mas os cuidados do mundo e a sedução da riqueza sufocam a Palavra e ela se torna infrutífera. O que foi semeado em terra boa é aquele que ouve a Palavra e a entende. Esse dá fruto, produzindo à razão de cem, de sessenta e de trinta'. (Mt.13.1-9; 18-23).

O texto bíblico acima é autoexplicativo, assim como pressupõe o seu gênero, a parábola. Nele já estão dadas a metáfora e a explicação desta, levando-nos à sua devida interpretação. Séculos depois, quando Vieira utiliza a mesma parábola para exortar os fiéis da Capela Real de Lisboa e, principalmente, os sacerdotes da ordem dominicana, o texto ganha novo significado, pois seu sentido original é modificado. Enquanto neste a ausência de frutos é atribuída à infertilidade do solo, no caso, dos corações humanos; naquele, a culpa da semente tornar-se infrutífera é do próprio semeador: “Sabeis, cristãos, por que não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa dos pregadores. Sabeis, pregadores, por que não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa nossa.” (VIEIRA, 1965, p.86).

Passados três séculos após a pregação de Vieira, a parábola do semeador é novamente encontrada noutro texto, o de *Lavoura arcaica*. O romance de Raduan não só atualiza o sentido da parábola que serve de modelo para o sermão do jesuíta, como também altera a significação desenvolvida pelo padre em sua admoestação. Se Vieira considerava o semeador, isto é, o pregador, culpado pelo insucesso das pregações, Raduan através do discurso de André direciona a culpa, ou a ausência de culpa, para a própria semente, ou seja, a palavra:

— Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.

— Admito que se pense o contrário, mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos.

— É egoísmo, próprio de imaturos, pensar só nos frutos, quando se planta; a colheita não é a melhor recompensa para quem semeia; já somos bastante gratificados pelo sentido de nossas vidas, quando plantamos, já temos nosso galardão só em fruir o tempo largo da gestação, já é um bem que transferimos, se transferimos a espera para gerações futuras, pois há um gozo intenso na própria fé, assim como há calor na quietude da ave que choca os ovos no seu ninho. E pode haver tanta vida na semente, e tanta fé nas mãos do semeador, que é um milagre sublime que grãos espalhados há milênios, embora sem germinar, ainda não morreram.

— Ninguém vive só de semear, pai.

— Claro que não, meu filho; se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semearam antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida.

— Isso já não me encanta, sei hoje do que é capaz esta corrente; os que semeiam e não colhem, colhem contudo do que não plantaram; deste legado, pai, não tive o meu bocado. (NASSAR, 2016, p.164-165).

O diálogo entre pai e filho deixa entrever que a concepção de que a palavra é a verdadeira semente e, como tal, pode vir a dar frutos, ainda permanece. Entretanto, a palavra a qual eles se referem não é mais tomada apenas como a de Deus, mas toda e qualquer expressão

contendo um significante e um significado. Ademais, o tempo comparece como fator determinante da colheita, tendo em vista ser necessária a ação do tempo sobre o grão semeado para que saibamos se ele germinará ou não. E se este não germina, não há culpados; tudo passa a ser uma questão de tempo, porque tempo há de plantar e tempo de colher, como já dizia Salomão. Outro fator relevante é que o semeador, ou seja, aquele que profere a palavra não tem controle sobre os frutos, uma vez que a semente abriga em si a possibilidade de originar bons ou maus frutos, simbolizando a ambiguidade inerente a toda palavra: “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.” (NASSAR, 2016, p.169).

Ao seguirmos o diálogo argumentativo desta concepção de palavra, notamos que ela sofreu algumas alterações e, simultaneamente, manteve sua essência: a crença de ser a palavra uma espécie de semente e a de que, nesta condição, venha a germinar e dar frutos que sejam bons ou maus. A essência da qual falamos é que caracteriza o resíduo, elemento vindo do passado, muitas vezes revestido de nova roupagem, mas a manter a característica que o define intacta.

Neste ponto, convém explicar que o estudo da residualidade não é um trabalho arqueológico em que a literatura é um grande dinossauro, do qual recuperamos os fragmentos fósseis que o compõem. A residualidade é, antes de tudo, um trabalho com organismos vivos, como é também a literatura. Logo, o resíduo não é algo morto, inaproveitável e que pode ser descartado sem perdas; ao contrário, o resíduo é aquilo que alimenta o solo fértil da literatura. Assim, da mesma forma que os resíduos de plantas, animais e outros seres vivos, enriquecem os solos cultivados, dando origem a novas plantas e dispondo os nutrientes necessários para o crescimento saudável destas, o resíduo cultural e o resíduo literário fomentam o desenvolvimento da cultura e da literatura, respectivamente.

Ainda com relação à vivacidade do resíduo, Raymond Williams nos diz:

Por ‘residual’ quero dizer alguma coisa diferente do ‘arcaico’, embora na prática seja difícil, com frequência distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de ‘arcaico’ aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo ocasionalmente, a ser revivido de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo ‘residual’ é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente (WILLIAMS, 1979, p.125).

O elemento residual do qual o crítico marxista fala, ou seja, o resíduo, é ativo, dotado de vigor e energia, características atribuídas somente àquele que tem vida. Outro ponto

importante no qual Williams toca é a diferença entre o residual e o arcaico. Este, em contraposição ao residual, é definido como elemento passivo, pois, por pertencer totalmente ao passado, é algo estagnado, inerte, morto. Sua presença em um tempo que não é o seu é descrita pelos verbos “reconhecido”, “observado”, “examinado”, que, conjugados no particípio passado, expressam sua passividade. Além disso, o último verbo usado para caracterizá-lo, “revivido”, nos diz muito a respeito da natureza do arcaico, elemento morto que apenas ocasionalmente é trazido à vida outra vez. Ao contrário, o resíduo não somente está vivo, como também infunde vida.

A fala de Williams é pertinente também por destacar que o arcaico é revivido de forma consciente, fato que o distingue mais uma vez do resíduo. Este, participante do processo cultural, se mescla aos elementos do presente de maneira que, por vezes, sua presença manifesta-se sem que tenhamos consciência dela.

Ao situarmos o resíduo no campo do inconsciente não defendemos que as obras residuais são fruto da inconsciência do autor, que, dotado de um impulso criador, conforma sua criação ao sopro do “gênio” como queria a concepção romântica. Ao contrário, ao adotarmos o viés da residualidade para análise, temos convicção de ser a obra literária resultado de um trabalho árduo ao qual se somam talento e transbordamento. O trabalho minucioso com o texto é necessário para lapidar a obra, dando-lhe a forma e o sentido que melhor convém; o talento é o fator que, adquirido espontaneamente ou com esforço, garante ao artista a consciência de saber o talhe certo para sua obra; e o transbordamento deve ser entendido como a saturação da qual nasce a obra e que pode parecer repentina, mas é decorrente das vivências do autor, de tudo aquilo que lhe foi incutido naturalmente: crenças, valores, costumes, sentimentos, preconceitos, etc. É nesse sentido que o resíduo, às vezes, aparece de forma inconsciente, pois misturado a todos os componentes culturais, pertence ao plano das mentalidades.

Termo já referido, mentalidade designa, no âmbito da residualidade, as atitudes mentais de uma sociedade. Estas referem-se aos comportamentos humanos que refletem as visões de mundo de um povo, conforme a proposta de Robert Mandrou reiterada por Michel Vovelle (1991, p.15): “Embora não cessem há vinte anos as interrogações sobre a definição da própria noção de ‘mentalidade’, não conheço ainda melhor definição do que a proposta por Robert Mandrou, centrada nesse ponto: uma história das ‘visões de mundo’.”. Essa nova concepção de história, isto é, a história das mentalidades, surgiu a partir da *École des Annales*, corrente historiográfica organizada em torno da revista acadêmica *Annales d'histoire économique et sociale*. Fundada por Marc Bloch e Lucien Febvre, a escola dos Anais rompe

com a visão positivista que concebia a história como o encadeamento sucessivo de acontecimentos em que se destacam apenas os grandes heróis.

O nível da história das mentalidades é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos particulares da história, porque é revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento, é o que César e o último soldado de suas legiões, São Luís e o camponês de seus domínios, Cristóvão Colombo e o marinheiro de suas caravelas têm em comum. A história das mentalidades é para a história das ideias, o que a história da cultura material é para a história econômica. A reação dos homens do século XIV face à peste, castigo divino, é alimentada pela lição secular e inconsciente dos pensadores cristãos, de Santo Agostinho a São Tomás de Aquino; explica-se pelo sistema de equação doença = pecado aperfeiçoado pelas clérigos da alta Idade Média, porém negligencia todas as articulações lógicas, todas as sutilezas do raciocínio para não olhar senão a forma grosseira da ideia. Assim, o utensílio de todos os dias, a vestimenta do pobre deriva de modelos prestigiosos criados pelos movimentos superficiais da economia, da moda e do gosto. É aí que se capta o estilo de uma época, nas profundezas do cotidiano. (LE GOFF, 1995, p.71).

Os historiadores dos Anais também contribuem para a renovação do fazer histórico, pois, enquanto a história positivista preconizava os documentos escritos, sobretudo, os estatísticos, a escola dos Anais incorpora às suas fontes de pesquisa historiográfica tanto os documentos registrados em cartórios quanto outros objetos não tradicionais dos quais são exemplos os elementos iconográficos (pinturas, vitrais, retábulos), a música, a escultura, a literatura e os relatos orais coletados junto ao povo.

A diversidade de fontes, a dificuldade da aceitação, a vagueza e a abrangência que o conceito de mentalidade implica, fizeram com que a história das mentalidades fosse mal vista no início de seu desenvolvimento. No entanto, de lá para cá, não apenas se consolidou como uma das principais vertentes da historiografia francesa, como também influenciou diversos estudos em outras áreas como a Geografia Humana e a Literatura, da qual a teoria da residualidade é o melhor exemplo.

A evolução da história das mentalidades tem a ver com a do próprio conceito de mentalidade, que, conforme já dissemos, é sinônimo de “atitudes mentais”, “comportamentos humanos”, “visões de mundo”. Nessa perspectiva, Georges Duby, historiador da segunda geração da história das mentalidades, compreende o termo e o explica de acordo com aquilo que havia aprendido com Febvre:

Febvre exortava a que se escrevesse a história das ‘sensibilidades’, a dos odores, dos medos, dos sistemas de valor, e seu Rabelais demonstrava magistralmente que cada época tem sua própria visão do mundo, que as maneiras de sentir e pensar variam com o tempo e que, conseqüentemente, o historiador deve procurar defender-se tanto quanto possível das suas, sob pena de nada compreender. Febvre propunha-nos um novo objeto de estudo, as ‘mentalidades’. Era o termo que ele empregava. Nós o adotamos. (DUBY, 1992, p.69).

Ao propor esse novo objeto de estudo, Febvre dá início à história das mentalidades e provoca uma grande polêmica, pois a atividade do historiador deve ser pautada pelo absoluto rigor formal a fim de garantir a veracidade dos fatos. Entretanto, sabemos que os documentos escritos nem sempre dão conta dos acontecimentos em sua completude, deixando algumas lacunas a serem preenchidas pelo historiador. Além disso, a metodologia da história positivista é, muitas vezes, falaciosa, visto que ao focar os eventos e os grandes personagens que compõem a história de um povo, esquece aqueles que realmente fazem a história e dá a impressão de que o mundo permanece inerte e de repente coloca-se em movimento por causa de uma revolução, por exemplo.

Com o intuito de modificar essa forma de escrever a história, os historiadores dos Anais, já influenciados pela história social e, simultaneamente, procurando escapar desta, uma vez que sua marca ideológica começara a desgastar-se, buscaram um caminho alternativo que não tivesse como objetivo apenas veicular uma ideologia nem restringisse os fatos históricos à história das elites. Direção que não preconizasse simplesmente o acontecimento em si, mas explicasse suas causas e consequências. Que não estivesse interessado somente na inércia ou na aceleração do mundo, mas procurasse entender seu movimento constante ao longo do tempo.

Portanto, os historiadores dos Anais deveriam atentar para tudo aquilo que forma as estruturas sociais: o povo, a língua, as manifestações culturais, o culto religioso, a política, a economia, entre outras, para que pudessem observar como funcionam em seu interior cada uma delas e assim conseguissem apreender suas mentalidades, isto é, a essência de cada sociedade em cada época: “Por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de resíduo psicológico estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade.” (BOUTHOUL *apud* DUBY, 1992, p.69).

Essa essência a ser captada identifica-se com o resíduo e com a proposta da residualidade: “Sobretudo, considerávamos inaceitável qualificar como ‘estável’ esse ou, melhor, esses (fazíamos questão do plural) resíduos. Eles se modificam ao longo das idades e nossa proposta era justamente seguir com atenção essas modificações.” (DUBY, 1992, p.69). Tal como a história das mentalidades propunha seguir o caminho das transformações sociais a Residualidade se dispõe a acompanhar as transformações ocorridas no âmbito literário. E se sabemos ter a divisão em escolas literárias uma finalidade didática, temos igualmente ciência que a literatura não se limita à cronologia que lhe é imposta.

Dessa forma, assim como os historiadores notaram que as mudanças sociais demandam tempo, uma vez que estão ligadas às mudanças de mentalidades, e estas remetem “à lembrança, à memória, às formas de resistências” (VOVELLE, 1991, p.19), fazendo com que

a cada evolução na história reste algo de um tempo anterior ao seu; na literatura, observamos que a cada novo estilo literário superposto a outro, permanecem características que retomam movimentos estéticos anteriores. É o que observamos mais uma vez a partir de um dos trechos de *Lavoura arcaica*:

[...] e eu que mal acabava de me jogar no ritual deste calor antigo, inscrito sempre em ouro na lombada dos livros sacros, incorporei subitamente a tristeza calada do universo, inscrita sempre em traços negros nos olhos de um cordeiro sacrificado, me vendo deitado de repente numa campina larga, cerceado por silenciosos copos-de-leite, eu já dormia numa paisagem com renques de ciprestes, era uma geometria roxa guardando a densidade dos campos desabitados, ‘estou morrendo, Ana’, eu disse largado numa letargia rouca, encoberto pela névoa fria que caía do teto, ouvindo a elegia das casuarinas que gemiam com o vento, e ouvindo ao mesmo tempo um coro de vozes esquisito, e um gemido puxado de uma trompa, e um martelar ritmado de bigorna, e um arrastar de ferros, e surdas gargalhadas, ‘estou morrendo’ eu repeti, mas Ana já não estava mais na capela. (NASSAR, 2016, p.143-144).

Notemos que, expressões como “campina larga”, “copos-de-leite”, “renques de ciprestes”, “geometria roxa”, “campos desabitados”, “névoa fria”, “arrastar de ferros”, “surdas gargalhadas”, etc., somam-se à repetição da frase “estou morrendo, Ana”, imitando a agonia de alguém na hora da morte, para compor um ambiente soturno característico do ultrarromantismo. Afora isto, o encandear desses elementos revela o intuito da personagem: fazer com que a irmã tivesse compaixão de seu estado ao sofrer a separação, pois, ao contrário do indivíduo romântico do século XIX, André não anseia, de fato, pela morte; na verdade, ele tem fome de vida: “preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã” (NASSAR, 2016, p.128).

A vida, para André, estava intimamente associada à sua realização erótica, por isso, ele clama à irmã que não se recuse a viver tal paixão, uma vez que seria o mesmo que o entregar à morte. Os apelos dele, todavia, não são atendidos; Ana está totalmente concentrada nas orações, de maneira que ele tenta usar dos artifícios religiosos para convencê-la a não lhe ser indiferente: “[...] uma conta do teu rosário para a minha paixão, duas contas para os meus testículos, todas as contas deste cordão para os meus olhos, dez terços bem rezados para o irmão acometido!” (NASSAR, 2016, p.139). Dedicar um rosário ou dez terços para André não significa apenas interceder religiosamente por ele, mas, principalmente, entregar parte de seu tempo, de seu corpo e de sua alma àquele que está morrendo por sua ausência.

Desta forma, André subverte a lógica romântica que ver no amor idealizado sua melhor expressão; o amor, para ele, só se realiza plenamente através da união dos corpos, tanto que, retomando o mito da androginia – “[...] teríamos com a separação nossos corpos mutilados [...]” (NASSAR, 2016, p.133) -, apresenta dentre os prejuízos causados pela separação a morte



que, primeiramente, ocorre na estância simbólica quando o jovem decide abandonar a casa; em segundo plano, quando da morte física da irmã, resultado não da carência do ser amado em si, antes, pelo enfraquecimento de poder ao qual estão sujeitos longe um do outro. Isto é, se juntos os seres andróginos poderiam ser mais fortes que os deuses olímpicos; separados, restam a eles que um ou outro morra. André, no auge de seu egocentrismo, prefere que seja a irmã.

Portanto, fica exposto que o romance nassariano carrega traços da mentalidade do homem romântico, ainda que adaptados ao momento presente; logo, afirmamos que a relação entre os estudos literários e o estudo das mentalidades se dá por uma via de mão dupla, posto que: “Nessa dialética, é evidente que a literatura, assim como as demais expressões de ideologia, ao mesmo tempo em que a refletem, também contribuem para moldar a sensibilidade coletiva por intermédio de todos os suportes formais que elas lhe oferecem.” (VOVELLE, 1991, p.62).

Na condição de legítima representante da “sensibilidade coletiva”, a literatura facilita o estudo da história das mentalidades, ao passo que o diálogo entre história e literatura amplia a compreensão daquele que se debruça sobre uma obra literária. Esta é a visão dos teóricos da residualidade:

Assim, ao compreender esse conceito de mentalidade você fica com uma leitura cultural fácil de qualquer livro. Em termos de literatura esta é a grande importância do conceito de mentalidade. Não é propriamente o conceito de história das mentalidades que, no caso, nos interessa, mas ele é válido para efeito de interpretação e apreensão do fenotexto, ou seja, do sentido mais profundo do texto. Se você consegue compreender que mentalidade é um modo de ser, então consegue extrair mil coisas de uma leitura de livros. (PONTES, 2006, p.06-07).

Além disso, a evolução dos métodos propostos pela escola francesa tem buscado solucionar ou, pelo menos, iluminar o caminho a ser seguido por nós. Nessa perspectiva, conceitos como o de imaginário tem sido de grande valia para que possamos delinear melhor as mentalidades sobre as quais nos debruçamos. Isto porque, segundo a concepção de historiadores, a mentalidade é composta por diversos imaginários.

Mas o que viria a ser o imaginário? Primeiramente, o termo passou a ser usado no campo historiográfico para designar noções relativas ao comportamento, às atitudes, ao modo de reação de um povo frente a determinados acontecimentos como a morte, o nascimento, o casamento, os fenômenos naturais, por exemplo. Neste sentido, mentalidade e imaginário seriam sinônimos, contudo, o uso deste conceito prevalece sobre aquele por ser de algum modo mais palpável. É o que afirma Georges Duby (1993, p.113):

Quanto ao outro termo, ‘imaginário’, tomava-o em seu sentido mais amplo, para designar o que só existe na imaginação, a faculdade do espírito de forjar imagens. E com razão, quer-me parecer, pois minha intenção era escrever a história de um objeto extremamente real, apesar de imaterial [...] Lançava-me numa história das mais novas e cujas dificuldades demonstrei numa nota metodológica, a história dessas utopias justificadoras, tranquilizadoras que são as ideologias, imagens, ou antes conjuntos de imagens imbricadas, que não são um reflexo do corpo social, mas que, sobre ele projetadas pretendiam corrigir suas imperfeições, orientar sua caminhada num determinado sentido, e que por isto estão ao mesmo tempo próximas e distantes da realidade sensível.

A mudança da nomenclatura reflete a dificuldade em lidar com a imaterialidade da mentalidade, pois essa localiza-se em um plano abstrato, psicológico, mental, como o nome já diz; opondo-se ao imaginário, que, apesar de concebido abstratamente, corporifica uma realidade material.

O imaginário é um objeto de pesquisa, tal como as ações visíveis dos homens. Não constitui uma espécie de véu geral proveniente de desígnios divinos, nem de um inconsciente coletivo no sentido de Jung, e sim de um fenômeno coletivo bastante real, produzido pelos múltiplos canais culturais que irrigam uma sociedade. [...] O imaginário coletivo é vivo, potente, sem se tornar obrigatoriamente homogêneo, pois tem modelagem infinita, segundo os grupos sociais, as classes de idades, os sexos, os tempos e os lugares. (MUCHEMBLED, 2001, p.09).

Assim, imaginário pode ser definido como o repertório de imagens socialmente construídas a respeito de diversos aspectos que compõem uma cultura e, nesta condição, os imaginários tanto representam, simbolicamente, os valores de uma sociedade quanto podem alterar o modo de viver de uma comunidade e funcionar, inclusive, como fator determinante na definição dos papéis sociais desempenhados por cada membro de um grupo. Este processo dialético assim ocorre porque o imaginário se arraiga numa realidade objetiva, em um dado sensível, construindo uma representação virtual no campo da imaginação, de modo que, o que é objetivo é transformado pela subjetividade:

O imaginário, ao libertar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens. O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito figurado em imagens, até a representação possível do real. Esse possível real consiste na potencialidade, no conjunto de todas as condições contidas virtualmente em algo. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p.27).

Nesta perspectiva, o imaginário, ainda que não seja a representação fidedigna da realidade, passa a ser aceito e compartilhado pelos membros da sociedade em que se insere. E não somente isto: torna-se um dado relevante para a historiografia, que o buscou constantemente, visto que, construído coletivamente, pode expressar o que há de mais peculiar em uma sociedade:

Podemos representar este maleável sistema do imaginário coletivo com a imagem de uma rede de canalizações invisíveis irrigando o mesmo conjunto, mas não liberando a mesma quantidade, nem exatamente a mesma qualidade, de ideias e de emoções para todos aqueles a quem ela serve, depois de ter passado por muitos filtros e canais. Sem esquecer as contraculturas que rejeitam ou desviam essas mesmas passagens. (MUCHEMBLED, 2001, p.09).

Ora, esses desvios são responsáveis pelas variações dos imaginários ao longo do tempo e acompanham as mudanças ocorridas na mentalidade. A diferença consiste no modo com que isso ocorre, pois, enquanto o imaginário, por ser o elemento mais palpável, se modifica com maior velocidade e intensidade; a mentalidade, por ser o elemento mais duradouro e, por conseguinte, mais resistente às transformações, se modifica sutilmente, de forma quase imperceptível. Portanto, mentalidade pertence ao plano da longuíssima duração e, como tal, torna-se fugidia, uma vez que, a distância temporal a qual remonta, por vezes, é inalcançável; desta forma, o imaginário é essencial para o nosso trabalho, já que é por meio dele que intentamos uma possível identificação de mentalidades.

No âmbito da teoria da residualidade, o conceito de imaginário alia-se ao de resíduo a fim de possibilitar o conhecimento dessas mentalidades que, por sua vez, são detentoras de outros resíduos:

Então, como é que vamos conhecer a mentalidade desses povos, como vamos conhecer a mentalidade desses homens, como vamos conhecer a mentalidade, que permaneceu por muito tempo nas culturas? Através do que podemos considerar vestígios, remanescências, resíduos encontráveis nas obras da cultura espiritual e material dos povos. Porque é através da cultura material que chegamos a compor um painel da cultura espiritual dos povos. Cultura espiritual aqui no sentido de conjunto de ideias, conjunto ideológico de um momento. É este o conceito que fazemos de mentalidade. (PONTES, 2006, p.11).

Assim, se pensarmos, por exemplo, no imaginário construído em torno do feminino durante a Idade Média, identificaremos não haver uma imagem homogênea que represente como a mulher é vista naquele período. Há, contudo, uma imagem prevalente. Esta é constituída pela dualidade com que a mulher é concebida, pois, amplamente religiosa e, para sermos mais específicos, cristianizada, a sociedade medieval passou a ver a mulher sob a oposição Ave-Eva, que diz respeito às duas grandes personalidades femininas da história do cristianismo.

Ave é alusão a Maria, a virgem cheia de graça, mãe de Deus e tão ou mais poderosa quanto ele, segundo o pensamento dos cristãos medievais do século XII. É bem-aventurada aquela que segue o exemplo de Nossa Senhora e se adequa ao modelo considerado ideal para as mulheres. Eva é o arquétipo oposto. Representa a tentação, o pecado e o Mal, uma vez que, deixou-se seduzir pela serpente, isto é, o próprio Diabo, além de seduzir também Adão, seu edênico companheiro, levando a humanidade à queda. Esse modelo de mulher é tido como

perigoso. Dele homens e mulheres devem fugir. Estas, para não caírem na mesma desgraça que Eva, aqueles para não serem enganados outra vez.

Esse exemplo relativo a um dos imaginários presentes no longo período que foi a Idade Média, não desaparece por completo. Ao invés, perdura em nossa história sempre a atualizar-se e a adequar-se ao novo contexto em que se insere. Exemplo disso é a construção dos perfis femininos em *Lavoura arcaica*. Numa primeira estância, temos a divisão bem clara entre as irmãs de André, que seguem os mandamentos do pai obedientemente, e Ana, que assim como a Mãe e o jovem, tem o demônio no corpo: “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo [...]” (NASSAR, 2016, p.32-33). E em um segundo plano, Ana, que sendo uma, é vista como se duas fosse, pois, ao lado da mulher demoníaca por quem André se apaixona, apresenta-se uma mulher que, mesmo pecadora, busca purificar-se: “Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos o seu rosário, era só fervor, água e cascalho nas suas faces, lavava a sua carne, limpava a sua lepra, que banho de purificação!” (NASSAR, 2016, p.134).

O trecho acima ilustra como um imaginário, ou seja, uma imagem construída acerca da mulher, na qual ela aparece como um ser ambíguo, sendo a um só tempo portadora do Bem e do Mal, remanesce sob a forma de resíduo na Contemporaneidade. Esse resíduo que atravessou distâncias temporais e espaciais, identifica-se à mentalidade formadora deste imaginário. Nesse sentido, podemos caracterizá-la como uma mentalidade cristã medieval, mas também misógina, patriarcal, maniqueísta e outras séries de adjetivos que expressam a visão de mundo de toda uma época.

É importante salientar que no caso do imaginário feminino, assim como muitos outros, percebemos que ele foi formado a partir do olhar do outro. Não é a mulher que se reconhece como ser ambíguo, mas o homem que não consegue compreender a psicologia feminina em sua totalidade e as diferenças biológicas do sexo oposto, que constrói e valida esse imaginário. Nessa perspectiva, poeta, filósofos e padres, são alguns dos principais legitimadores desta mentalidade, posto que, durante anos a voz feminina foi silenciada, cabendo aos homens falar por e sobre elas.

A percepção que temos hoje do modo como estes imaginários foram construídos resulta no grande conflito que é a definição de identidade, seja cultural ou individual<sup>12</sup>. Assim, longe de esgotarmos as divergências entre filósofos, sociólogos e antropólogos culturais que se detiveram na questão da identidade, explanaremos um pouco sobre dois conceitos que têm

---

<sup>12</sup>A noção de identidade cultural ou individual aparece separadamente por uma questão conceitual, mas na prática ela não se dissociam, pois esta é dependente daquela e vice-versa.

ajudado a compreender melhor como se constituem as identidades. São eles: hibridação cultural e endoculturação.

O primeiro diz respeito à identidade cultural e tem a ver com a troca entre culturas, pressupõe coletividade, uma vez que o ser híbrido é formado por dois ou mais aspectos diferentes.

Hibridação cultural é a expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. (PONTES, 2006, p.05-06).

Neste sentido, as ações caracterizadas pelos verbos encontrar, fecundar, multiplicar e proliferar, são significativas para compreendermos que o processo de hibridação cultural não aconteceu apenas no passado, mas é algo presente, constante e ativo em nossa sociedade. Isto é, hibridação cultural pressupõe não apenas coletividade, como também requer continuidade, ou nas palavras de Stuart Hall (2003, p.74), o hibridismo cultural é um processo agonístico:

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os ‘tradicionais’ e ‘modernos’ como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.

Outra contribuição importante de Hall é que ao falar de *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), ele afirma que: “As nações modernas são, todas, híbridos culturais” (2011, p.63). E mais adiante:

Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. Entretanto, isto também sugere que, embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente. (HALL, 2011, p.97-98).

Ao situar o processo de “crise de identidades” na pós-modernidade, Hall aponta a globalização como o grande catalizador desta desagregação, ou melhor, fragmentação de identidades. É a globalização também, que intensificada no período pós-colonial, possibilitou o contato e o choque entre culturas, obrigando o Ocidente a reconhecer-se não apenas na hegemonia e nas semelhanças, mas sobretudo, nas diferenças da cultura do outro, eis o descentramento de que Hall nos fala.

Esse descentramento não ocorre apenas na esfera global ou cultural, afetando primeiramente as identidades individuais, de forma que, se antes havia um centro hegemônico formado pela cultura ocidental europeia, que colocava neste mesmo centro o homem, o branco,

a heterossexualidade, o cristianismo, o rico, etc.; hoje esse centro encontra-se fragmentado e fragmentando-se cada vez mais. Assim, para ficarmos num só exemplo, a identidade de um indivíduo do sexo feminino não é definida apenas como “mulher”, a esta se somam inúmeras outras (negra, índia, cristã, casada, professora, mãe, socialista, etc.) que dizem respeito a suas escolhas, crenças, valores, costumes, posicionamento político, etnia, etc.

A despeito desta nova concepção de identidade, ressaltamos, contudo, que ser híbrido não é uma característica da modernidade, pois, se pensarmos que o homem esteve sempre se deslocando de um local para o outro, e que o movimento diaspórico é tão antigo quanto a própria origem da humanidade, veremos que o homem sempre esteve em contato com o diverso, o distinto, o Outro.

Exemplo disto encontra-se no livro do Gênesis no qual, entre as muitas histórias narradas, uma conta da saída do povo hebreu de sua terra para o Egito devido a uma grande seca; lá eles tiveram que aprender novos costumes, se submeter a uma nova organização política e, provavelmente, aprender uma nova religião. Somente após vários anos de escravidão e com o retorno de Moisés, escolhido para libertá-los do Egito, é que os hebreus voltaram ao seu lugar de origem. A narrativa do percurso até à Terra Prometida está distribuída nos demais livros do Pentateuco dos quais o Êxodo é o mais significativo. No entanto, durante o caminho e mesmo após a chegada a Canaã, os hebreus não se adaptaram tão facilmente às práticas antigas, inclusive, às religiosas. Para ficarmos no campo do demoníaco, tema deste trabalho, o culto a alguns deuses comuns no Egito passou a ser demonizado pela religião judaica, fundamentada nos dez mandamentos que, de acordo com a crença hebraica, haviam sido ordenados pelo próprio Deus.

Caso semelhante acontece em *Lavoura arcaica*. A família de André pertence a uma linhagem de imigrantes libaneses. O avô é responsável por personificar toda uma tradição guiada pelos valores culturais aprendidos no Líbano; Iohána, descendente direto de um libanês, dá origem à segunda geração da família, a qual deve repassar tudo o que aprendera com seu pai; e Pedro, filho mais velho de Iohána, seria o mais indicado para suceder o patriarca.

À geração de Pedro pertencem também os demais irmãos: Rosa, Huda, Zuleika, André, Ana e Lula. Os três últimos, no entanto, não se reconhecem mais nos valores pregados pelo pai, isto é, não se identificam. Isto ocorre, provavelmente, em função do choque entre culturas; se por um lado o avô ao chegar ao Brasil teve dificuldades em preservar sua cultura de modo que conseguisse mantê-la quase intacta; por outro, Iohána representa o indivíduo que assimilou inconscientemente alguns dos costumes locais à tradição a qual pertencia. André,

Ana e Lula, identificados muito mais com a nova cultura, passam a questionar os costumes antigos e fazem com que aquele sistema de valores entre em crise. Isso ocorre porque:

Os povos tradicionalistas vivem imersos em um passado sem interrogá-lo; em vez de ter consciência de suas tradições, vivem com elas e nelas. Aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la. A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição. (PAZ, 1984, p.25).

Neste momento, é necessário que se busquem alternativas a fim de alcançar o equilíbrio entre a modernidade e a tradição. Dentro dessa perspectiva, é André que sucederá o pai e não o irmão mais velho, pois, mesmo André sendo considerado o “filho pródigo”, as atitudes de fugir de casa e questionar os mandamentos do pai ou, até mesmo, a paixão pela irmã, o torna capaz de refletir sobre sua identidade e, se num primeiro momento há uma negação de tudo aquilo que ele questionava no pai, posteriormente, o protagonista reconhece-se como parte daquela tradição, não mais tal e qual ela veio com o avô, mas nele se opera a fusão dos contrários e sua identidade torna-se produto de uma cultura híbrida.

Com relação a isto, Stuart Hall (2001, p.97) assevera que:

Tanto o liberalismo quanto o marxismo, em suas diferentes formas, davam a entender que o apego ao local e ao particular dariam gradativamente vez a valores e identidades mais universalistas e cosmopolitas ou internacionais; que o nacionalismo e a etnia eram formas arcaicas de apego – a espécie de coisa que seria ‘dissolvida’ pela força revolucionadora da modernidade [...] Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do global nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do ‘local’.

Ou seja, a proposta de Hall é que da oposição entre tradição *versus* modernidade, cultura local *versus* cultura global, indivíduo *versus* coletividade, resulte um elemento que não é nem uma coisa nem outra, mas a síntese dialética desses conflitos, na qual não se ignorem as diferenças, porém, estas sejam vistas e sejam aceitas no solo cultural.

Neste ponto, tocamos o outro conceito com o qual lidamos na teoria da residualidade com o intuito de entender melhor o processo cultural de formação de identidades, que é a endoculturação. Endoculturar significa absorver a cultura que nos rodeia, isto é, com base em nossas práticas sociais, experiências, conhecimentos adquiridos, entre outros fatores, passamos a internalizar nossa cultura e com ela todos os seus componentes, de modo que tudo o que está dado culturalmente torna-se natural aos nossos olhos, sejam os medos, os anseios, as crenças, as opiniões políticas, os códigos morais e éticos, e tudo o mais que orientam nossa conduta pessoal e social.

Assim, endoculturação define-se como um processo que ocorre de fora para dentro e pressupõe individualidade, ainda que necessite da coletividade, pois este se dá por meio da subjetividade de cada membro de um grupo social. Endoculturação tem a ver ainda com a forma com a qual estes conteúdos culturais são absorvidos pelo indivíduo, uma vez que, a ele cabe o papel de aceitar pacificamente o que lhe é imposto culturalmente, absorver em parte ou negar aquilo que não lhe parece adequado. A estas possibilidades de escolhas que o sujeito tem, acrescentamos que: “Essa ‘internalização’ do exterior no sujeito, e essa ‘externalização’ do interior, através da ação no mundo social (como discutida antes), constituem a descrição sociológica do sujeito moderno [...]” (HALL, 2011, p.31).

O conceito de sujeito moderno dado acima, apesar de aplicado a um contexto específico na teoria sociológica, revela, contudo, um dos processos pelo qual se dá a endoculturação que se refere a essa “internalização”; já a “externalização” é a ação do sujeito endoculturado sobre o mundo, através dela o indivíduo tem a oportunidade de demonstrar como absorveu os elementos de sua cultura, é o caso do artista que põe na obra de arte por ele produzida toda a experiência de vida que tem até o momento da sua criação. Raduan Nassar, por exemplo, sendo filho de imigrantes libaneses captou essa experiência e a transpôs para o seu romance, bem como a criação de animais durante a infância ou outros traços biográficos que aparecem sob a expressão literária.

Desse modo entendemos, com a teoria da residualidade, que a obra literária é fruto do trabalho de um homem, de um indivíduo inserido no seu meio social, e como tal, pode ser analisada a partir deste diálogo entre literatura e cultura. Ora, se a literatura é uma forma de manifestação cultural, não parece absurdo que nela encontremos diversos imaginários vindos de épocas e espaços diferentes do seu. Esses imaginários, por sua vez, são formas de expressar uma mentalidade que permaneceu ao longo do tempo por força dos resíduos literários e culturais de que temos falado. Para que tais resíduos continuem vivos em nossa sociedade é necessário vencer dois obstáculos: tempo e espaço. Assim, os conceitos de hibridação cultural e endoculturação vêm nos auxiliar a compreender o processo de remanescência. Todavia, existe ainda outro conceito fundamental para a explicação da ação do resíduo: a cristalização.

Tradicionalmente, cristalizar é sinônimo de estratificar, solidificar, tornar imóvel. No entanto, não é assim que compreendemos cristalização na teoria da residualidade. O conceito originado de disciplinas como a cristalografia, a mineralogia e a geologia, incorpora-se à teoria literária significando mudança, transformação, do seguinte modo:

Os átomos de um cristal não estão em repouso, mas num estado de movimento oscilatório [...] O cristal não é, portanto, uma coisa ‘acabada’, ‘decisiva’, não é a



encarnação da ideia rígida numa forma, mas o resultado efêmero das modificações contínuas das condições materiais. (FISCHER *apud* PONTES, 2015, p.112).

As palavras de Fischer são muito bem recebidas no âmbito da teoria da residualidade, pois, ao ressaltar o caráter efêmero dos cristais, fica apontada a constante mutação em que vivem os cristais, de modo que, se há efemeridade é porque há “modificações contínuas”. Estas, porém, são capazes de alterar apenas a aparência exterior dos cristais, nunca sua essência, fato que nos leva a identificar mais uma vez o processo de transformação do resíduo à cristalização. Segundo esta concepção, cristalização vem a ser o polimento estético necessário para que o resíduo se mantenha ativo na literatura e na cultura. Portanto, cristalizar é dar uma nova roupagem ao resíduo, que deslocado do tempo e do espaço de origem, precisa adequar-se ao novo contexto em que se insere, sem modificar, contudo, o mais intrínseco.

Assim, poderíamos descrever o processo de cristalização da seguinte forma: tem início quando um elemento cultural, aparentemente morto, aparece em uma época posterior à sua. Este, na condição de elemento vindo do passado, se tornaria inútil se permanecesse tal e qual viera. Em dado momento dá-se a cristalização, ou seja, “o polimento, o brilho novo dado ao material antigo.” (PONTES, 2015, p.114). O produto deste ato lapidatório é o próprio resíduo: “O remanescente desse procedimento é o resíduo; não algo que foi melhorado, mas que, ao passar por um refinamento, conserva-se vivo no presente, sob um novo aspecto, mas mantendo sua essência.” (MONTEIRO; MARTINS, 2014, p. 840).

Roberto Pontes nos diz ainda:

Cristalizar não é o mesmo que fossilizar. O fóssil é matéria chegada ao estágio máximo de petrificação; o resíduo literário, de natureza cultural, é matéria dotada de vigor, aproveitável a qualquer momento pela força criativa, em razão da faculdade que lhe é inerente, de vir a ser nova obra. (PONTES, 2015, p.113).

Diante do exposto, afirmamos que conceber a cristalização como procedimento que tem em vista a modificação e não a consolidação de algo previamente dado parece ser a melhor forma de conceituá-la, uma vez que o fenômeno da natureza no qual nos inspiramos implica, ele próprio, mutação. Se aparentemente o cristal é algo estático, na pressão interna de seus átomos encontra-se em constante ebulição. Assim é o resíduo, que após passar pela cristalização se apresenta tão consonante com o presente que muitas vezes sequer suspeitamos ter ele vindo do passado.

A teoria da residualidade, ao propor seu método de análise, contribui com o estudo comparado da literatura pois fornece conceitos que agregam aos estudos literários os estudos culturais. Nossa metodologia baseia-se na identificação de resíduos que nada mais são do que

novas formas adquiridas por estruturais mentais, culturais ou estéticas provenientes de um passado próximo ou distante. O novo aspecto obtido por meio da cristalização guarda em si uma essência que permanece quase inalterável. Esta é a mentalidade, que se manifesta em diversos imaginários compartilhados socialmente por meio da hibridação cultural e da endoculturação. Dessa maneira, a visão da literatura que a residualidade nos oferece é a de um todo que também é parte de um todo maior: a cultura. Em ambas o tempo é fator determinante, posto que sua ação torna possível a continuidade tanto de uma quanto da outra, cabendo a nós termos a consciência que nelas, passado, presente e futuro se misturam.

### 3. NEM DEUSES, NEM HOMENS: *DAIMONS*

As teorias literárias que nos cercam são fundamentais para compreendermos como se constrói o cânone literário, espaço disputado por inúmeros escritores que se alternam ao longo do tempo num incessante processo de manutenção da tradição e de ruptura com esta, de modo que os momentos de ruptura se caracterizam, normalmente, pela transgressão de uma ordem estética estabelecida até então. Nesta perspectiva, ainda que retomem uma estética anterior a que a precedeu, essa retomada é feita a partir de uma nova leitura, de um novo olhar, possibilitando romper com a tradição e, ao mesmo tempo, retornar a ela.

Esse ir e vir na história literária, no entanto, não é aleatório; se por um lado é um movimento de desconstrução, por outro, implica a construção de algo que possa ser colocado no lugar do objeto desconstruído; no caso, as estéticas, as formas, os gêneros e outros preceitos já consagrados na literatura. A condição do escritor, nesse processo, assemelha-se ao do indivíduo demoníaco, pois ambos têm em comum o anseio pela transgressão: o escritor por desejar romper com seus precursores, seres de algum modo divinizados pela tradição literária; e os indivíduos demoníacos por desejarem romper com o deus ou com os deuses que os aprisionam.

#### 3.1. O discurso dos *daimons*: Raduan Nassar e a criação pela ruptura

Ao introduzirmos este trabalho, dissemos que Raduan Nassar destaca-se dos escritores de sua época pelo apurado trabalho com a linguagem e por evocar as temáticas mais antigas que povoam a nossa literatura. Nesse sentido, enfatizamos a poeticidade com que escreve *Lavoura arcaica* e os temas nele abordados: a volta do filho pródigo, o interdito ao incesto, a disputa de poder entre pai e filho e o silenciamento do feminino. Temas que, embora estejam presentes nas mais variadas literaturas de todas épocas, não estavam tão em voga na literatura brasileira devido ao contexto político criado pelo regime ditatorial.

Deste modo, o autor em questão e o romance por ele escrito quebram o paradigma de uma tradição literária constituída naquele momento, fazendo com que alguns críticos os considerassem como um bloco de gelo que se desprende do iceberg que era a literatura dos anos de 1970 (SELDMAYER, 1997). No entanto, esse desprender-se não faz do escritor um alienado social e de seus textos, estranhos a nossa época; pelo contrário, os textos nassarianos nos são

pertinentes porque adaptam as problemáticas que acompanha o homem desde os tempos mais remotos ao mundo contemporâneo:

[...] a suposta ausência de engajamento não significa que ele era, ou é, um homem alienado em relação aos numerosos acontecimentos que o rodeavam; Raduan desvelou contradições, tratou do patriarcalismo e do discurso autoritário tão presente na construção do país, teceu reflexões com base nos antagonismos que a condição política gerava. Ele apreendeu, de modo particular, os acontecimentos do seu tempo, permanecendo atento à sua realidade social, e o seu trabalho com a escrita só enriqueceu as possibilidades de leitura da sua obra. (ELESBÃO, 2016, p.47).

Nessa perspectiva, temos como possibilidade de leitura, por exemplo, que o autoritarismo praticado pelo pai seja, também, uma alusão as demais formas de opressão, inclusive, a política. Assim, quando o filho contesta o pai, ele dá voz a todos os prisioneiros da ordem social:

— 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 do boi: além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzís. Fica mais feio o feio que consente o belo...

— Continue.

— E fica também 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. Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros, e nem entendo como se vê nobreza no arremedo dos desprovidos; a vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira, a menos que faça essa pantomima atirada por seu cinismo. (NASSAR, 2016, p.166-167).

As falas da personagem simbolizam, portanto, o discurso de alguém oprimido diante de seu opressor, não é apenas uma discussão banal entre pai e filho, mas a contestação de um mundo construído para colocar alguns indivíduos à margem, enquanto outros se deleitam no poder, ideia que é reiterada na fala de Luiz Fernando Carvalho (2002, p.48):

[...] parece evidente que o texto põe em xeque, mesmo que por meio de metáforas, as utopias, as leis, a ordem e tudo o mais. Sinto com muita clareza a consciência social que o texto alcança, os gritos e os gemidos de André, como se fosse de uma sociedade inteira focada pela lente de um potente microscópio.

Aliás, a questão da disputa do poder permeia toda a obra de Raduan, que traz à tona mais uma vez a oposição liberdade *versus* opressão em *Um copo de cólera*. Desta vez o autor dá vida ao chacareiro e à jornalista com quem mantém um relacionamento, mas da qual não sabemos sequer o nome; novamente estamos diante de mais uma personagem em aberto como a mãe em *Lavoura arcaica*. Esta lacuna deixada pelo autor atualiza o problema antigo da

dominação do masculino sobre o feminino, retirando-o do espaço mítico no qual se passa *Lavoura arcaica* para inseri-lo no universo cotidiano de *Um copo de cólera*.

Na novela em questão, todos os acontecimentos se passam no decorrer de, aproximadamente, vinte e quatro horas, tempo que vai do momento em que os amantes se encontram, se amam e se alimentam até à agressão verbal e física, motivada por um fato corriqueiro: a descoberta de um buraco feito pelas saúvas na cerca construída com ligustros. A partir de então, seguem-se o descontrole e a explosão colérica que levam o casal à discussão; todavia, não se trata de uma simples “briga de marido e mulher”, antes, trava-se um longo embate entre a razão e a desrazão, entre o autoritarismo e a anarquia: “[...] e como se isso não bastasse ela ainda foi me dizendo ‘não é para tanto mocinho que usa a razão’ [...]” (NASSAR, 2016, p.229).

Se em *Lavoura arcaica* temos o apelo à contenção das paixões por parte de Iohána, em *Um copo de cólera*, o chacareiro nos diz que “[...] a razão jamais é fria e sem paixão [...]” (NASSAR, 2016, p.231); para ele, “[...] só usa a razão quem nela incorpora suas paixões [...]” (NASSAR, 2016, p.270), sobretudo, aquela que intitula o livro. É somente quando estão possuídos pela cólera que as personagens dão vazão às suas lógicas, expondo o que pensam acerca da ordem: “[...] a força escrota da autoridade necessariamente fundamenta toda ‘ordem’, palavra por sinal sagaz que incorpora, a um só tempo, a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas” (NASSAR, 2016, p.256-257).

A propósito, o narrador de *Lavoura arcaica* já anunciara que “[...] erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente” (NASSAR, 2016, p.166-167), opinião ratificada pelo narrador de “O ventre seco” ao declarar o que pensa sobre essa suposta ordem que há no mundo:

[...] não conclua daí qualquer sugestão de equilíbrio, menos ainda que eu esteja traindo uma suposta fé na ‘ordem’, afinal, vai longe o tempo em que eu mesmo acreditava no propalado arranjo universal (que uns colocam no começo da história, e outros, como você, colocam no fim dela), e hoje, se ponho o olho fora da janela, além do incontido arrote, ainda fico espantado com este mundo simulado que não perde essa mania de fingir que está de pé. (NASSAR, 2016, p.340).

Talvez tenha sido a descrença na ordem das coisas que possibilitou a criação de personagens como André, o chacareiro e os narradores presentes nos contos de *Menina a caminho e outros textos*, que só constroem a partir das ruínas, ou seja, só no caos enxergam a possibilidade de ordenação; e como não apenas a arte recria a vida, mas a vida é exímia imitadora da arte, Raduan, assim como suas personagens, evoca a desordem para construir sua própria ordem: a dos narradores verborrágicos, que se excedem, sobretudo, na palavra.

No entanto, o silêncio sempre acompanhara esses narradores; em *Lavoura arcaica*, André acredita que não há utilidade em discutir seus problemas; em *Um copo de cólera*, o silêncio ao qual retorna o chacareiro após a longa discussão é resultado da solidão em que se recolheu: “me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio” (NASSAR, 2016, p.251); e no conto “O ventre seco” temos o silêncio como norma de convivência do seu narrador: “já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio.” (NASSAR, 2016, p.342).

Raduan, tal como sua personagem, prefere o silêncio e abandona a carreira literária, passando a viver em uma fazenda para dedicar-se a outro tipo de criação: a de animais. O silêncio do escritor, entretanto, continua fazendo muito barulho, construindo uma nova ordem em cima dos escombros deixados por tão repentino recolhimento. Com tantas peculiaridades, Raduan, desde sua estreia, tem causado grande alvoroço na crítica literária, principalmente a de viés acadêmico. Nosso interesse em seus escritos advém, especialmente, da singularidade das obras e de seu autor, afinal, como vínhamos expondo, ambos se caracterizam pelos excessivos usos da palavra numa época de silenciamentos e, posteriormente, pela súbita decisão do escritor silenciar a si e aos seus narradores.

Parece-nos, então, que o escritor de Pindorama está sempre causando rupturas, seja pelas obras que apresenta dentro da “série literária”, seja por quebrar o “horizonte de expectativas” de seus leitores, surpreendidos pelo autor ao decidir abandonar a literatura. Dentro dessa série de rupturas, interessa-nos, mormente, a primeira, uma vez que diz respeito ao processo de criação literária e de sua afirmação como escritor, posto que, ao romper com os modelos de escrita da época, Raduan constrói sua própria identidade, dando-nos exemplo de como se realiza o diálogo com a tradição sem perder sua singularidade.

Esse diálogo, por vezes conflituoso, está no âmago das discussões realizadas por Harold Bloom em *A angústia da influência*, na qual o teórico discute os conceitos de poeta forte e poeta fraco ou precursor e efebo, através de uma visão psicanalítica, apresentando o processo de influência como uma disputa entre Édipo e Laio, e que termina com a morte deste. Na visão de Bloom, os poetas fortes se constituem por meio da desleitura, mecanismo pelo qual se dá o embate entre o efebo e o seu precursor e que, semelhante ao conflito edipiano, deve findar com a morte do precursor.

O processo de desleitura sistematizado por Bloom está organizado em seis razões revisionárias, isto é, seis modos pelos quais pode-se realizar a desleitura: *clinamen*, *tessera*,

*kenosis*, demonização, *askesis* e *apophrades*<sup>13</sup>. A quarta razão, nomeada como demonização, chama-nos atenção por associar a desleitura ao comportamento demoníaco e o poeta forte aos *daimons*. Nesse processo de desleitura, o poeta jovem caminha em direção ao “Contra-Sublime” do poeta forte, ou seja, ele segue a direção oposta ao que há de Sublime na poesia “paterna”, de modo que, sua obra deve negar, contestar, pôr em xeque a obra precursora.

O poeta jovem deve “matar” seu precursor, uma vez que o poeta deverá expurgar suas influências até então reprimidas; para tanto, ele estará possuído por uma força demoníaca, ou melhor, ao final desta luta, o poeta fraco deverá, ele mesmo, se tornar um *daimon*, isto é, um poeta forte: “O que faz do homem um poeta é uma força demoníaca, porque é uma força que distribui e que divide (que é o significado na raiz da palavra *daimon*)”. (BLOOM, 1991, p.138, grifo do autor). Se o *daimon*, por extensão ao significado da palavra, é aquele que divide, consideramos que, no âmbito literário, o poeta é aquele que divide a tradição a qual pertence, mas também pode dividir a si próprio, uma vez que a condição *daimônica* é em sua essência ambígua.

Na Grécia Antiga, *daimon* é o nome atribuído a qualquer espírito livre, intermediário entre deuses e homens, “[...] pois, todo o daimônico está entre o divino e o mortal.” (*O banquete*, vv.202d-e). Não obstante essa separação, o *daimon* foi conceituado muitas vezes associado ao divino e noutras, como algo inerente ao homem, dispensando essa espécie de entidade transcendente ao qual chamamos espíritos livres:

Para os gregos, os demônios, que os designam globalmente, associavam-se à fabula dos heróis, seres humanos divinizados, portanto intermediários entre a divindade e a humanidade [...] Encontra-se o termo com significado vago em Heráclito (fr. 79), em Empédocles com o sentido de herói (fr. 115, 5), em Demócrito com o sentido de alma humana ou, mais precisamente, daquilo que a alma humana tem de divino (Estobeu, *Écl.*, II, 7). Mas foi Sócrates quem deu reputação ao demônio. Para ele, é um guia ligado à sua pessoa, um anjo da guarda. Xenofonte relata que ‘Sócrates afirmava que recebia avisos de um demônio’ [...] O próprio Platão considera que Deus nos deu nossa alma como um demônio (*Timeu*, 90a), como um deus que nos habita (*ibid*, 90c) e nos conduz para nosso juízo final (*Fédon*, 113d). A ideia de anjo da guarda é retomada por Epicteto: cada um de nós tem a seu lado um gênio que lhe é conferido pela Providência para guiar-nos em direção à verdade (*Leituras*, I, XXIV, 12). Plotino o adota: o demônio que nos dirige é um deus daqui de baixo, não uma faculdade mental, mas um espírito transcendente à nossa alma (III, IV, 3) [...] Para Alexandre de Afrodísia, o daímon de um homem é sua natureza (*Do destino*, VI). (GOBRY, 2007, p.38, grifo do autor).

Neste sentido, alguns homens que de algum modo destacam-se dos demais mortais passam a ser considerados *daimons* porque o termo “[...] não designa uma classe determinada de seres divinos, mas sim um modo peculiar de agir” (BURKET, 1993, p.352). No caso do

<sup>13</sup>Cada uma das razões revisionárias foram definidas brevemente na seção introdutória.

filósofo, por exemplo, eles se destacam através da sabedoria que, primeiramente, pertencente aos deuses, revela-se àquele que a busca por intermédio dos *daimons*: “[...] é que algo divino e pertencente aos *daimons* se manifesta a mim.” (*Apologia de Sócrates*, v.31d). A fala de Sócrates permite-nos entrever que o processo divinatório dos filósofos só tem início quando eles são abençoados pela Providência e a sabedoria se manifesta a eles. Este processo de ascese, todavia, não se completa, uma vez que ao homem não foi dado o direito de fazer-se deus, de fato.

Marcado pela separação do divino, o homem procura por todos os meios religar-se aos deuses. A palavra religião expressa linguisticamente esse desejo; oriunda do latim *religare*<sup>14</sup>, religião designa, dentre outras coisas,

1. Crença na existência de um poder ou princípio superior, sobrenatural, do qual depende o destino do ser humano e ao qual se deve respeito e obediência 2. Postura intelectual e moral que resulta dessa crença [...] 3. Sistema de doutrinas, crenças e práticas rituais próprias de um grupo social, estabelecido segundo uma determinada concepção de divindade e da sua relação com o homem; fé, culto [...] (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p.1639).

Esse conjunto de princípios, crenças ou rituais teriam como objetivo estabelecer uma nova conexão entre deuses e homens, ou seja, religá-los; no entanto, essa carência do que é divino pode levar o homem não só a querer unir-se a um deus através de um rito, porém, pode despertar em seu ser a vontade de ele próprio ser um deus, despertando a ira divina contra si. Nisso temos a reafirmação da ambiguidade que acompanha o *daimon*: em busca da divinização, objetivo que só se realiza, quiçá, na literatura, o indivíduo demoníaco infringe as leis divinas, fazendo-se, por isso mesmo, demoníaco; ao passo que, a impossibilidade de chegar ao estágio demiúrgico, o lança na terrível constatação de que será sempre um *daimon*.

Desta forma, verificamos que o *daimon* ou a condição demoníaca foge aos padrões do que é divino e do que é humano. Essa inadequação a uma forma ou outra não deixa de ser, conseqüentemente, uma transgressão, violação às normas divinas ou humanas. O resultado disto é a punição que, se aplicada pelos homens pode ser reversível, no entanto, quando aplicada pelos deuses, a pena costuma ser mais cruel e perpétua. O rigor com que se pune o ato demoníaco deve-se ao seu caráter infrator, pois, normalmente, o *daimon* ou indivíduo possuído por ele tem como alvo o deus ou os deuses que o oprime.

Estamos diante de um impasse que, como já o dissemos, possivelmente, só se desfaz na literatura: o escritor que rompe com seus precursores, criaturas, em alguma medida,

---

<sup>14</sup>A etimologia a qual nos reportamos é a mais comumente aceita, no entanto, Giorgio Agamben propõe uma origem alternativa que demarca justamente o caráter separatório da religião, concepção que discorreremos mais detalhadamente no capítulo seguinte.



divinizadas, e chega ao fim da disputa edipiana como vencedor, consegue superar suas influências graças ao poder *daimônico* que o guiou até ali; esse poder não apenas o possui, mas constitui seu ser, posto que “[...] o poeta forte não é jamais “possuído” por um demônio. Quando se torna forte, torna-se, ele mesmo, um demônio [...]” (BLOOM, 1991, p.138). Logo, nesse momento, o poeta supera também sua condição humana e passa a habitar junto com os imortais, estes seletos que alcançaram a imortalidade através de suas obras.

Ora, o percurso descrito por Bloom na formulação em sua teoria assemelha-se ao que Platão falava n’*O banquete*; de acordo com o filósofo, Eros nos inspira o amor ao Belo com o objetivo maior de atingirmos a imortalidade, seja através da geração de filhos ou de belas obras:

‘É minha opinião a de que visando a uma distinção imperecível e tal glória ilustre que fazem tudo ao seu alcance, e tanto mais quanto maior for seu grau de virtude. Estão todos apaixonados pelo imortal. Os que são férteis’, ela disse, ‘no corpo, preferem se voltar para mulheres, expressando seu amor sexual dessa maneira e gerando filhos obtêm imortalidade, memória e felicidade que, como supõem, é para todo o tempo vindouro; outros [, diferentemente,] experimentam uma gravidez na alma, pois há os que são ainda mais férteis em suas almas do que em seus corpos, e essa gravidez é com o que cabe a uma alma gerar e dar à luz. E o que lhe cabe gerar e dar à luz? Sabedoria e a virtude em geral, do que são geradores todos os poetas e aqueles artífices classificados como inventivos. (*O banquete*, vv.208d-209a).

Se o homem pode atingir a imortalidade dando à luz belas obras; a literatura, inegavelmente, seria para o escritor o meio pelo qual se tornaria imortal, isto é, chegaria mais próximo da divindade; e o poder demoníaco que age sobre o efebo pode, então, ser comparado à própria angústia da influência porque é ela que o leva a romper com sua tradição: “O demoníaco, nos poetas, é indistinguível da angústia da influência: isto não é apenas uma questão de similitude, mas, infelizmente, de identidade.” (BLOOM, 1991, p.141). Deste modo, afirmamos que o demonismo literário também se faz ambíguo, uma vez que só chega ao estado divinatório quem antes se deixou possuir pelo demoníaco:

Ela [a força demoníaca] distribui nossas fortunas e divide nossos talentos, oferecendo uma compensação por tudo que tira de nós. A divisão leva à ordem, confere conhecimento, desorganiza o já conhecido e nos abençoa com uma ignorância capaz de criar nova ordem. Os demônios constroem pela ruptura [...] (BLOOM, 1991, p.138).

A afirmação de Bloom é relevante para que entendamos que, para este processo se completar, foi necessário que o efebo, primeiramente, rompesse os vínculos com seus “deuses” e com a tradição a qual deverá agora retornar; numa espécie também de filho pródigo, o escritor abandona o lar e percorre caminhos que só são conhecidos pelos demônios que habitam nele. De volta à casa “paterna” e reconciliado com os deuses que um dia destronara, o escritor passa

a criar sua própria tradição e construir uma nova ordem, na qual ele reina juntamente com os outros deuses, uma vez que:

A posse da originalidade não pode tornar o artista não convencional; ela o leva mais para dentro da convenção, obedecendo à lei da arte propriamente dita, que procura constantemente se remodelar a partir de suas próprias profundezas e que opera por meio de seus gênios por metamorfose, como opera por meio de talentos menores por mutação. (FRYE, 2013, p.258-259).

Essas transformações ou mutações são o que Bloom chamou de desleitura e que, sob o viés da residualidade chamamos de cristalizações, realizadas a fim de tornar os elementos vindos do passado adaptados ao novo contexto. É o que acontece com os elementos residuais na obra de Raduan Nassar que, como bem dissemos, transforma os mitos e os textos fundadores da sociedade ocidental de modo a adequá-los à visão de mundo contemporânea. Desta forma, o trabalho realizado pelo escritor insere-se naquela perspectiva do demonismo literário, pois ele constrói pela ruptura que, aliás, é o único modo pelo qual os modernos – e pós-modernos? – podem desler os antigos, ou seja, é por meio da ruptura que o efebo vem a ser um precursor.

É o que acontece com Raduan Nassar ao subverter a tradição religiosa que toma a parábola do filho pródigo como exemplo de texto que fala do pecador que se arrepende e do amor de Deus e de sua capacidade incondicional para perdoar. Deste modo, o escritor de *Lavoura arcaica* admite que “partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a” (NASSAR, 2016, p.199), no entanto, ressalta aquilo que destaca seu romance, que imprime sua marca própria, isto é, o caráter de inversão, que não diz respeito apenas ao aspecto formal, uma vez que o romance, apesar de dividido entre “A partida” e “O retorno”, começa com André já fora de casa sendo encontrado por Pedro: “(ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família)” (NASSAR, 2016, p.20); mas, sobretudo, ao conteúdo da parábola que, com relação à mensagem principal, foi modificada pelo texto nassariano ao contestar as virtudes do pai e o arrependimento do filho.

Deste modo, a tentativa de expurgar seus demônios revela o anseio do escritor em vencer suas influências e de afirmar sua identidade. É neste sentido que a demonização, segundo Bloom, é um estágio de negação na qual o poeta jovem reprime seu precursor – ou precursores, como é o caso de Raduan -, uma vez que só podemos definir aquilo que somos negando o que não somos. Negar seu precursor é admitir quão forte ele é e ampliar sua força, mas, por outro lado, essa atitude fará com que o efebo se torne um *daimon* maior que aquele que lhe antecedeu: “A demonização procura ampliar a força do precursor e transformá-la numa regra maior do que a do próprio efebo, mas pragmaticamente fará do filho um *daimon* mais demoníaco ainda e do precursor um homem mais humano.” (BLOOM, 1991, p.145).

Assim, entendemos a demonização como um movimento de circularidade, visto que, ao intentar romper com seu precursor, ele acaba por reinseri-lo na tradição, posto que ele volta ressignificado no poema do efebo, que também passa a ser lido como poeta forte, parte dessa mesma tradição e, possivelmente, um precursor em potencial. Nisto reside o caráter demoníaco dos poetas, em tentar superar seus antecessores e a si mesmo, insurgindo-se contra a ordem criada no universo literário, negando, questionando ou subvertendo a palavra de seu “pai”, que simboliza o deus ou os deuses a serem vencidos.

O processo de ruptura e permanência da tradição é o que alimenta a produção de vários artistas, inclusive a de Raduan Nassar. Em *Lavoura arcaica*, afora os textos religiosos, também encontramos no romance outros inúmeros escritos que são atualizados, parodiados, ou ainda, encontrados na forma original, porém, ganhando novos significados por estarem inseridos em um outro contexto:

[...] o A. também enxertou no texto – na íntegra ou modificados – os versos que seguem: ‘especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue’, p.28, de Thomas Mann; ‘para onde estamos indo?’ ‘sempre para casa’, pp.37-8, de Novallis; ‘tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita’, p.91, de Walt Whitman; ‘o instante que passa, passa definitivamente’, p.105, de André Gide; ‘que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?’, p.133, de Jorge de Lima; ‘eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade’, p.146, de Almeida Faria. (NASSAR, 2016, p.200).

No caso dos versos de Jorge de Lima, por exemplo, podemos encontra-los na epígrafe da primeira parte do livro e em um dos capítulos como se fossem de autoria do próprio Raduan:

que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? Que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? (NASSAR, 2016, p.133).

O trecho demonstra a maestria com que autor de *Lavoura arcaica* assimila os textos de seus precursores, de modo que, se ousamos falar que os versos de Jorge de Lima parecem pertencer a Raduan, é porque estes se adaptam de tal maneira que poderiam ter sido escritos para o romance. E, embora, no corpo do texto não haja nenhuma marcação que indique sua autoria, a epígrafe já anunciara. Outrossim, as declarações de Raduan sobre suas possíveis influências apagam qualquer sombra de dúvida acerca das intenções do escritor. Ao explicar a forma que “escolheu” para compor seus textos, ele usa como exemplo justamente o poeta carioca:

Não tem muito que esclarecer. Em todo caso, veja esses dois versos do Jorge de Lima que já citei à exaustão: ‘Há sempre um copo de mar/ para um homem navegar’. As palavras empregadas são do cotidiano, a rima é comum, a sintaxe não poderia ser mais simples. Mas são dois versos generosos para a imaginação. (NASSAR, 1996, p.24).

Ainda com relação às influências, ao ser indagado por Alfredo Bosi, Raduan revela haver em seus escritos a presença de alguns outros escritores que o acompanharam em sua formação literária:

Alfredo Bosi: Quando penso na sua prosa de ficção, sobretudo em *Lavoura arcaica*, tenho em mente certo padrão formal representado pelo romance de Graciliano Ramos, pelo trabalho estilístico de Osman Lins e em parte pela prosa de Cyro dos Anjos e de Autran Dourado. Essas aproximações fazem sentido quando você procura entender os seus próprios valores literários?

Raduan: São Bernardo, do Graciliano, O Amanuense Belmiro, do Cyro dos Anjos, e *Uma vida em segredo*, do Autran Dourado, são lembranças que fazem parte dos meus afetos. Quanto ao Osman, mais que qualquer de seus livros, é a lembrança dele que me acompanha, de quem estive próximo no seu último ano de vida. Nunca me detive na aproximação dos valores literários, mas a qualidade dessas lembranças talvez revele algum parentesco. (BOSI; NASSAR, 1996, p.30).

Como o próprio autor nos diz, há em sua obra algumas relações de parentesco, dentre essas, algumas são mais tranquilas como no caso de Jorge de Lima, e outras, pelo contrário, são bastante conflituosas. Destas últimas, as mais significativas são relações estabelecidas com os textos religiosos, uma vez que André elaborará o discurso de contestação ao pai subvertendo as palavras deste que, por sua vez, são fundamentadas nos discursos da tradição judaico-cristã e islâmica, mostrando-nos que, por mais antigo que seja, por mais sabedoria que haja nele, o texto é sempre passível de questionamento. Afinal, como propusera Harold Bloom (1991, p.148), “[...] a função da demonização é justamente a de amplificar a repressão incorporando o precursor mais profundamente na tradição do que jamais sua individualidade permitiria.”.

Não queremos dizer com isto que fosse intenção de Raduan ou de qualquer outro escritor de que sua obra fosse maior ou melhor do que a de seus precursores. Aliás, a teoria de Bloom se aplica no campo do inconsciente, fato que gera muitas polêmicas até os nossos dias. Além disto, sabemos que é inviável analisarmos uma obra somente sob a luz da influência, no entanto, destacamos como positiva a percepção que Bloom teve acerca dos escritores, que não mais teriam a obrigação de criar algo a partir do nada como se pensou durante muito tempo. Com a sistematização da teoria da influência, Bloom leva a crítica literária a reconhecer que a singularidade de um escritor está atrelada ao modo como ele “ressuscita” o poeta precursor.

Diante do exposto, cabe-nos ressaltar que, apesar das objeções dirigidas contra sua teoria, consideramos as contribuições de Bloom relevantes para esta análise, sobretudo, no que concerne à demonização, um dos movimentos revisionários pelo qual se opera a desleitura de uma obra ou autor e que contribui para a compreensão do demoníaco, essencial ao presente trabalho.

### 3.2. O *daimon* religioso: André e seus seguidores

Para que entendamos como o demoníaco se manifesta em *Lavoura arcaica*, precisamos ter em mente que essa característica, apesar de se originar num campo semântico religioso, mesmo se nos reportarmos às noções gregas de *daimon*, não se restringe a ele; mas, adentra outras áreas, inclusive na literatura, conforme vínhamos demonstrando a partir das considerações de Harold Bloom.

Outrossim, é importante destacar que o demoníaco evoca os resquícios do mítico na história do pensamento, ainda que a alusão a ele se dê em esferas não tradicionalmente religiosas, como pode ser o caso do pensamento filosófico e mesmo científico. O demoníaco permite, portanto, esta fronteira do pensamento, esta linha tênue entre o religioso, o literário, outras formas de criar e desenvolver o pensamento e sedimentar as culturas. Se as figuras do Diabo, de Satanás são figuras tradicionalmente religiosas, em grande parte, cultivadas e interpretadas na história das religiões, o demoníaco, por sua vez, estabelece uma fronteira criativa com essas figurações do mal, mas também continua a constituir a criatividade em outras tradições do pensamento, sem deixar de manter certo vínculo com as muitas formas de sua representação na história da cultura, das civilizações e da religião. (MAGALHÃES [et al.], 2012, p.12).

É por esse aspecto criativo evocado pelo termo demoníaco e, principalmente, pelo modo como criam (rompendo, transgredindo, subvertendo) que os escritores são chamados de *daimons* por Bloom. Destarte, podemos definir resumidamente que ser demoníaco é criar a partir da divisão e da dúvida, sendo, por isso mesmo, um ser ambíguo. Neste sentido, consideramos que se o escritor é um *daimon*, suas criações são também demoníacas, pois somente nelas captamos o que há de *daimônico* em seus criadores. Logo, se analisarmos *Lavoura arcaica*, por exemplo, veremos que nele se condensam o caráter *daimônico* do escritor, bem como do protagonista e narrador do romance, que assumindo um discurso também demoníaco, provoca a desconstrução de uma ordem para, em seguida, construir outra.

Esse comportamento demoníaco coincide ainda com o conceito de “diabo literário” usado por Giovanni Marques Santos em *O demônio no corpo das palavras: o endemoninhamento do discurso em Lavoura arcaica*, dissertação na qual o pesquisador demonstra que o discurso de André é constantemente possuído por “demônios”, haja vista, uma

espécie de “êxtase violento” se apoderar dessa personagem, fazendo com que ele rompa com o discurso do pai e os ensinamentos neles contidos. Assim, a voz de André é semelhante à “[...] voz contestatória e iconoclasta daquilo que Julia Kristeva chama de “diabo literário”. (SANTOS, 2011, p.2).

André em vários momentos se caracteriza como indivíduo demoníaco, ou como ele declara: “fora talhado sob medida pra receber o demo [...]” (NASSAR, 2016, p.118). Embora, até o momento, tenhamos falado de um demonismo – ou *daimonismo* – literário, na personagem, o caráter demoníaco iguala-se ao comportamento transgressor de acordo com os princípios religiosos da família, de modo que, ao se referir ao demo, o jovem alude ao demônio de acordo com a mitologia cristã, na qual, sob uma visão maniqueísta, a palavra nomeia seres malignos.

Este aspecto maligno evidencia-se em André não apenas em seu discurso conforme veremos adiante, mas também em suas ações e em seu próprio corpo:

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, 2016, p.17).

O excerto demonstra que, na visão de Iohána, arraigada na tradição judaico-cristã, os olhos, na condição de reflexos da alma, deixam transparecer se o homem se encontra “limpo” por dentro, ou seja, se ele pratica os mandamentos das sagradas escrituras e, por conseguinte, conserva a pureza da alma. Além disso, o trecho parafraseia uma passagem do evangelho que apresenta semelhante concepção: “A lâmpada do corpo é o olho. Portanto, se o teu olho estiver são, todo o teu corpo ficará iluminado; mas se o teu olho estiver doente, todo o teu corpo ficará escuro. Pois se a luz que há em ti são trevas, quão grandes serão as trevas!” (Mt.6.22-23). No entanto, em *Lavoura arcaica*, o jovem não se importa que seus olhos demonstrem o contrário; ao invés disso, André exhibe os olhos diante do irmão, orgulhoso de sua “escuridão” e de sua embriaguez: “[...] e fui logo depois, generoso e com algum escárnio, pôr também entre suas mãos um soberbo copo de vinho [...]” (NASSAR, 2016, p.19).

A segurança com a qual encara o irmão mais velho, todavia, está prestes a ser abalada, pois o contraste de sentimentos expressos em ambos os olhares – o de André e seu irmão – provocam confusão no jovem: “e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado [...]”. (NASSAR, 2016, p.19). Os olhos de Pedro, ao contrário dos olhos de André, expressam claridade, revelando a pureza que havia em seu

interior; nesse sentido, a oposição claridade *versus* escuridão coloca a questão do demoníaco como resultante de uma concepção cristã, que associa o claro ao Bem e o escuro ao Mal.

A claridade associa-se ainda ao uso da razão e ao discernimento, uma vez que a palavra de Deus é comparada à lâmpada para nossos pés, e Cristo e seus seguidores à luz do mundo<sup>15</sup>. A ausência de luz, por sua vez, relaciona-se ao pecado e ao desconhecimento das boas novas de salvação<sup>16</sup>. Todavia, em *Lavoura arcaica*, a personagem demoníaca conhece os ensinamentos do pai, porém, vive em escuridão porque optara seguir uma lógica desconhecida pelos demais membros da família: “[...] liberado na loucura, eu que só estava a meio caminho dessa lúcida escuridão [...]” (NASSAR, 2016, p.77); essa “lúcida escuridão alude, pois, ao fato de usar a luz da razão a favor dos serviços obscuros das paixões.

André reconhecia os benefícios da luz e sabia que o mundo das trevas era um mundo hostil; no entanto, contrariando os mandamentos do pai, não se precaver contra as paixões, “afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista” (NASSAR, 2016, p.60). André acredita que somente na exaltação dos afetos, pode encontrar o antídoto para a hostilidade do reino das trevas:

[...] quero sair das minhas trevas, quero me livrar deste tormento, sempre ouvimos que o sol nasce para todos, quero pois o meu pedaço de luz, quero a minha porção deste calor, é tudo que necessito pra te dar no mesmo instante minha alma lúcida, meu corpo luminoso e meus olhos cheios de um brilho novo [...] (NASSAR, 2016, p.131).

Embora a escuridão mencionada seja metafórica, ela também ganha aspectos palpáveis, isto é, os ambientes descritos pela personagem remetem sempre para um aspecto soturno consonante com sua personalidade:

‘as venezianas’ ele disse ‘por que as venezianas estão fechadas?’ ele disse da cadeira do canto onde se sentava e eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela e fora tinha um fim de tarde tenro e quase frio, feito de um sol fibroso e alaranjado que tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto [...] (NASSAR, 2016, p.18).

Notemos que, até o momento da chegada de Pedro, o quarto da pensão no qual André se encontra é um “poço de penumbra”, somente quando o irmão ordena que as venezianas sejam abertas é que um “sol fibroso e alaranjado” ilumina o cômodo. Ora, o contraste da claridade que irradia lá de fora com a penumbra do quarto prepara o cenário para o embate que se dará entre os irmãos que, como já vimos, um pertence à luz e o outro às trevas.

<sup>15</sup>Cf. Sl.119.105; Mt.5.14; Jo.8.12.

<sup>16</sup>Cf. II Co.4.4.

Afora isto, o conflito visual de luz *versus* sombra é também reflexo da dualidade humana, tão bem trabalhada pelo Barroco:

[...] o Barroco caracteriza-se pelo jogo do claro-escuro, da luz e da sombra, pela assimetria, pelo contraste, pela abundância de pormenores formais (o torcicolamento escultural e arquitetônico, o rebuscamento das metáforas, etc.), e de conteúdo [...], pela obscuridade, pelo sensualismo (sobretudo óptico), pela tensão entre razão e fé, entre misticismo e erotismo, entre o gozo dionisíaco de viver e a morte com seus mistérios, entre a ordem e a aventura, entre a sensação de miséria da carne e de bem-aventurança do espírito, entre a racionalidade e a irracionalidade, etc. Estéticas das oscilações, das dualidades, dos conflitos, dos paradoxos, dos contrastes, das antinomias, que lutam por equilibrar-se e unificar-se, o Barroco assenta numa cosmovisão que pressupõe análoga teoria do conhecimento (MOISÉS, 1983, p.68).

Os elementos trabalhados pela estética barroca reaparecem cristalizados na obra de Raduan não por mero efeito formal, mas para desvelar a crise existencial do homem do século XX. Na cena descrita, por exemplo, ao mesmo tempo em que temos a conformação de André com o mundo das sombras, veremos que ele deseja sair de lá; contudo, o mancebo também reconhece que naquele universo sombrio existe um pouco de luz ou uma “lúcida escuridão”. A aparente contradição exterioriza a cisão no interior do jovem, que se divide entre os deveres da razão e os prazeres do corpo. Por outro lado, sempre que se refere à luz, ela é passageira – “e foi talvez, na minha escuridão, um instante de lucidez [...]” (NASSAR, 2016, p.27) - e vem acompanhada da escuridão: “e quando estivesse só na minha escuridão, me enrolaria no tenro pano de sol estendido numa das paredes do quarto, entregando-me depois, protegido nessa manta, ao vinho e à minha sorte.” (NASSAR, 2016, p.36).

A escuridão a qual André estava acostumado era, talvez, o reflexo de seu interior, que perdido no mundo das paixões, deixara-se cegar há muito tempo; essa escuridão reflete também uma condição da personagem que faz dela um “diferente” no universo da família, pois, era uma alusão à epilepsia que ele escondera de todos: “eu vi que meu quarto de repente ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que eu de medo fechava sempre os olhos [...]” (NASSAR, 2016, p.41-42.). Temeroso das consequências caso sua “doença” fosse descoberta, longe de casa e dos familiares, o jovem decide revelar o terrível segredo:

[...] eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa ‘eu sou um epilético’ fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando ‘você tem um irmão epilético’, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa não de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas



irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ [...] (NASSAR, 2016, p.43-43).

O caos que seria provocado pela revelação deve-se ao modo de vida em que estavam confinados. Apesar dessa família está inserida em um contexto recente, provavelmente no Brasil do século XX, seu imaginário ainda permanece arraigado às práticas e crenças mais arcaicas que viam na epilepsia, por exemplo, uma manifestação de espíritos malignos, ou seja, dos demônios. Tal concepção é um resíduo oriundo, sobretudo, da Idade Média, período no qual abundaram as explicações ligadas ao universo sobrenatural para enfermidades que afetavam o intelecto ou o desempenho neurológico, como é o caso da epilepsia. Nesse contexto,

[...] os males tinham origens sobrenaturais. Eram ocasionados por disfunções com o divino. As doenças e as deficiências eram marcas exteriores do pecado, marcas de uma maldição divina à qual os homens deveriam compactuar e, outrossim, maldizer os indivíduos que carregavam estas lástimas. O corpo humano era lugar de conflitos de forças invisíveis, que ameaçavam o seu equilíbrio, numa luta perpétua entre forças opostas. (MATIAS, 2015, p.23).

O vínculo entre enfermidade e pecado remanesce em *Lavoura arcaica* e constitui mais um modo de manifestar aquilo que há de demoníaco na personagem; desta feita não por invocar o poder conferido aos *daimons*, mas como consequência de suas transgressões morais e religiosas. Assim, o indivíduo que é adepto às práticas pecaminosas é exposto à sociedade através da doença, revelando que sua alma é desde sempre habitada por demônios:

[...] pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor ‘que crime hediondo ele cometeu!’ ‘traz o demônio no corpo’ e diga ainda ‘ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame’ e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco ‘traz o demônio no corpo’, ‘traz o demônio no corpo’ e em clamor, e como quem blasfema, levantem os braços, ergam numa só voz aos céus ‘Ele nos abandonou, Ele nos abandonou’ [...] (NASSAR, 2016, p.44-45).

A reação dos familiares imaginada por André condiz ainda com a ideia de que a doença, além de ser um fator que o distingue, funciona como forma de expiação, uma vez que causa sofrimento no seu portador, seja pela rejeição sofrida ou pelos agravos que impõem ao corpo. Neste último caso, à epilepsia soma-se a lepra pois ambas são consideradas fatores de exclusão, e esta mais do que aquela, por representar riscos de contaminação:

[...] era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros

nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo [...] (NASSAR, 2016, p.112).

O risco de contágio oferecido pela doença se dá através dos excrementos que saem de seu corpo exalando o “cheiro virulento” do qual o narrador nos fala e que atrai formigas e drosófilas, insetos associados à sujeira. Se, por acaso, André fosse realmente leproso e o seu corpo estivesse como ele descreve, sem dúvidas, despertaria a repugnância dos demais familiares; logo, quando ele compara sua personalidade demoníaca com o estado lazarento, ele ironiza sua condição marginalizada na família, bem como alude aos desejos eróticos que, tal como a lepra, alastra-se pelo seu corpo - quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família!” (NASSAR, 2016, p.92) - e o torna excluído do convívio familiar. Nesse sentido, a exclusão seria consequência do risco de infecção; contudo, a “peste” também se espalha pelos demais membros da família, principalmente em Ana: “[...] essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo [...]” (NASSAR, 2016, p.32-33).

A personagem feminina, que apresenta comportamento passivo durante quase todo o romance, é responsável por disseminar a “doença” entre outros membros da família, pois ela, ao contrário de André, que vive recluso, se expõe aos olhos de todos nos momentos das festas da família, inclusive naquela que será sua última festa: “[...] 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 [...]” (NASSAR, 2016, p.190). A irmã de André transpõe o círculo trazendo para dentro dele sua peste, que passa a afligir a todos, sendo expurgada pelos gritos de êxtase causados pelo vinho, pela música e pela sensualidade de Ana:

[...] e em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubou de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (NASSAR, 2016, p.191).

A identificação da libido exacerbada com a lepra condiz com o caráter contagioso da doença, que se espalhando pelo corpo, não temos como controlá-la. Nesse sentido, a sensualidade de seus movimentos age como propagadora da “peste”, causando o descontrole traduzido na turbulência, nas dores e nos “gritos de exaltação” que provoca.

Portanto, o medo do corpo, num universo herdeiro da tradição oriental, libanesa, como na família de André – traduzido pelo recato indispensável às mulheres, que devem

cobrir-se inteiras, inclusive aos olhos (com os véus), denota os riscos que o desejo implica, sobretudo estimulado pelo olhar. (TEXEIRA, 2002, p.71).

Deste modo, Ana afirma-se como personagem também demoníaca, uma vez que subverte a ordem do patriarcado no que toca às normas de conduta esperada das mulheres, sobretudo, das mulheres daquela família. Ela, ao invés de cobrir-se, desvela-se aos olhos de todos, expondo as “quinquilharias mundanas” trazidas por André quando ele retorna para casa e, juntamente com elas, as falhas daquela sólida instituição que deveria ser a família. Ana, apesar de muda durante maior parte da narrativa, denuncia a apropriação das mulheres da família pelo líder do clã e, posteriormente, pelos que o sucederão. Essa apropriação legitimada pelo patriarcado é exposta quando Ana, aos olhos dos parentes, amigos e vizinhos reunidos nos momentos de celebração, fala, através do seu corpo, que não quer viver sujeita a esse domínio:

[...] Ana roda sem parar ao longo da dança, com enorme sensualidade, numa espécie de desafio à determinação do pai: ela se mostra, sim, enquanto fêmea, mas não para o consumo interno e exclusivo do irmão (que, na verdade, representa e substitui o pai, sendo o incesto entre irmãos menos grave que o do pai em relação à filha): ela se oferece aos olhos de todos, sobretudo aqueles que estão fora do clã familiar, aliás, num movimento que deveria ser encarado e assumido com absoluta naturalidade, o que, no entanto, de fato não ocorre. (HOHLFELDT, 2002, p.17).

O comportamento da jovem não somente é tido como transgressor, como também, e, por isso mesmo, é punido. Ana, na condição de mulher, é vista sob a ótica de um imaginário patriarcal e religioso que acredita que o feminino está mais vinculado aos pecados da carne, sobretudo à luxúria, graças ao poder de sedução que é atribuído à mulher; logo, o mais natural, segundo essa lógica, seria que ela fosse castigada, afinal, “Quem traria, então, o maior risco de descontrolo sobre o corpo? As mulheres, é claro, posto serem, inclusive, geradoras de herdeiros; feiticeiras sedutoras; objetos do desejo dos homens.” (TEXEIRA, 2002, p.71).

André, contrariando as expectativas, apesar de também violar as regras do pai, escapa ileso - se considerarmos apenas os castigos físicos – e acaba por se tornar mais um dos algozes de Ana. Desta forma, vemos que os acontecimentos narrados em *Lavoura arcaica* refletem a dominação do masculino sobre o feminino e como esta tem afetado a relações sociais, até mesmo, em um aspecto particular como a sexualidade, principalmente a feminina, que durante muito tempo foi controlada rigidamente pelos homens<sup>17</sup>.

Esse aspecto de dominação do outro perpassa a relação de Ana e André e a torna contraditória, pois, ao mesmo tempo em que deseja a liberdade, o jovem cerceia a de sua irmã,

---

<sup>17</sup>Apesar de nos referirmos como um fato passado, sabemos que, atualmente, o controle da sexualidade feminina ainda é exercido em muitas sociedades, inclusive, na brasileira, em que ele é feito, principalmente, a partir da religião.

de modo que, até nos momentos em que Ana parece estar livre e gozando plenamente de sua sexualidade, ele a restringe como se a irmã estivesse ali exclusivamente para satisfazê-lo. No universo imaginado por André, Ana era a cura para sua lepra, o alimento que sacia sua fome, a via de acesso à família e a possibilidade de reintegração dos seus membros e de espírito fragmentado; pensamento que ele exterioriza ao narrar a performance da irmã durante a festa que celebra a sua volta:

[...] 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 tormentos, 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 se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstruía nessa busca! que salmoura nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes!), eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava (que reviravoltas o tempo dava! que osso, que espinho virulento, que glória para o meu corpo!) (NASSAR, 2016, p.192-193).

A cena descrita por André confirma o caráter demoníaco da irmã, que é chamada de “demônio mais versátil”, aludindo ao modo como Ana se comporta no decorrer do romance ou, pelo menos, como o narrador a descreve, uma vez que tudo o que sabemos a respeito da personagem é através dos fatos narrados por ele. Deste modo, sob o olhar do irmão, Ana aparece como ser demoníaco, mas também como símbolo da pureza; Ana mesmo sendo tomada pela “lepra”, busca a purificação: “Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos o seu rosário, era só fervor, água e cascalho nas suas faces, lavava a sua carne, limpava a sua lepra, que banho de purificação!” (NASSAR, 2016, p.134).

Diante da ambiguidade que a irmã encarna, nos momentos em que ela exala sensualidade, André a descreve como serpente, animal de natureza demoníaca de acordo com o viés cristão, que o tomou como uma das formas de representação do Diabo<sup>18</sup>; ao passo que, nos momentos que antecedem a realização do incesto, ele a compara com as pombas, ave, por sua vez, tomada como símbolo de manifestações divinas:

---

<sup>18</sup>A tradição que associa a serpente ao Diabo tem origem nos livros bíblicos, dentre os quais Apocalipse, em que encontramos a referência a seguir: “Vi então um Anjo descer do céu, trazendo na mão a chave do Abismo e uma grande corrente. Ele agarrou o Dragão, a antiga Serpente — que é o Diabo, Satanás — acorrentou-o por mil anos e o atirou dentro do Abismo, fechando-o e lacrando-o com um selo para que não seduzisse mais as nações até que os mil anos estivessem terminados. Depois disso, ele deverá ser solto por pouco tempo.” (Ap.20.1-3).

O espírito Santo, desde a Antiguidade, é representado sob a forma de pomba. Bela imagem, aliás: quando Deus recriou o mundo, depois de ter purificado sua primeira Criação através de um dilúvio, uma pomba leva a Noé seu ramo de oliveira, para significar o início dos tempos novos. Quando João batiza Jesus no Jordão, uma pomba desce do céu, enquanto a voz do Pai se faz ouvir, designando Jesus como seu Filho. (LE GOFF, 2005, p.198).

Portanto, a pomba, enquanto representação do espírito divino, é também expressão de pureza, característica que reflete-se em Ana através de sua postura, de seus trajes e de seu semblante: “[...] ela estava lá, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância [...]” (NASSAR, 2016, p.98-99).

A correspondência entre os irmãos Ana e André é mantida pelos laços sanguíneos e pelo caráter demoníaco de ambos, manifesto, principalmente, quando expressam suas pulsões sexuais, de modo que, “A energia passional será identificada de imediato com o demoníaco, com o que subverte as normas, por não obedecer a outros senão os próprios desígnios do seu desejo.” (TEIXEIRA, 2002, p.72). É o que acontece com Ana, por exemplo, ao exhibir seu corpo durante as danças, subvertendo as regras da casa e da sociedade patriarcal. E como ser subversivo é uma condição do indivíduo demoníaco, André, mais do que outros, utilizará a subversão em suas relações eróticas para contestar a ordem imposta por seu pai. Assim, o desejo que sente pela irmã e se estende à mãe e ao irmão mais novo, demonstra como o jovem inverte o valor atribuído ao amor e às relações aceitas socialmente.

Dessa forma, o amor do filho para com a mãe, e desta para com seu filho, é apresentado diante dos leitores como um sentimento que está para além da *philia*, pois, em vários momentos temos a sugestão de que entre André e sua mãe se desenvolve um jogo erótico responsável por alimentar o desejo incestuoso que atravessa a infância e a adolescência da personagem:

[...] a cada lance da claridade do dia, ressurgindo através das frinchas, a fantasia mágica das pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura, 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 eu ria 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, 2016, p.29).

As memórias de André relembram um rito matinal que se repetia com frequência e que constitui uma linda cena de afeto, um exemplo do amor maternal; todavia, a inocência desse amor parece ser ameaçada pela ambiguidade com a qual o jovem descreve o momento. Nessa

perspectiva, mais uma vez o ambiente composto é bastante significativo, pois nele sobressai a penumbra, rompida apenas alguns fechos de luz que se esgueiram através das frinchas; o horário em que se passa a cena é o da aurora, momento de transição entre o fim da madrugada e o amanhecer, indicando a imprecisão das relações que se constroem no quarto.

A mãe e André teriam transposto a linha tênue que separa o amor maternal do amor carnal? Não sabemos ao certo, porém, expressões como “jogo sutil”, “debaixo do lençol”, “cicio” e o pedido “não acorda teus irmãos, coração”, são alguns índices de que os carinhos trocados são dúbios e, por isso, deveriam ser mantidos em segredo; por outro lado, esses gestos de afeto poderiam ser realmente puros e o apelo feito pela mãe simples preocupação em zelar o sono dos filhos, não passando de produto da imaginação qualquer sentimento que ultrapassasse o amor maternal, ou seja, “Nessas recordações de uma infância tão feliz quanto irremediavelmente perdida, podemos observar o exultante sentimento, egoísta e tão típico da criança, de exclusividade (real ou imaginada) na recepção dos carinhos maternos.” (RODRIGUES, 2006, p.72-73).

Todavia, o jovem não hesita em atribuir à mãe a culpa da ruína da família: “[...] 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, 2016, p.138), de maneira que, se os filhos são indivíduos demoníacos, seria porque herdaram esse atributo de sua genitora; no entanto, nem todos os filhos pertencem a esta categoria de possessos, cabendo a André, Ana e Lula desenvolverem esse aspecto. Nesse sentido, André, o primeiro a subverter os mandamentos do pai, admite diante da mãe que, embora ela tenha plantado essa semente de perdição, ele também é culpado: “eu e a senhora começamos a demolir a casa [...]” (NASSAR, 2016, p.70).

A ambiguidade das relações familiares se dá de tal forma que, muitas vezes, as personagens se confundem uma com a outra, demarcando a fusão de suas personalidades sob o viés erótico e demoníaco. Assim, uma das passagens mais significativas é quando André, durante as festas, recolhe-se em um lugar mais afastado do bosque para observar os demais familiares dançando; nesses momentos, o jovem se perde em meio a devaneios nos quais imagina possuir sua irmã, sendo interrompido apenas pelos carinhos de sua mãe:

[...] e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se

afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos, e seus passos, que se aproximavam, se confundiam de início com o ruído tímido e súbito dos pequenos bichos que se mexiam num aceno afetuoso ao meu redor, e eu só dava pela sua presença quando ela já estava por perto, e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro, e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mão quente e aplicada colhendo antes o cisco e logo apanhando e alisando meus cabelos, e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais, ‘vem, coração, vem brincar com teus irmãos’, e eu ali, todo quieto e encolhido, eu só dizia ‘me deixe, mãe, eu estou me divertindo’ mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim... (NASSAR, 2016, p.34-35).

Notemos que, os pensamentos de André estão direcionados para a irmã que dançava em meio aos familiares e convidados, provocando os desejos mais íntimos do irmão; todavia, enquanto André pensava em Ana, a Mãe se desloca em direção ao filho, mas só sabemos que se trata dela e não da irmã ao final do trecho. A imagem da irmã e da Mãe se confundem porque elas se completam, pois, na vida do jovem, a mãe representa a felicidade da infância e a irmã simboliza a possibilidade de plenitude na vida adulta, ainda que, para alcançá-la fosse preciso transgredir a leis da família.

Não obstante a realização do incesto com a irmã, André sente que seria preciso buscar outros meios de atingir essa harmonia perfeita consigo e com o universo de forma que, na falta da irmã, ele encontra em Lula uma nova possibilidade de realizar-se:

[...] mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! [...] Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e remoinhos, apagando ali as ressonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá no pátio, a que alguns vizinhos acabavam de se juntar. Minha festa seria no dia seguinte, e, depois, eu tinha transferido só para a aurora o meu discernimento, sem contar que a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela. (NASSAR, 2016, p.183-184).

Novamente estamos diante de um trecho ambíguo no qual o carinho entre irmãos adquire um tônus erótico. Dessa maneira, sabendo que uso que fazem da sexualidade é um dos modos pelo qual o caráter demoníaco das personagens se manifesta, acreditamos que André viola duplamente os preceitos da família cometendo outro incesto; desta vez, com o fator

agravante de ser com um irmão do mesmo sexo que o seu. André encontra no irmão mais novo “os primitivos olhos de Ana”, catalisador do seu desejo; destarte, o que se segue após essa breve oscilação entre ceder às rédeas do corpo ou guiar-se pela razão, é a entrega aos instintos e ao prazer, uma vez que a personagem escolhe protelar seu discernimento para o dia seguinte e, não por acaso, anuncia que a madrugada derramaria o orvalho sobre os cabelos de Lula, “quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela”.

A coincidência do local escolhido pelos irmãos Ana e Lula como refúgio após a prática incestuosa pode estar atrelada ao desejo de purificar-se da “lepra”, como mostramos anteriormente, no entanto, mesmo quando os jovens buscam a purificação, André decide interferir, tentando persuadi-los de que não há erro algum em unirem seus corpos através do sexo, visto que suas almas já estavam unidas pelo vínculo fraternal. Logo, se no romance não encontramos uma conversa entre Lula e André na capela como ocorre com Ana é porque os argumentos do “filho acometido” seriam os mesmos. Portanto, ao analisarmos o discurso proferido por André diante da irmã, é como se estivéssemos antecipando um possível encontro entre Lula e André. Nesse encontro, André usaria seu poder subversivo como outrora usara com Ana: “[...] eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade, era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela [...]” (NASSAR, 2016, p.).

O jovem não somente procura profanar os elementos sacros da capela, mas, decide ele mesmo construir seu próprio templo, local onde pudesse realizar seu culto, dizer seus sermões e congregar juntamente com os membros da família que compunham com ele outro tipo de religião: uma religião demoníaca. Nesta, o poder dos *daimons* se manifesta ao romperem com a tradição religiosa a qual a família se vinculava, operando a destruição de uma ordem imposta àqueles e, simultaneamente, construindo outra. É assim que, o escritor, através da personagem alcança outra dimensão do que seja o conceito de demoníaco, impondo a ruptura como método de criação.



#### 4. A RELIGIÃO EM (DES)CONSTRUÇÃO: O DISCURSO DEMONÍACO EM LAVOURA ARCAICA

O demoníaco se manifesta quando um *daimon* ou alguém investido por uma força demoníaca rebela-se contra uma ordem, sejam das leis divinas, morais ou constitucionais. Afinal,

A revolta nasce do espetáculo da desrazão diante de uma condição injusta e incompreensível. Mas seu ímpeto cego reivindica a ordem no meio do caos e a unidade no próprio seio daquilo que foge e desaparece. A revolta clama, ela exige, ela quer que o escândalo termine e que se fixe finalmente aquilo que até então se escrevia sem trégua sobre o mar. Sua preocupação é transformar. (CAMUS, 2010, p.21).

Eis porque a revolta está no cerne do comportamento demoníaco: ela nasce da insatisfação do indivíduo que não mais aceita os limites que lhe foram impostos enquanto homem. *O homem revoltado*<sup>19</sup> almeja romper com aquela condição imposta por uma divindade ou outra forma de autoridade, de modo que, uma ação considerada demoníaca implica transgressão. Chamado de *hybris* pelos gregos e de pecado pelos cristãos, o ato demoníaco é uma espécie de ‘crime’ que clama, conseqüentemente, por um castigo<sup>20</sup>.

Desta maneira, o deus responsável pela manutenção daquela ordem que, normalmente, assegura um *status quo* estabelecido por ele, é também encarregado da punição que deve ser aplicada àquele que transgredir o desígnio divino. Ao passo que, o *daimon* ou indivíduo demoníaco é aquele que busca de todas as formas libertar-se desta situação limitadora. Para tanto, é necessário romper com o deus que o subjuga e, por vezes, destroná-lo – como diria Camus (2010, p.106): “Deus não está morto, mas foi destronado”. Cabe ao homem demoníaco, o papel de questionar a existência e o poder deste deus para que ele mesmo venha a ser um deus; pois, “Ao negar os deuses indignos e criminosos, ele assume o seu lugar” (CAMUS, 2010, p.48).

---

<sup>19</sup>Referência à obra de Albert Camus publicada em 1951 na qual o autor discute o conceito de revolta a partir de um ponto de vista histórico, analisando diversos personagens que se rebelaram contra uma forma de autoridade, seja o deus cristão ou senhor que aprisiona seu escravo. O homem revoltado é, portanto, uma espécie de “justiceiro” que almeja destronar o deus ou senhor que o oprime, mas, por vezes, acaba desviando-se dos valores que motivaram sua revolta e incide no mesmo erro de seus deuses ou senhores.

<sup>20</sup>O ato demoníaco não pode ficar impune porque atinge diretamente o deus ou os deuses contra os quais se insurge, sendo considerado um ato de blasfêmia para os cristãos ou de desmedida para os gregos, já que, em ambas as concepções, tais atitudes são irreparáveis. Isto porque, no universo pagão, “[...] há mais erros do que crimes, sendo a desproporção o único crime definitivo.” (CAMUS, 2010, p.45); e no mundo cristão porque, “Aquele, porém, que blasfemar contra o Espírito Santo, não terá remissão para sempre. Pelo contrário, é culpado de um pecado eterno”. (Mc.3.29).

Como não é possível completar este ciclo e tornar-se deus, o indivíduo vive na posição intermediária de *daimon*. Seguindo o que propunha Harold Bloom para o processo de criação literária, este homem deixa a condição de possuído para ser o próprio *daimon*, criando outra ordem na qual pode exercer sua força *daimônica*, equiparando-se, em certa medida, ao deus que o subjugava. Resta-nos, portanto, investigar o modo de ação desses seres demoníacos, isto é, o meio pelo qual eles se manifestam em *Lavoura arcaica*.

Neste sentido, ressaltamos duas categorias pelas quais André deixa transparecer seu caráter demoníaco: a primeira refere-se ao discurso construído por ele e ao seu poder subversivo, pois, fundamentado nas falas do próprio pai, o filho corrompe cada um dos valores preconizados por Iohána; a segunda diz respeito à construção de uma nova ordem em substituição a que fora desconstruída, para tanto, André apropria-se da autoridade exercida pelo pai e cria uma nova religião, instituindo um novo sacerdote, um novo templo e um novo sacrifício.

#### 4.1. A consagração do corpo e a profanação do verbo

Romper com nossos totens, transgredindo a esfera do sagrado, é uma das formas mais antigas de ações consideradas demoníacas e em *Lavoura arcaica* não é diferente. A narrativa que tem início com uma cena de onanismo - ato que é, simultaneamente, profano para nossa cultura, arraigada, sobretudo, no cristianismo; e sagrado para outros povos, como, por exemplo, os egípcios, que acreditam ter sido o mundo criado a partir da prática masturbatória de um deus<sup>21</sup> (FRYE, 2014) – mostra desde o primeiro capítulo seu caráter questionador.

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; (NASSAR, 2016, p.11).

Reportando-nos ainda à cena inicial, verificamos que o início do romance e da história da vida de André alude à própria criação do mundo como já citado. Essa possível cosmogonia se contrapõe àquela que é mais conhecida por nós, a da mitologia cristã, na qual, tudo foi criado a partir da palavra de um deus soberano e poderoso. Parece-nos, então, que é sobre este embate, o da força do verbo com a potencialidade do corpo, que Raduan quer nos

---

<sup>21</sup> Apesar de não haver referência explícita à masturbação, Hilário Franco Júnior retoma essa cosmologia no ensaio “A vinha e a rosa: sexualidade e simbolismo em Tristão e Isolda” no qual afirma que: “No egito, o deus-criador Atum criou de *si próprio* o casal Sju e Tefnet (ar e umidade) [...]” (2010, p.152, grifo nosso).

comunicar, iniciando seu romance com aquele que, antes de ser sagrado ou profano, é um ato criador:

O rito sexual (onanismo) literalmente ‘batiza’ e ‘abençoa’ André em sua nova religião: a profanação do sagrado por meio da sexualidade e da revolta aos preceitos morais, revelando o caráter simbólico do ato sexual em local sagrado; santificar o ato genitor, o ato da criação, pois André cria por meio de sua semente (líquido espermático e fecundo) a sua religião. O sagrado é e torna-se profano. (FERREIRA, 2012, p.108).

É significativo o fato do jovem violar o espaço sagrado, a catedral, que é comparada ao quarto que, por sua vez, se sacraliza, pois é ali que André institui o seu culto, o culto ao corpo, e começa a construir a sua própria igreja, da qual serão seguidores, ou antes, cofundadores, a Mãe, a irmã, Ana, e o irmão caçula, Lula, para quem a influência de André é um mau exemplo, como afirma Pedro: “(embora sugerindo discretamente que meus passos fossem um mau exemplo pro Lula, o caçula, cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim)” (NASSAR, 2016, p.26).

O quarto, lugar escolhido para ser o templo de André, em contraposição à cozinha, local onde todos os membros da família compartilhavam as refeições e os sermões do pai, representa a individualidade defendida pelo protagonista, pois como diria Bachelard (1988, p.119): “A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão o quadro para um devaneio interminável [...]”. Esse lugar de devaneio representa o espaço onde o indivíduo se reencontra com o ‘eu’ primitivo, uma vez que, enquanto a cozinha era o espaço em que o pai assinalava o poder civilizatório da cultura, o quarto é o lugar que evoca a infância, momento em que as leis paternas ainda não oprimiam a personagem. O quarto insere-se como esconderijo para escapar, em primeiro plano, da família e, em segundo, da ordem social vigente.

Ao isolar-se da família e, conseqüentemente, do mundo regido pelas leis paternas, André buscava criar suas próprias leis, pois já não reconhecia os valores do pai - “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários” (NASSAR, 2016, p.24) - como valores legítimos. À mensagem de pureza e austeridade pregada pelo patriarca, o filho defende a liberdade do corpo e a entrega às paixões, violando uma das principais recomendações de seu pai ao dizer que:

[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado [...] (NASSAR, 2016, p.58).

O discurso de Iohána tem como base o controle, a moderação e a resistência às paixões, pois, com isto, a família alcançaria aquele que é o princípio da virtude: o equilíbrio, fundamento constante nos sermões do pai, que considerava ser preciso “refrear os maus impulsos, moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões que o acompanham” (NASSAR, 2016, p.25-26). Tais preceitos encontram-se arraigados na tradição sapiencial bíblica formada pelos livros de Jó, Provérbios, Eclesiastes, Sabedoria e Eclesiástico (LÍNDEZ, 2014) que, por sua vez, foi constituída a partir das trocas culturais entre o povo hebreu e os povos que habitavam o Crescente Fértil, atualmente habitado por egípcios, israelenses, palestinos, jordanos, iraquianos, sírios, libaneses, iranianos e turcos.

Ora, considerando o Líbano como parte daquele território, não nos surpreende que o discurso do pai seja pautado nos ensinamentos dessa literatura sapiencial, caracterizada por se basear “em instruções ou ensinamentos, em que são constantes a figura de um rei que se dirige a um príncipe herdeiro; ou um magnata a seu filho; ou ainda um escriba a seu discípulo ou sucessor.” (SANTOS, 2011, p.21). Assim, estabelece-se o paralelo em *Lavoura arcaica*: tal como aquela literatura tinha por objetivo a “transmissão de experiências e vivências, na forma de máximas, entre o representante de uma geração precedente e um jovem ou aprendiz.” (SANTOS, 2011, p.21), os sermões do pai tinham como função educar e preparar os filhos.

Outro elemento importante nessa espécie de literatura é a figura do transmissor do conhecimento, reconhecido como ‘sábio’. Nesta perspectiva, não apenas o conteúdo da mensagem tinha relevância, mas também, o próprio instrutor, pois, este se apresenta como modelo a ser seguido. O sábio, como era chamado em diversos idiomas do Oriente Médio, representava “o indivíduo experiente, ‘entendido’ em qualquer assunto, dos trabalhos manuais à alta especulação.” (SANTOS, 2011, p.21), entretanto, designavam, mormente, “os ‘mestres da corte’, os preceptores dos príncipes ou conselheiros reais.” (SANTOS, 2011, p.21).

Seguindo o parâmetro, Iohána atua como o sábio atuaria na corte. É ele o responsável por formular, transmitir e assegurar o cumprimento das leis que organizariam e manteriam em equilíbrio o microcosmo social que é a família. Sua sabedoria é comparada ao que Líndez chama de “sabedoria antiga ou internacional”, marcada por fundamentar-se em “um sistema de valores, uma compreensão total do mundo por parte do homem” (LÍNDEZ, 2014, p.59). Baseada na totalidade, os ensinamentos dessa forma de sabedoria transmitiriam um “conhecimento firme, seguro, sem fissuras, comparável a uma pedra de granito” (LÍNDEZ, 2014, p.59).

A solidez desses ensinamentos fica evidente até mesmo na postura adotada por Iohána ao iniciar seus sermões ou por Pedro que, como reflexo do pai adere seus modos: “a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral.” (NASSAR, 2016, p.20). Portanto, podemos inferir que o comportamento do sábio, expressando sempre tranquilidade e rigidez, condiz com a mensagem que transmite.

A ciência do sábio é abundante como o dilúvio  
e o seu conselho é como fonte viva.  
O coração do insensato é como vaso rachado,  
não retém saber algum. (Eclo.21.13-14)

As metáforas estabelecidas demonstram que, enquanto a “ciência do sábio” é representada pelo “dilúvio”, pela “fonte viva”, anunciando seu caráter abundante, fértil e inesgotável; o coração do insensato é comparado ao “vaso rachado” que nada retém e, por isso, é incapaz de produzir algo de bom. Além disso, a presença de “rachaduras” faz com que todo ensinamento se esvaia e o torne vulnerável posto que a ausência de sabedoria não lhe dá a segurança e a estabilidade próprias a esta.

Comparação semelhante é encontrada no evangelho de São Mateus, vejamos:

Assim, todo aquele que ouve essas minhas palavras e as pôr em prática será comparado a um homem sensato que construiu a sua casa sobre a rocha. Caiu a chuva, vieram as enxurradas, sopraram os ventos e deram contra aquela casa, mas ela não caiu, porque estava alicerçada na rocha. Por outro lado, todo aquele que ouve essas minhas palavras, mas não as pratica, será comparado a um homem insensato que construiu a sua casa sobre a areia. Caiu a chuva, vieram as enxurradas, sopraram os ventos e deram contra aquela casa, e ela caiu. E foi grande sua ruína! (Mt.7.24-27).

Os versos bíblicos dão conta da oposição entre o sábio e o insensato, além de expressar a vulnerabilidade daqueles que não alicerçam suas práticas nos princípios bíblicos. Neste sentido, as doutrinas contidas nos evangelhos assemelham-se aos preceitos propagados através das narrativas sapienciais do Oriente pois transmitiam um ensinamento sólido, que não é abalado pelas “chuvas, enxurradas ou ventos”; e todo aquele que ouve e pratica esses mandamentos é considerado sábio, de maneira que, a sabedoria está para a obediência e o temor a Deus, assim como a insensatez está para a inobservância destes.

Se para a filosofia oriental o sábio é aquele que transmite o conhecimento; para o pensamento cristão, esse sábio é o próprio Cristo, não apenas transmissor, mas fonte de todo o conhecimento. O que vemos, portanto, é que, embora haja sofrido alterações, o conjunto de textos bíblicos de cunho sapiencial, e até mesmo os evangelhos, apresentam resíduos do que fora a literatura sapiencial dos povos do Crescente Fértil. Todavia, é notório que esta forma de

literatura não fica restrita ao Oriente, mas chega ao Ocidente de forma cristalizada como podemos constatar se analisarmos com mais precisão o discurso filosófico dos períodos clássico e decadente<sup>22</sup>.

Em ambos os períodos, as discussões filosóficas tomaram a forma de diálogo, que tinham como método a maiêutica, isto é, a indução da descoberta da Verdade por meio de perguntas feitas ao interlocutor. Assim, a narrativa moralizante foi substituída pelos questionamentos, ao passo que, o filósofo e seu discípulo, assumiram os papéis do sábio e do aprendiz, respectivamente. Apesar das mudanças sofridas na forma, a finalidade desses discursos ainda se relaciona com a busca da felicidade, que só pode ser alcançada através das virtudes. Nesta perspectiva, se tais questionamentos visavam à apreensão de um conceito, este tinha o objetivo maior de conduzir os homens à felicidade (*eudaimonia*) ou ao bem comum.

Podemos inferir, então, que as noções de felicidade ou bem comum implicavam, portanto, uma conduta virtuosa<sup>23</sup> pela qual o indivíduo deveria reger seu comportamento em nome da coletividade. O que acontece em *Lavoura arcaica* é, portanto, um simulacro do que acontece com a humanidade. É a história do indivíduo que, esmagado pelo peso de uma tradição; dos valores de uma coletividade, a família; de um discurso que não é o seu, mas do pai; resolve se contrapor àquilo que não reconhece como bom, justo e verdadeiro: “não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros [...]” (NASSAR, 2016, p.166). Dentre esses valores, o uso da razão e o controle das paixões são os que se sobrepõem pois, de acordo com o desejo de Iohána, eles teriam a finalidade de levar a família ao equilíbrio e, conseqüentemente, à felicidade: “mas fica a salvo do malogro e livre da decepção quem alcançar aquele equilíbrio [...]” (NASSAR, 2016, p.57); para tanto, é necessário ter controle sobre o corpo e, principalmente, sobre a mente, visto que dela procedem os falsos julgamentos que dão origem às paixões<sup>24</sup>:

[...] é no manejo mágico de uma balança que está guardada toda a matemática dos sábios, num dos pratos a massa tosca, modelável, no outro, a quantidade de tempo a exigir de cada um o requinte do cálculo, o olhar pronto, a intervenção ágil ao mais sutil desnível; são sábias as mãos rudes do peixeiro pesando sua pesca de cheiro forte: firmes, controladas, arrancam de dois pratos pendentes, através do cálculo conciso, o repouso absoluto, a imobilidade e sua perfeição; só chega a este raro resultado aquele

<sup>22</sup> Diz-se decadente o período da filosofia greco-romana compreendido pelos dois últimos séculos antecedentes à era cristã. São exemplos desse período, correntes filosóficas como o estoicismo e o epicurismo.

<sup>23</sup> Mais adiante veremos que à moral da filosofia antiga, Santo Agostinho acrescenta o elemento cristão, fazendo com que tal conduta virtuosa tenha como finalidade alcançar a vida eterna: “[...] Agostinho, filósofo e crente, ainda uma vez, recorrendo a Cícero e ao ‘ensinamento da Verdade’, sem dissociá-los, nos mostra como não haja felicidade para o homem fora da vontade reta, isto é, da virtude, que ‘usando bem’ dos bens terrenos os torna ‘bons (moralmente)’, ‘ordenando-os para a vida eterna’, ‘que é a única bem-aventurada’.” (RAMOS, 2009, p.71).

<sup>24</sup> Concepção estoica na qual Cícero se apoiou para discorrer acerca do uso da filosofia para cura das paixões ou “perturbações da alma”, como ele as designa.

que não deixa que um tremor maligno tome conta de suas mãos, e nem que esse tremor suba corrompendo a santa força dos braços, e nem circule e se estenda pelas áreas limpas do corpo, e nem intumescça de pestilências a cabeça, cobrindo os olhos de alvoroço e muitas trevas (NASSAR, 2016, p.57-58).

O excerto acima congrega o equilíbrio do corpo com o da mente, de maneira que, a “matemática dos sábios” a qual o pai se refere é a junção da serenidade e da imparcialidade trazidas pela sabedoria (uso da razão) com o domínio do corpo e, por conseguinte, das paixões. Assim, a imagem da balança é a representação de uma vida estável e bem-aventurada, na qual o “repouso absoluto” corresponde à plenitude de uma vida sem os sobressaltos das paixões, comparado a um “tremor maligno” que afetando a mente, corrompe a “santa força dos braços” e as demais “áreas limpas do corpo”, visto que, para Iohána, pouco há de diferente entre as doenças da alma e do corpo, pois ambas resultam de um estado de desequilíbrio. Deste modo, quando o pai compara o estado do indivíduo “desequilibrado” com o de quem está com “pestilências” na cabeça – doença do corpo -, ele fala dos riscos que corre quem se afasta da luz da razão, “cobrindo os olhos de alvoroço e muitas trevas” – doença da alma.

No entanto, a sanidade não está no uso da razão em si, mas no modo como a usamos, uma vez que o excesso dela também pode ser prejudicial, ou como Platão anunciara na alegoria da caverna<sup>25</sup>, o excesso de luz também pode cegar: “[...] ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso [...] acaba por nada ver, de tanto que quer ver; acaba por nada sentir, de tanto que quer sentir; acaba só por expiar, de tanto que quer viver” (NASSAR, 2016, p.59). A mensagem de Iohána ressalta justamente a virtude que há no equilíbrio; bem como a metáfora do sal<sup>26</sup> no evangelho de Mateus ao advertir que não devemos ser nem “insossos” nem “salgados”, mas “temperados”, característica daqueles que possuem a “temperança”, isto é, o autodomínio<sup>27</sup>; ou ainda, a proposição aristotélica “*virtus in medium est*” que admite a presença das paixões no homem, desde que moderadas pela razão: : “Ora, paixões e ações são os objetos com os quais a virtude está envolvida, e nas paixões e ações o excesso e a deficiência são erros, enquanto a medida mediana é louvada e constitui o êxito [...]” (*Ética a Nicômaco*, II, 6, 1106b 25-29).

<sup>25</sup> “E, quando tiver, chegado à luz, poderá, com os olhos ofuscados pelo seu brilho, distinguir uma só das coisas que ora denominamos verdadeiras?” (*A República*, VII, v.516a).

<sup>26</sup> “Vós sois o sal da terra. Ora, se o sal se tornar insosso, com que o salgaremos? Para nada mais serve, senão para ser lançado fora e pisado pelos homens. Vós sois a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade situada sobre um monte. Nem se acende uma lâmpada e se coloca debaixo do alqueire, mas no candelabro, e assim ela brilha para todos os que estão na casa. Brilhe do mesmo modo a vossa luz diante dos homens, para que, vendo as vossas boas obras, eles glorifiquem vosso Pai que está nos céus.” (Mt.5.13-16).

<sup>27</sup> “Mas o fruto do Espírito é amor, alegria, paz, longanimidade, benignidade, bondade, fidelidade, mansidão, autodomínio.” (Gl.5.22-23).

A justa medida é importante porque a ausência ou o excesso de luz ao qual se expõem o indivíduo dominado pelas paixões compromete seu autocontrole, resultando na perda do equilíbrio. No contexto do romance, a ideia de *sophrosyne*, conceito herdado dos gregos e que remete a um imaginário que vê na moderação o meio de se alcançar a Virtude, remanesce e tem como função controlar os excessos - “Somos unânimes em admitir que a moderação constitui um controle dos prazeres e apetites” (*O banquete*, 196c). -, evitando que os membros daquela família cometessem a *hybris* contra o deus representado pelo patriarca. No entanto, o que vemos em *Lavoura arcaica* é uma sucessão de episódios que levarão todos, à sua maneira, a cometer algum excesso. Isso acontece porque a razão cede às paixões e essas passam a direcionar a ação das personagens. À sabedoria sobrepõe-se a insensatez, que é também uma forma de se opor à moderação. Leiamos:

Reconheces que há uma coisa designada como insensatez?  
 “Sim”, disse.  
 “E não é a sabedoria diametralmente oposta a essa coisa?”  
 “Parece que sim.”  
 [...]  
 “E o comportamento insensato é o oposto do comportamento moderado?”  
 “Sim.” (*Protágoras*, 322a-b)

O pensamento exposto no diálogo platônico corrobora para o que havíamos dito, ou seja, à medida que a moderação é uma forma de exercer a sabedoria, ambas são opostas à insensatez. Mais do que isto, comportar-se de modo insensato revela uma mente insana, uma vez que:

[...] a palavra insânia designa um mal-estar, uma doença da mente, isto é, significa que a mente está enferma e em sofrimento: a este estado chamaram eles [os filósofos] ‘insânia’. (A todas as perturbações da mente os filósofos chamam ‘doenças’, e dizem que estão afectados por estas doenças todos os insipientes. Ora quem sofre de uma doença não está são; as mentes de todos os insipientes sofrem de alguma doença; logo, todos os insipientes são loucos.) (*Diálogos em Túsculo*<sup>28</sup>, III,8-9).

O termo insipiente refere-se àqueles a quem Cícero chama de não-sábio assim como o sábio é aquele que, dotado de pleno controle sobre sua mente, não se deixa abalar por nenhuma “perturbação da mente”, expressão pela qual se denominam as paixões, responsáveis por nos tirar do estado de equilíbrio, de modo que, “daqui se conclui que a sabedoria é a sanidade da mente, que a insipiência é uma certa espécie de insanidade, aquela a que se chama ‘insânia’ ou ‘demência’. (*Diálogos em Túsculo*, III,10).

<sup>28</sup> Escrito por Cícero, o *Diálogos em Túsculo* é exemplo do pensamento estoico, pois, o filósofo latino, apesar de não pertencer à escola fundada por Zenão, reconhece que escolheu o método do estoicismo para falar sobre a concepção de doenças da alma, a saber: as paixões. Ademais, Cícero se preocupa não apenas em categorizar as paixões como também em estabelecer a terapêutica para essas doenças, que seriam sanadas com a própria filosofia quando aplicada na vida do sujeito.



O uso do vocábulo “demência” para exprimir esse estado de inquietação da alma, reforça a ideia de que as doenças do corpo e da alma pouco diferem entre si, de maneira que, se atualmente o adjetivo “demente” caracteriza o indivíduo que já foi são, mas hoje não tem mais domínio sobre suas faculdades mentais, durante muito tempo foi utilizado, por analogia, para designar o indivíduo afetado emocionalmente. Desta forma, “necessariamente devemos considerar ‘sãos’ todos aqueles cuja mente não está afectada por nenhuma agitação doentia, também necessariamente devemos chamar ‘insanos’ aos que estão assim afectados.” (*Diálogos em Túsculo*, III,11).

André, com certeza, enquadra-se nesta categoria de insanos pois o estado passional em que se encontra não permite que ele haja de acordo com a razão, pelo menos não com aquela lógica estabelecida pelo pai. Nele fundem-se o amor erótico pela irmã bem como o desejo de viver sua sexualidade de forma plena e livre dos tabus estabelecidos pela ordem patriarcal. Consciente de que desejava o proibido, o filho ainda assim não reprime seus impulsos, agindo de acordo com o que seria movimento natural, visto que:

Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. (BATAILLE, 2013, p.67).

O comportamento de André também pode ser explicado pelo pensamento freudiano para o qual seria correto também dizer que o homem já nasce predestinado a infringir o tabu, pois “[...] o fundamento do tabu é uma ação proibida, para a qual há um forte pendor no inconsciente.” (FREUD, 2013, p.27). Reservado ao *id*, essa tendência à transgressão deveria ser reprimida pela consciência, todavia, como ela encontra-se afetada pelas paixões, o impulso incestuoso não somente a atinge como também a domina.

Ademais, a insanidade de André não estaria ligada apenas aos seus desejos eróticos, mas também à facilidade com que sua ira se acende em diversos momentos do texto, permitindo-nos inferir que seu caráter é dominado pela cólera, paixão que para Sêneca é que ocasiona as piores consequências:

E não é sem motivo que me parece que tenhas um particular temor dessa paixão, de todas a mais terrível e violenta. De fato, nas outras existe certo grau de calma e placidez; esta é plena de excitação e ímpeto, enfurecida por uma ânsia desumana de dor, combates, sangue, suplícios. Indiferentes a si, desde que seja nociva a outro, ela se arroja a seus próprios dardos e é ávida por uma vingança que há de arrastar consigo o vingador. (*Sobre a ira*, I,1-2).

Apesar de distantes temporalmente, a concepção sobre as paixões presente tanto em *Sobre a Ira* quanto em *Lavoura arcaica* são semelhantes, pois, ambas mostram que o estado do indivíduo irado se compara à loucura devido ao comportamento exacerbado que ele assume:

[...] eu disse aos berros, me agitando, e vendo em meu irmão surpresa, susto, medo e muito branco na sua cara, eu, que podia ainda gritar ‘tape os ouvidos, enfie os dedos no buraco’, eu, que antes, num desarvorado demoníaco, tinha me deslocado de um canto para o outro, eu de repente me pus de joelhos, me sentando sobre os calcanhares[...] (NASSAR, 2016, p.49).

A descompostura da personagem alude ainda a um resíduo oriundo do imaginário judaico-cristão, para o qual, “os signos da ocupação diabólica são sempre a sujeira, o mau cheiro e o desarranjo gestual” (SAÉZ, 1999, p.19). Segundo essa cosmovisão tais aspectos associam-se à loucura, a epilepsia, a histeria ou alguma outra espécie de distúrbio que afete a mente que, conseqüentemente, eram consideradas formas de possessão demoníaca. Assim, a passagem bíblica que conta a cura de um lunático refere-se ao jovem como alguém possesso:

E, chegando junto aos outros discípulos, viram uma grande multidão em torno deles e os escribas discutindo com eles. E logo que toda a multidão O viu, ficou admirada e correu para saudá-lo. Ele perguntou-lhes: ‘Que discutíeis com eles?’ Alguém da multidão respondeu: ‘Mestre, eu te trouxe meu filho que tem um espírito mudo. Quando ele o toma, atira-o pelo chão. e ele espuma, range os dentes e fica ressequido. pedi aos teus discípulos que o expulsassem, mas não conseguiram’. Ele, porém, respondeu: ‘Ó geração incrédula! Até quando estarei convosco? Até quando vos suportarei? Trazei-o a mim’. Levaram-no até Ele. O espírito, vendo a Jesus, imediatamente agitou com violência o menino que, caindo por terra, rolava espumando. Jesus perguntou ao pai: ‘Há quanto tempo lhe sucede isto?’ — ‘Desde pequenino, respondeu; e muitas vezes o atira ao fogo ou na água para fazê-lo morrer. Mas, se tu podes, ajuda-nos, tem compaixão de nós’. Então Jesus lhe disse: ‘Se tu podes! ...Tudo é possível àquele que crê!’ Imediatamente, o pai do menino gritou: ‘Eu creio! ajuda a minha incredulidade!’ Vendo Jesus que a multidão afluía, conjurou severamente o espírito impuro, dizendo-lhe: ‘Espírito mudo e surdo, Eu te ordeno: deixa-o e nunca mais entres nele!’ E, gritando e agitando-o violentamente, saiu. E o menino ficou como se estivesse morto, de modo que muitos diziam que ele tinha morrido. Jesus, porém, tomando-o pela mão, ergueu-o, e ele se levantou. (Mc.9.14-27).

Desta forma, a narrativa bíblica e o romance de Raduan Nassar guardam em comum a ideia de que tais “doenças” são manifestações demoníacas, ou seja, decorrem dessas pessoas estarem possuídas por algum espírito maligno. No entanto, a personagem de *Lavoura arcaica* difere das personagens dos evangelhos porque é ela mesma quem controla seus “acessos”, seja para reprimi-los - e eu ainda encaixava as folhas das venezianas nas carrancas quando, ligeira, me percorreu uma primeira crise, mas nem fiz caso dela, foi passageira” (NASSAR, 2016, p.18-19) - ou para retomá-los: “não se preocupe, meu irmão, não se preocupe que sei como retomar o meu acesso” (NASSAR, 2016, p.49).

O que pode parecer contraditório, entretanto, revela um aspecto residual do pensamento estoico que considerava tanto a ira quanto as demais perturbações da mente como decorrentes de uma falsa opinião ou falso julgamento com relação ao que nos sucede, seja de bem ou de mal<sup>29</sup>, cabendo à razão o papel de discerni-los e afastá-los, evitando que o indivíduo se exceda por algo de bom que acontece ou pelos momentos adversos que enfrenta. É nesta perspectiva, também, que Iohána adverte aos filhos:

[...] a paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte das nossas esperas, por isso é que digo que não há lugar para a blasfêmia em nossa casa, nem pelo dia feliz que custa a vir, nem pelo dia funesto que de súbito se precipita, nem pelas chuvas que tardam mas sempre vêm, nem pelas secas bravas que incendeiam nossas colheitas; não haverá blasfêmia por ocasião de outros reveses, se as crias não vingam, se a rês definha, se os ovos goram, se os frutos mirram, se a terra lerda, se a semente não germina, se as espigas não embucham, se o cacho tomba, se o milho não grana, se os grãos caruncham, se a lavoura pragueja, se se fazem secas as plantações, se desabam sobre os campos as nuvens vorazes dos gafanhotos, se raiva a tempestade devastadora sobre o trabalho à família [...] (NASSAR, 2016, p.62-63).

A preocupação do pai ao exortá-los é fazer com que os filhos aprendam com o movimento da natureza, que passivamente, ou pacientemente, assiste à sucessão das estações, sofre intempéries, experimenta momentos de abundância, mas não se sobressalta com nada disso. A lição de resiliência ensinada pelo pai além de relacionar-se com a filosofia estoica, cristaliza a mensagem de submissão e de gratidão aos desígnios divinos que podemos depreender a partir da leitura de alguns episódios bíblicos dos quais Jó é o maior exemplo, mas não o único; livros proféticos como os de Habacuc também demonstram esse tipo de postura com intuito de ensinar o povo hebreu - e posteriormente todos os seguidores do judaísmo e das religiões que dele derivam – que deveriam ser sempre gratos a Iahweh:

(Porque a figueira não dará fruto, e não haverá frutos nas vinhas. Decepcionará o produto da oliveira, e os campos não darão de comer, as ovelhas desaparecerão do aprisco e não haverá gado nos estábulos). Eu, porém, me alegrarei em Iahweh, exultarei no Deus de minha salvação! (Hc.3.17-18).

A mensagem pregada pelo profeta mostra que devemos agradecer tanto pelos momentos de prosperidade quanto pelos de escassez; seja no texto bíblico ou no romance, a lição é de que, frente a qualquer acontecimento, nossa atitude deve ser:

[...] sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras

<sup>29</sup> “[...] as perturbações se subdividem entre as que se originam na opinião relativa a dois bens, por um lado, e relativa a dois males, por outro.” (*Diálogos em Túsculo*, IV.11)

ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao cocho, o gado sempre vai ao poço [...] (NASSAR, 2016, p.64).

A fala de Iohána poderia muito bem complementar a oração feita por Habacuc porque nela também estão contidos os preceitos que guiavam o povo hebreu; em ambos os discursos temos fundamentos de uma religião pautada pela obediência e total subordinação a um único deus, na qual, nem ele nem seus designíos deveriam ser questionados. Entretanto, ao contrário do que se espera de uma religião pautada no autoritarismo, o cerceamento de liberdade dá margem para o que vem a ser o principal gesto do indivíduo demoníaco: o questionamento, a contestação, a dúvida acerca desse deus e de seus mandamentos. É assim que age André quando, contradizendo seu pai, faz da impaciência uma virtude: “eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos!” (NASSAR, 2016, p.92).

Ao afrontar o pai, André afronta toda uma tradição, aquela do qual era herdeiro e que, conforme viemos ressaltando, está ligada aos textos religiosos e filosóficos que teriam a finalidade de instruir acerca da moral, bem como aquelas narrativas sapienciais provindas do oriente. Pertence a essa tradição, por exemplo, a parábola do faminto<sup>30</sup> contada pelo pai no décimo terceiro capítulo do romance. A parábola consiste na história de um faminto que, certa vez, passando em frente ao palácio do rei, decide pedir para falar com o soberano e pedir ajuda para sua fome. O homem é recebido e relata seu problema ao rei, que usando de astúcia resolve testar a paciência do faminto, pedindo aos servos que sirvam o que há de melhor para comer a ele e ao necessitado. Entretanto, o banquete servido é apenas imaginário, pois, embora os súditos agissem como se estivessem servindo e o rei fizesse os gestos de pegar os alimentos e mastigar, nada havia na mão deles.

Não satisfeito, o rei ordena ainda que tragam a sobremesa e os vinhos também imaginados, para que possam concluir a refeição. O requinte do sarcasmo do rei incide ainda no fato de que ele também faz com que o faminto finja está comendo e bebendo quando, na verdade, agoniza de fome. Contudo, ao final do suposto banquete, o anfitrião recompensa o homem por sua paciência que até ali fora provada à custa de muito esforço como podemos ler no desfecho da parábola:

---

<sup>30</sup> O exercício de subversão desta parábola realizado por André no romance complementa o trabalho também subversivo do escritor que reconhece ser esse texto “uma passagem (distorcida) de *O Livro das Mil e Uma Noites*.” (NASSAR, 2016, p.199, grifo do autor).

‘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. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa tão grande e tão despojada de habitantes, e está certo de que alimento não te há de faltar à mesa.’ E naquele mesmo instante trouxeram pão, um pão robusto e verdadeiro, e o faminto, graças à sua paciência, nunca mais soube o que era fome. (NASSAR, 2016, p.87-88).

A mensagem atribuída por Iohána à parábola é que graças à paciência, o homem teve suas necessidades saciadas e passou a habitar o palácio real; no entanto, para André, a mensagem seria a de um jogo de dissimulação no qual o faminto deve aprender a dissimular sua fome e o ancião a sua generosidade. Assim, o final contado pelo pai é contestado pelo filho, para quem não passaria de hipocrisia alguém que sempre teve a mesa farta contar a história de um faminto:

(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões; o soberano mais poderoso do Universo confessava de fato que acabara de encontrar, à custa de muito procurar, o homem de espírito forte, caráter firme e que, sobretudo, tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto — com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechara um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua indignação: ‘Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor.’) (NASSAR, 2016, p.88-89).

Notemos, então, que o filho subverte a história contada pelo pai com elementos da própria narrativa, ou seja, a versão de André funciona como uma paródia, que seria a forma subversiva por excelência (PERRONE-MOISÉS, 1996), revelando o que há por trás desse jogo de máscaras: o desejo do pai de que o filho se comporte como o faminto da história. A narrativa contada tantas vezes na mesa dos sermões seria, portanto, uma fábula de como deveria ser a vida na família; ao narrar a parábola, é como se Iohána dissesse: “Olha, está aqui a sua máscara de Faminto; agora a minha eu vou pegar aqui, é a do Ancião, e é assim que nós, aqui em casa, devemos nos relacionar, este é o jogo teatral...” (CARVALHO, 2002, p.46), ensinando a André qual seria o seu papel. Deste modo, se o pai atribui ao faminto da parábola características que o filho possui, não nos causa estranheza que, posteriormente, André se compare também a um faminto:

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

— Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras.  
 — O pão contudo sempre esteve à mesa, provendo igualmente a necessidade de cada boca, e nunca te foi proibido sentar-se com a família, ao contrário, era esse o desejo de todos, que você nunca estivesse ausente na hora de repartir o pão.  
 — Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar a minha fome; tivesse de sentar-me à mesa só com esse fim, preferiria antes me servir de um pão acerbo que me abreviasse a vida. (NASSAR, 2016, p.163).

A fome de André, porém, não pode ser saciada com os alimentos que o pai conhece, pois, sua fome era de amor, um amor incestuoso, sem dúvida, e que, por isso mesmo, o atormentava:

‘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, 2016, p.111).

O trecho acima traz a revelação do principal motivo da fuga de André, ou seja, a paixão que sente pela irmã. Neste sentido, é notório que a personagem descreva o sentimento como algo que afeta não somente a alma, mas o próprio corpo, uma vez que, é nele que o jovem sentirá as maiores aflições causada pelo desejo erótico. Assim, as expressões “carnegão maduro”, “pestilento”, “enfermidade” e “loucura” dão conta do caráter doentio da paixão, não apenas por violar o interdito do incesto, mas pela própria concepção - aprendida inconscientemente com pai - de que toda paixão é uma doença da alma.

Desta forma, tal como uma doença pode condenar alguém que dela sofre, as paixões humanas podem levar à ruína, uma vez que todas trazem consigo uma semente da impaciência, “curioso paradoxo se nos lembrarmos que a palavra *paixão* e a palavra *paciência* têm a mesma etimologia: *passio*, isto é, sofrimento.” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.61, grifo do autor). Portanto, todo aquele que quiser se precaver contra a ruína deve ser paciente, tolerando mesmo as maiores aflições, posto que, “[...] a tribulação produz a perseverança, a perseverança uma virtude comprovada, a virtude comprovada a esperança.” (Rm.5.3-4).

Se por um lado a paciência previne o caos gerado pelas paixões, por outro, é necessário que a mente do indivíduo esteja livre de qualquer afecção para agir prudentemente, é o que confirmamos nas palavras de Santo Agostinho: “Por conseguinte, só quando a razão domina a todos os movimentos da alma, o homem deve-se dizer perfeitamente ordenado.” (*O livre-arbítrio*, I, 8,18). O pensamento agostiniano, aqui representante do cristianismo já instituído, isto é, filtrado pela visão da Igreja, revela que, mesmo com algumas divergências, a religião cristã apresenta resíduos de outras religiões, bem como dos sistemas filosóficos do

mundo pagão. Exemplo disto é a forma como o Bispo de Hipona concebe o problema do Mal. Para ele, o Bem está para a sabedoria e o Mal para a ausência desta, uma vez que sem ela tornamo-nos insensatos e, conseqüentemente, mais propensos ao Mal.

Agostinho lembra-nos ainda que, o Mal está na paixão com que praticamos atitudes vis: “Portanto, não será exato dizer que todo pecado, para que seja mal, nele a paixão deve dominar.” (*O livre-arbítrio*, I, 4,9). Assim, acrescentando o elemento cristão ao pensamento estoico, o santo reitera que o Mal nasceria das paixões geradas em nossa mente, de modo que, quando damos vazão às paixões seria ou por que “[...] a mente lhe falta ou, então, apesar de ela estar presente, falta-lhe o domínio que lhe corresponde?” (*O livre-arbítrio*, I, 9,19). A conclusão é que seria a última hipótese. Para Agostinho, sábio é “aquele cuja vida está pacificada pela total submissão das paixões ao domínio da mente.” (*O livre-arbítrio*, I, 9,19). Afinal, nela está o poder de escolha entre resistir às tentações ou ceder aos seus ímpetos entregando-se às paixões: “Portanto, não há nenhuma outra realidade que torne a mente cúmplice da paixão a não ser a própria vontade e o livre-arbítrio.” (*O livre-arbítrio*, I, 11a, 21c).

O princípio do livre-arbítrio, acrescido pela visão cristã, torna o homem ainda mais responsável pelo mal que comete, gerando um duro conflito entre alma e corpo, entre os prazeres e o sentimento de culpa ocasionado pelo pecado. Deste embate entre a calma exigida pela razão e a urgência das paixões, temos como síntese o comportamento demoníaco do protagonista, uma vez que, André não apenas subverte a palavra do pai, mas também leva os demais membros da família à subversão, inclusive Iohána e Pedro, que entram em contradição com os próprios discursos. Os dois representantes da sabedoria dentro da família, desejando a virtude, pecam pelo excesso dela, afinal como André antecipara: “nunca foi sabedoria exceder-se na virtude.” (NASSAR, 2016, p.135); ou como já anunciara Salomão: “Não sejas demasiadamente justo e nem te tornes sábio demais: por que irias te destruir?” (Ec.7.16). Assim, às regras orientadas pelo uso da razão, o filho propõe a transgressão destas, pois, “o princípio desse mundo real não é verdadeiramente a razão, mas a razão aliada ao arbitrário, resultante das violências ou dos movimentos pueris do passado.” (BATAILLE, 2015, p.17-18).

Com vistas à manutenção de uma certa tradição e à imutabilidade da estrutura familiar, Iohána apregoa a moderação, enquanto ele mesmo é descomedido com as palavras, ou seja, por trás de seu discurso de apologia à prudência, “o que um olhar mais atento revela, entretanto, é a presença do excesso, da mentira e da paixão na própria fala do pai [...]” (SANTOS, 2011, p.49). Portanto, cabe a André – também descomedido em suas ações - iniciar a desconstrução daquele discurso aparentemente sólido, mas que internamente possuía várias fissuras, bem como da própria família, da qual, a casa e seu estado de ruína é metáfora.

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória [...]) (NASSAR, 2016, p.66-67).

Vemos que as recordações evocadas na memória de André demonstram que o tempo e o seu poder de corrosão atingem os objetos familiares, dando indícios de sua ação dentro da família. É a ação do tempo que transforma o menino no adolescente rebelde e se encarrega das metamorfoses ocorridas no seu corpo fazendo com que o jovem sinta em sua pele as angústias causadas pelo desejo. Diante disto, a paixão, que traz com ela a impaciência, não pode e não quer se submeter aos caprichos do tempo. Analogamente, André não consegue se subordinar ao discurso do pai, pois, movido pela fúria e o ímpeto dos afetos violentos e desregrados, rebela-se contra aquele que prega a dissimulação das paixões.

Como não aceita esse jogo de aparências, o jovem decide abandonar a família para poder viver de acordo com seus princípios. André, então, se exila em uma pensão interiorana longe de tudo e de todos. Lá inicia a sua própria igreja, fundada com os alicerces do culto ao corpo. O que seria punição, dentro de uma concepção cristã, torna-se redenção, pois ele rompe com a tradição adâmica que vê na expulsão do paraíso o castigo pela desobediência. André, com seu ato profano, retoma aquilo que fora sagrado: o uso da sexualidade sem as amarras das convenções sociais.

O que André faz é, portanto, voltar às origens de uma religião pagã em seu estado primitivo, no qual, “[...] a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados que os aspectos contrários. O conjunto da esfera sagrada se compunha do puro e do impuro.” (BATAILLE, 1987, p.79). Com o advento do cristianismo, os aspectos considerados impuros foram suprimidos em nome de uma religião ligada muito mais à moral dos homens do que dos deuses: “O cristianismo rejeitou a impureza. Rejeitou a culpabilidade, sem a qual o sagrado não é concebível, posto que só a violação do interdito abre o acesso para ele.” (BATAILLE, 1987, p.79). Pensamento que também encontramos em Sanford (2007, p.65): “O código moral judaico-cristão vai além e nos incita a ser amáveis, tolerantes, sexualmente castos, etc. Tentando nos conformar aos padrões ideais rejeitamos nosso lado agressivo, vingativo e de impulsos sexuais incontroláveis.”.

Adepto a essa religião moralizada e moralizante, Iohána combate o que seria o lado impuro que havia em cada membro da família, esquecendo-se, porém, que negá-lo pode ser



perigoso, pois, “[...] a negação da sombra não resolve o problema, mas simplesmente deixa-o pior.” (SANFORD, 2007, p.76-77); ou seja, à medida que há um distanciamento desse lado obscuro, ele passa a ser desconhecido, e como tal, oferece certos riscos. Por isso mesmo, André recusa-se a esconder seus sentimentos, mesmo aqueles mais “terríveis”, pois prefere que eles que venham à tona e se façam conhecidos do que desconhecê-los e, posteriormente, ser surpreendido por algum deles.

Por se permitir conhecer e experienciar esses sentimentos, o filho de Iohána renega aquilo que é cultura e busca integrar-se à natureza, representada pela terra com a qual une-se intimamente tanto metaforicamente quanto no sentido literal. Neste, quando das festas no bosque ou nas tardes vazias que passava na fazenda, deitava-se no chão e se cobria de terra, como se tentasse reintegrar-se ao sagrado e às suas origens primitivas ao ser recebido no seio da Grande-Mãe. Naquele, ao fundir-se com a irmã que, segundo (HOHLFELDT, 2002), era a terra a ser arada sexualmente, completando o ciclo que iniciara na infância. Se ele brotara da terra, a ela voltava através das sementes contidas do líquido ejaculatório que deveria fecundar a irmã.

Entretanto, ciente de que sua semente não germinaria, André dispõe-se ainda a abrir mão dos frutos que lhe eram de direito – “de minha parte, abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas, na casa velha, quero gozar em dobro as delícias deste amor clandestino” (p.137-138). Todavia, se para ele a possibilidade daquele amor marginal era algo natural, que não transgredia a palavra do pai, pelo contrário, a cumpriria em seu mais alto grau: “foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 2016, p.122); para Ana, ainda presa às proibições do pai, aquele ato pecaminoso necessitava de purgação e arrependimento, elementos que busca na capela para onde vai após a concretização do incesto.

Arreponder-se e abandonar o pecado deveria ser o gesto que todos na família, porém, a moral propagada pelos componentes da família não passava de palavras vazias que se perdiam facilmente perante a práxis dos indivíduos que a compunham. Neste sentido, o embate entre as palavras do pai e as ações do filho denunciam a hipocrisia velada por um discurso que se propunha austero e puro, mas que se esvaía quando posto à prova. A sacralidade das palavras cede, então, à corporalidade do profano, isto é, se naquele ato primitivo da criação, o verbo se faz carne; neste momento, é a carne que elabora um novo verbo. Representado pelo discurso de André, esse discurso demoníaco tem o poder de subverter a ordem divina criada pelo pai dentro daquele pequeno universo que é a família.

A subversão do discurso do pai tem ainda como principal agente o próprio orador, aquele que deveria ser o condutor do rebanho, acaba ele mesmo infringindo suas leis:

não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava [...] (NASSAR, 2016, p.195).

O domínio da oratória e da retórica não faz o pai invulnerável ao erro, pelo contrário, tal como Vieira admite em seu “Sermão de Santo Antônio ou dos peixes”, o pregador, assim como todos os homens, comete falhas:

Vós [os peixes] fostes criados por Deus para servir ao homem, e conseguis o fim para que fostes criados; a mim criou-me para servir a ele, e eu não consigo o fim para que me criou. Vós não haveis de ver a Deus, e podereis aparecer diante dele muito confiadamente, porque não o ofendestes; eu espero que o hei de ver; mas com que rosto hei de aparecer diante do seu divino acatamento, se não o cesso de o ofender? (VIEIRA, 2011, p.80-81).

No entanto, o pai considera-se imune a *hybris*, pois, ao admoestar os filhos acerca do valor da paciência e do equilíbrio, não imaginara jamais que ele mesmo cairia no erro fatal da desmedida, descumprindo o *métron* que ele mesmo impusera à família. Tomado pela ira e, talvez, pelo ciúme – “[...] indiretamente, também o pai descobre seu verdadeiro sentimento para com a filha, por quem termina competindo junto ao filho.” (HOHLFELDT, 2002, p.16) - ele se torna o assassino da própria filha, consumando a tragédia que se anunciara desde o início do romance.

Neste sentido, o líquido que contém a semente da vida, ou seja, o sêmen que escorre nas palmas da mão de André no começo da narrativa, equivale ao sangue da irmã, também pulsante de vida e que seria derramado para assegurar a continuidade da família. Essa simbologia atribuída ao sangue, pode ser encontrada em dois momentos do romance; o primeiro, como veremos a seguir, liga-se às impurezas do corpo e denota a fertilidade feminina:

[...] bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas, era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja [...] (NASSAR, 2016, p.47).

No mesmo trecho, evoca-se ainda o segundo aspecto pelo qual o sangue é considerado fonte de vida, pois ao aludir às “toalhas de um assassino”, André fala do próprio

pai, que imolará a filha. O caráter dúbio que esse líquido, também vital, assume, tem a ver, portanto, com a sua presença nos sacrifícios, tornando-se símbolo de vida e de morte. Para Bataille, o valor do sacrifício está em reafirmar a vida através da morte, ao passo que é o horror que temos da morte que nos conserva a vida, faz-se “[...] necessário à vida por vezes não fugir das sombras da morte, deixá-las crescer, ao contrário, nela, até os limites do desfalecimento; ao final, da própria morte.” (BATAILLE, 2015, p.65).

Assim, a violência que é o rito do sacrifício tem como função manter a ordem social estabelecida<sup>31</sup>; o sacrifício serve, portanto, para purgar nossos pecados e o que há de mais violento no homem. A morte de Ana, sacrifício oferecido pelo pai, visa à manutenção da ordem familiar e como tal, tem a intenção de punir a transgressão dos filhos. Segundo a concepção de Freud acerca da quebra de tabus, isso ocorre porque “[...] a violação de determinados tabus envolve um perigo social, que tem de ser conjurado ou expiado por todos os membros da sociedade, a fim de não prejudicar a todos.” (FREUD, 2013, p.28). Desta forma, além de corrigir os infratores, o sacrifício tem o poder de alertar aos demais membros da família para que estes não incorram no mesmo erro, oferecendo o risco de desagregação daquela sociedade, pois, “Deixando impune a violação, os outros se dariam conta de querer agir da mesma forma que o transgressor” (FREUD, 2013, p.28-29).

O pai esquece-se, contudo, que, seguindo a tradição sapiencial à qual pertencia, a ira não se faz necessária nem mesmo para corrigir aqueles que erram, pelo contrário, Sêneca adverte que: “[...] não é próprio do homem prudente odiar os que erram, de outro modo ele próprio será odioso para si.” (*Sobre a ira*, I,14,2). Destarte, o ritual de expurgação exige preparação e purificação daquele que o oferece; como Iohána não se acha em tais condições, tudo o que ele consegue é, no lugar da ordem, a instauração do caos e da própria condenação.

[...] e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo

Pai!

e de outra voz, um uivo cavernoso,

cheio de desespero

Pai!

e de todos os lados, de Rosa, de

Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado

Pai!

<sup>31</sup>Mesmo quando o sacrifício implica o horror, ele é consumado a fim de consolidar as estruturas que estabilizam a sociedade: “A quase totalidade dos povos atribuiu a maior importância às destruições rituais de animais, de homens ou de vegetais, ora realmente de grande valor, ora considerados ficticiamente como de grande valor. Estas destruições, em seu princípio, eram tidas como criminosas, mas a comunidade tinha a obrigação de realizá-las. Os objetivos dados abertamente aos sacrifícios sendo os mais diversos, é-nos necessário procurar em nós mesmos e mais longe a origem de uma prática tão geral. A opinião mais judiciosa via no sacrifício a instituição fundante da relação social (ela não dizia, é verdade, a razão pela qual uma efusão de sangue, mais que outros meios, efetuava a relação social).” (BATAILLE, 2015, p.66-67).

eram balidos estrangulados  
 Pai! Pai!  
 onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?  
 Pai!  
 e de Pedro, prosternado na terra  
 Pai!  
 e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada,  
 rolando no chão  
 Pai! Pai!  
 onde a união da família?  
 Pai!  
 e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando  
 punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas  
 das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito  
 Iohána! Iohána! Iohána! e foram inúteis todos os  
 socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos  
 em murmúrio como se vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria  
 língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do  
 Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto.  
 (NASSAR, 2016, p.195-196).

Assim, a cena descrita evidencia que a desordem ocasionada pelo erro do patriarca tanto é maior quanto acarreta piores consequências do que a que provocara o pecado dos filhos André e Ana. Admoestando os filhos contra as paixões que inflamam os corações humanos, Iohána não percebe que ele próprio estava apaixonado, isto é, afetado emocionalmente a ponto de incorrer na *hybris*, reside aí sua falha trágica e a grande ironia de seu discurso. Exemplo disto é a fala do pai que diz acerca da circularidade da vida e do poder do tempo sobre esta, que ao ser transposta no último capítulo, quase que literalmente, adquire um novo sentido:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: ‘e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.’) (NASSAR, 2016, p.197-198).

O trecho citado pelo filho *in memoriam* parodia o discurso do pai e ironiza a vertente sapiencial daquela tradição milenar a qual pertencia a família. Se quando pronunciada pelo pai em um de seus sermões, aquela mensagem tinha o poder de trazer à tona todas as vozes ressoantes que diziam acerca da virtude que há na espera; dita pelo filho, ela esvazia o sentido daquele discurso perpetuado de geração em geração, pois, Iohána transgredira a lei daqueles sábios, fazendo-a ruir juntamente com ele no momento de sua morte.

Parece-nos plausível, então, considerarmos que, nesse momento, André vence o pai não apenas pela força de seu discurso transgressor, mas, sobretudo, pelas ações do corpo, que

dão lugar a essa nova retórica. André, através de seu discurso demoníaco, demonstra que a família precisava conhecer-se melhor, inclusive nos seus aspectos sombrios, a fim de evitar violências como a que foi praticada pelo pai, tomado pelas emoções até ali desconhecidas. Nesse sentido, assim como o discurso demoníaco fazia-se necessário à família, tanto a literatura quanto as religiões, tornam-se essenciais para a manutenção da vida em sociedade, uma vez que ambas exorcizam nossos demônios interiores; estas através de ritos como o sacrifício, aquela através da catarse: “Para isso nos servem as artes [...] evocam incessantemente diante de nós essas desordens, esses dilaceramentos e essas degradações que toda a nossa atividade tem por fim evitar.” (BATAILLE, 2015, 65-66).

#### **4.2. André, pedra angular ou pedra de tropeço?**

Pensar o discurso de André como exemplo de uma manifestação demoníaca leva-nos a supor que suas falas são exemplos de contestação, de questionamento e de desconstrução da ordem erigida pelo pai. Sendo assim, ele provoca a dissolução, a desordem e a ruína de uma estrutura consolidada, a família; conseqüentemente, para reerguê-la será preciso que ele coloque algo que tenha força suficiente para instaurar uma nova ordem, algo sobre o qual a família possa se apoiar e fazer dele seu novo alicerce. Logo, se a família vivera tantos anos arraigada na tradição do avô, que foi perpetuada através da religião do pai, a missão de André será fundar outra tradição que, por sua vez, se sustentará na religião do filho.

Para tanto, André começa a desconstrução da ordem atacando a própria família ao infringir as normas do pai, dentre as quais, está aquela que diz da importância do amor e da união na família, mandamento que se expressa na proibição do contato com o mundo exterior à fazenda onde vivem: “e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista” (NASSAR, 2016, p.58-59). Entretanto, sabemos que, encarnando o filho pródigo, o jovem abandona a casa da família e todos os valores que ela representava: “[...] mas em vez de galgar os degraus daquela torre, eu poderia simplesmente abandonar a casa, e partir, deixando as terras da fazenda para trás; eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade.” (NASSAR, 2016, p.146).

A fuga de André não apenas causou cisão na família como também acelerou sua derrocada, porém, segundo ele, a família já vivia segregada muito antes de sua partida: ““a nossa desunião começou muito 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”” (p.24).

Notemos que, para André, a religião, ao contrário do que propõe a etimologia da palavra, não serve para religar os membros da família, pois é ela mesma o fator que os distingue. Neste sentido, o pensamento de Giorgio Agamben<sup>32</sup> acerca do que seria a religião vem a calhar. Para ele,

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. (AGAMBEN, 2007, p.57).

Segundo o pensamento de Agamben, a religião é instrumento de segregação entre deuses e homens, pois restringe elementos (“coisas, lugares, animais ou pessoas”) comum a todos à esfera divina, de maneira que, só há religião porque outrora houvera uma separação de ritos, símbolos, pessoas, etc., que foram sacralizados, passando a integrar esse conjunto de elementos sagrados. Portanto, de acordo com a proposta do filósofo italiano, podemos inferir que, os deuses não teriam interesse em que nos religuemos a eles, pois é, justamente, essa separação que institui o culto religioso.

Semelhantemente, em *Lavoura arcaica*, a religião separa os membros da família, uma vez que, por intermédio dela, se verificaria uma escala de “superioridade” das personagens; nessa escala, estaria no degrau mais alto de ascensão quem estivesse mais ligado à religião e, supostamente, em comunhão com o deus venerado por eles. Prova disso são as lembranças que André tem da infância:

mesmo assim eu passei pensando na minha fita de congado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr'eu comungar na primeira missa e em como eu ficava acordado na cama vendo de um jeito triste meus irmãos nas outras camas, eles que dormindo não gozavam da minha bem-aventurança [...] (NASSAR, 2016, p.28-29).

Se na infância André considerava-se bem-aventurado por viver a plenitude de sua fé mais do que seus irmãos, com o passar dos anos, ele deixa de ser o crente mais fervoroso da família para se tornar o mais arredio. É neste momento de sua vida que ele sente o peso da religião na família: “essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente [...]” (NASSAR,

---

<sup>32</sup> Em seu “Elogio da profanação”, o filósofo italiano propõe outra etimologia da palavra religião: “O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrupulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o ‘reler’) perante as formas — e as fórmulas — que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos.” (AGAMBEN, 2007, p.59, grifo do autor).

2016, p.30). Desta forma, de “congregado mariano”, André passa a ser o “filho tresmalhado”, sofrendo distinção juntamente com os demais membros da família que compõem o que ele chama de “galho da esquerda”:

eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 2016, p.158-159).

Os lugares ocupados por cada um “associa o fasto ao lado direito, o nefasto ao lado esquerdo e, em consequência, o direito ao puro e o esquerdo ao impuro” (BATAILLE, 1987, p.81), crença que remanesce, provavelmente, da tradição cristã para a qual a direita é a direção que os “salvos” deverão seguir, em oposição à esquerda, reservada para “o Diabo e os seus anjos”<sup>33</sup>. Além disso, essa disposição dá conta da cisão existente no seio familiar ao mesmo tempo em que a oculta, pois, apesar de a cada membro caber uma parte distinta, todos sentam-se à mesa. É contra essa hipocrisia que André se rebela. Para o jovem, de nada vale a união entre irmãos se esta ocorre apenas no plano das aparências; André anseia por uma união que os integrem verdadeiramente, inclusive aos seus corpos.

Podemos considerar, então, que a ação demoníaca se faz presente no seio da família através da corrupção daquele que é o valor primordial para o pai de André, o amor. Com relação a isto, Frye (2006, p.279) assevera: “A paródia demoníaca do casamento, ou a união de duas almas em uma carne, pode tomar a forma do hermafroditismo, do incesto (a forma mais comum), ou da homossexualidade.”. Ora, sabemos ser a paródia um processo intertextual que rompe com o modelo retomado e altera o sentido final do texto e que, normalmente, apresenta um tom irônico e crítico; assim, uma paródia daquilo que seria a instituição mais antiga da humanidade, ou seja, o casamento, tem por finalidade subverter uma ordem social constituída sobre nossos valores mais arcaicos, pois, ninguém há de negar que a família foi a primeira forma de coletividade criada pela sociedade e que o incesto é proibido em quase todas as culturas.

---

<sup>33</sup> Quando o Filho do Homem vier em sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos cabritos, e porá as ovelhas à sua direita e os cabritos à sua esquerda. Então dirá o rei aos que estiverem à sua direita: ‘Vinde, benditos de meu Pai, recebei por herança o Reino preparado para vós desde a fundação do mundo [...] Em seguida, dirá aos que estiverem à sua esquerda: ‘Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o diabo e para os seus anjos. (Mt.25.31-34,41).

Deste modo, podemos pensar o incesto presente na obra como a forma demoníaca escolhida para questionar os ensinamentos do pai acerca do amor e da união da família, pois, de acordo com André, “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.” (NASSAR, 2016, p.170); afirmação que vai de encontro ao que o pai sempre dizia em seus sermões: “o amor na família é a suprema forma da paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios” (NASSAR, 2016, p.63-64).

No entanto, o amor carnal entre irmãos não apenas é proibido, mas é reprimido e punido ao final do romance, mostrando que André tinha razão, pelo menos em parte, ao desacreditar na nobreza que este sentimento possuía na família. Neste sentido, o caráter demoníaco da união incestuosa reafirma-se por pertencer ao plano de sentimentos, desejos ou pulsões a serem reprimidas, posto que: “O mundo humano demoníaco é uma sociedade mantida unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao líder que diminui o indivíduo, ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com seu dever ou honra.” (FRYE, 2006, p.278).

Mascarar esse sentimento, entretanto, para nosso protagonista representaria ser conivente à hipocrisia contra a qual ele se insurge. O desejo de André é, antes de tudo, o desejo de liberdade, de ser ele mesmo, de ser sujeito de sua própria história; para tanto, o jovem precisaria quebrar as cadeias impostas pelo pai, bem como tirar as máscaras que compunham cada membro do núcleo familiar, afinal, “era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo” (NASSAR, 2016, p.45), e ele, o filho, cumpriria ao máximo o que diziam aquelas palavras a ponto de subvertê-las.

Portanto, André decide não se sujeitar ao mandamento que diz: “não descobrirás a nudez da filha da mulher de teu pai, nascida de teu pai. É tua irmã, e não deves descobrir a nudez dela.” (Lv.18.11). A proibição difundida no texto bíblico e presente na quase totalidade das religiões, juntamente com uma série de proibições sexuais<sup>34</sup>, expressa quais devem ser os limites da família e, sobretudo, a sujeição dos filhos do sexo masculino ao pai, líder do clã. O embate entre Iohána e André remonta, então, aos instintos primitivos ligados à sexualidade e

---

<sup>34</sup>O capítulo 18 do livro de Levítico apresenta uma lista de mandamentos intitulados de “proibições sexuais” que dão conta das leis a serem seguidas pelos hebreus em contraposição, sobretudo, às práticas egípcias em que prevalece o costume de casar o faraó com a própria irmã: “O sentido profundo da hierogamia completava-se, então, com o fato de o rei morto tornar-se Osíris, e seu filho ao assumir o trono converter-se numa nova manifestação de Hórus. Portanto, Ísis era a mãe-amante de Hórus e a esposa fiel de Osíris, daí o hábito ritual de o faraó casar-se com a própria irmã.”. (FRANCO JÚNIOR, 2010, p.152).



que foram delineados por Freud em *Totem e Tabu* (1912-1913). Segundo o fundador da psicanálise, a disputa entre pai e filho, ou simplesmente do “macho mais velho” com um “macho jovem” tem a ver com a disputa pelas fêmeas do grupo, na qual, “o ciúme do macho mais velho e mais forte impediu a promiscuidade” (FREUD, 2013, p.129).

Esse viés psicanalítico para a explicação de onde vem a interdição ao incesto também é significativo porque retoma o desejo de superar um “deus”, aqui representado pelo líder. Assim, o “macho jovem” enfrenta o mais velho em um duelo do qual aquele que sai vencedor afirma-se como guia da comunidade, matando ou expulsando o derrotado. Ressaltamos que, uma vez no poder, o novo chefe conquista o domínio que seu antecessor exercia sobre o clã, bem como tudo que era de sua posse, inclusive as mulheres (FREUD, 2013).

Analogamente, André, ao contestar o pai, tem como objetivo apoderar-se incestuosamente da irmã e, principalmente, do lugar que a ele pertencia. Desta forma, a desconstrução da “igreja” fundada pelo pai é concomitante à construção da “igreja” erguida pelo filho; uma vez subvertido o discurso paterno, segue-se agora a substituição deste. André começa sua fala atacando os pontos frágeis dos sermões proferidos pelo pai, acusando-os, aos sermões e ao pai, de serem responsáveis por sua perdição; este por ter semeado o que André chama de “frutos pecos já na semente”, referindo-se a ele mesmo e aos irmãos Ana e Lula, sementes plantadas por Iohána e geradas no ventre da mãe; aqueles por serem inconsistentes: “Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai” eu disse de repente com a frivolidade de quem se rebela [...]” (NASSAR, 2016, p.50).

André poderia escolher qualquer momento para lançar suas acusações contra o pai e os valores por ele defendidos, no entanto, o faz durante uma discussão com Pedro, o irmão mais velho e sucessor natural do patriarca. Logo, não seria inconveniente dizermos que, o desertor da família tinha, talvez, a intenção de converter mais um discípulo à sua “religião”, fazendo com que o irmão enxergasse os defeitos do pai e a incoerência de suas palavras. Para cumprir seu propósito, André lembra ao irmão que:

era ele [o pai] sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio, olha o vigor da árvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho, os cochos, os longos cochos que se erguem isolados na imensidão dos pastos, tão lisos por tantas línguas, ali onde o gado vem buscar o sal que se ministra com o fim de purificar-lhe a carne e a pele, era ele sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse

lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um (NASSAR, 2016, p.45-46).

A “pedra amorfa” da qual o narrador nos fala começa a tomar forma através do discurso de André, que dá a ela uma forma própria. Longe da “sintaxe enrijecida” do pai, a fala do filho é maleável, alucinada, convulsa. É o discurso do demoníaco em sua essência, caótico e obscuro. André pretende instaurar uma nova ordem, inclusive do discurso; em contraposição ao estilo direto e objetivo do pai, próprio dos valores da retórica e oratória clássica, ele assume um discurso ambíguo e descomedido, característico do Barroco. É o que inferimos diante do apelo do pai:

— Quero te entender, meu filho, mas já não entendo nada.

— Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo.

— Mas sonega clareza para o teu pai. (NASSAR, 2016, p.167).

Todavia, conforme constatamos no diálogo, o filho retorque o pedido de forma arredia, demonstrando que a falta de clareza pode ser apenas uma questão de ponto de vista; é o que o jovem afirma logo em seguida: “- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo.” (NASSAR, 2016, p.162). Diante disso, podemos ressaltar que a ambiguidade presente no discurso de André questiona a valorização do que seria ordenado, claro e comedido, como são, aparentemente, as falas e o modo de vida de Iohána.

Apesar de “limpo”, para André, o discurso paterno não possuía autoridade suficiente pois não passava de “discernimentos promíscuos” nos quais apareciam “enxertos de várias geografias”<sup>35</sup> (NASSAR, 2016). Desta forma, que valor teriam aqueles ensinamentos? E como o pai poderia exigir dos filhos o reconhecimento de valores que não eram os seus? Logo, aquela sabedoria do pai era nula para a família; a ela, André propõe o retorno ao laconismo do avô, que quando interrogado, “[...] respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub.’” (NASSAR, 2016, p.93).

Assim, o “Está escrito” do avô revela-se como a verdadeira mensagem de pureza e austeridade e a qual André se subordinaria mesmo sem ter consciência. É ainda na sentença

---

<sup>35</sup> Expressão que alude ao processo de hibridação cultural pelo qual passara a família desde sua chegada ao território brasileiro.

pronunciada pelo avô que encontramos o verdadeiro condutor do romance: o tempo. Esta categoria inapreensível que marca as personagens é responsável por todo o desencadear da ação, assinalando a transição da infância para a adolescência, o momento da partida e da chegada, os momentos de contemplação da irmã, o da concretização do incesto e os minutos de euforia que antecedem a ruína da família. Era o tempo materializado no “relógio de parede” que anunciava a perdição dos membros da família ainda adolescentes como rememora o narrador:

[...] que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas. (NASSAR, 2016, p.51).

É também o peso do tempo sobre aqueles indivíduos que não deixa que a presença do avô desapareça por completo mesmo depois de morto - “O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia.” (NASSAR, 2016, p.159) - e que, enquanto ele vivia, preencheu sua subjetividade retirando-lhe a personalidade como constatamos através da descrição feita por André:

[...] esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia, era ele sempre apertado num colete, a corrente do relógio de bolso desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro; era esse velho asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe que na modorra das tardes antigas guardava seu sono desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômodas, ele que não se permitia mais que o mistério suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer, preso à lapela, um jasmim rememorado e onírico, era ele a direção dos nossos passos em conjunto, sempre ele, Pedro, sempre ele naquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição de corredores, nos fazendo esconder os medos de meninos detrás das portas, ele não nos permitindo, senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das nossas dores que exalava das suas solenes andanças pela casa velha; era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada naquele talo de osso brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro [...] (NASSAR, 2016, p.48-49).

A despersonalização do avô remete-nos para o conflito entre individualidade *versus* coletividade, porquanto, uma vez inserido no grupo, que é a família, o indivíduo deve abrir mão de sua personalidade, de seus desejos e, se necessário, de seu próprio corpo, como é o caso do avô que se torna matéria descarnada para dá lugar à personificação do tempo, tão invisível, tão impalpável que só pode se delinear na imagem do “anzol de ouro”, elemento significativo relacionado com a incapacidade que temos de controlar esta categoria.

Destarte, torna-se recorrente, no romance, a ideia de que todos são prisioneiros do tempo e, desse modo, seguem sempre em direção às armadilhas forjadas por este que acaba por reger o destino de cada um:

[...] mas que frivolidade a minha, alguém mais forte do que eu é que puxava a linha e, menino esperto e sagaz, eu tinha caído na propalada armadilha do destino: enfiou seu longo braço nos frutos do meu saco, pinçou nos finos dedos o fundo, e, súbito, num fechar d'olhos, virou meu doce mundo pelo avesso [...] (NASSAR, 2016, p.118).

A comparação usada por André com relação ao tempo e ao seu destino é a mesma que usou com a irmã ao atraí-la para a casa velha onde concretizaram o incesto. A imagem estabelecida é de uma pomba que, sem saber, está prestes a ser capturada por aquele que manipula a linha escondida sob a areia. Já os grãos de milho espalhados no trajeto a ser percorrido pela pomba simbolizam a fartura, mas também ocultam o preço a ser pago pela presa: a perda da liberdade.

[...] que encenações as do destino usando o tempo (confundia-se com ele!), revestindo-o de cálculo e de indústria, não ia direto ao desfecho [...] também eu, ainda menino, deixava à ingênua pomba uma escolha igual: de um lado, uma areia desprovida de alimento, de outro, promessas de abundância debaixo da peneira; desde menino, eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino, também eu complicava os momentos de um trajeto: construía uma sinuosa trilha com grãos de milho até a peneira, embora a linha que decidisse, escondida sob a areia, corresse esticada numa só reta; por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina? [...] (NASSAR, 2016, p.120-121).

Seja como anzol ou linha, o fato é que o tempo se revela para André sempre como algo inapreensível e destruidor tal qual um rio de “águas inflamáveis”, metáfora que expressa a dubiedade do tempo, pois, que água é passível de se incendiar? A ambiguidade da expressão leva-nos, portanto, a concluir que mesmo aquilo que parece ser previsível, pode surpreender. Não é este o caso do tempo que, aparentemente, aprisionado no “relógio de parede”, na repetição dos ciclos e estações do ano, revela-se como o verdadeiro dominador do qual todos são reféns? Com relação a isto, André Luis Rodrigues afirma que: “A inexorabilidade do destino [regido pelo tempo] materializa-se assim nesse *anzol de ouro*, a fisgar os homens, retirando-os do mar tempestuoso mas conhecido da vida para lançá-los no vazio da morte.” (RODRIGUES, 2006, p.138, grifo do autor).

Nas palavras de Rodrigues, vemos ser inegável que a morte é o que há de mais desconhecido entre os homens, pois, embora estejam subordinados ao tempo e ao destino, rumo a ela, nada sabemos a seu respeito, uma vez que, os vivos não experienciam a morte, mas apenas o luto. Assim, quanto mais o romance se encaminha para a morte, mais vemos que o protagonista se debate para fugir dela. No entanto, a força do *maktub* tantas vezes pronunciado

pelo avô não permite que homem nenhum escape ao que “está escrito”, todavia, a sabedoria expressa pelo ancestral naquele “aroto toscó” parece converter-se em insensatez, uma vez que, “[...] estava escrito, mas ninguém é/foi capaz de decifrar.” (RODRIGUES, 2006, p.140).

A ironia e a tragicidade que a sentença encerra consistem, portanto, na incapacidade de se conhecer aquilo que estava traçado. Apenas quando convertido em passado é que se entende que um dia aquilo fora futuro. Só quando “as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória [...]” (NASSAR, ANO, p.101) é que André reconhece o poder do tempo sobre ele.

[...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? (NASSAR, 2016, p.101).

As reflexões de André acerca do tempo revelam que este o vê como demônio, contrariando o pensamento do pai, para quem, o tempo é verdadeiro deus.

[...] o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, é sempre abundante em suas entregas: amaina nossas aflições, dilui a tensão dos preocupados, suspende a dor aos torturados, traz a luz aos que vivem nas trevas, o ânimo aos indiferentes, o conforto aos que se lamentam, a alegria aos homens tristes, o consolo aos desamparados, o relaxamento aos que se contorcem, a serenidade aos inquietos, o repouso aos sem sossego, a paz aos intranqüilos, a umidade às almas secas; satisfaz os apetites moderados, sacia a sede aos sedentos, a fome aos famintos, dá a seiva aos que necessitam dela, é capaz ainda de distrair a todos com seus brinquedos; em tudo ele nos atende, mas as dores da nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo, não se erguendo jamais o gesto neste culto raro [...] (NASSAR, 2016, p.60-61).

Definido como “largo”, “grande”, “generoso”, “farto” e “sempre abundante”, o tempo era adorado por Iohána e seus descendentes como um deus bondoso e justo; entretanto, ele também pode ser visto como tirano e autoritário, uma vez que só recebem seus favores os que lhe forem obedientes. Dentre essas possibilidades de leitura sobre o tempo, André opta pela segunda, não vendo tantas vantagens em ser-lhe submisso, de modo que, ainda que se reconheça prisioneiro do tempo e de seus desígnios, o jovem não aceita com total passividade o que lhe foi imposto, questionando seu autoritarismo assim como o do pai. Ou melhor, ao perceber que o pai se tornara reflexo daquele senhor absoluto, exigindo obediência e não se deixando questionar, o filho contesta e subverte a ordem construída por este a fim de vencer aquele.

André, movido pelo sentimento de revolta que é o princípio da ação do demoníaco, insurge-se contra toda e qualquer forma de opressão; tal como Satã, ele proclama a liberdade. Para tanto, seu primeiro passo foi a desconstrução dos fundamentos do discurso paterno; o

segundo foi construir um novo discurso que suplante a antiga ordem. Assim, à “religião” do pai, o filho contrapõe a sua profissão de fé:

[...] tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história, 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, 2016, p.91-92).

A rebeldia de André constitui-se, pois, como um exemplo residual da atitude demoníaca de Lúcifer e mais uma terça parte dos anjos ao se rebelarem contra Deus, uma vez que, desejando serem iguais a Deus, abandonam o culto ao seu Criador para cultuarem a si, postura assumida também pelos homens, conforme nos diz o apóstolo Paulo: “Eles trocaram a verdade de Deus pela mentira e adoraram e serviram à criatura em lugar do Criador, que é bendito pelos séculos.” (Rm.1.5). Assim, quando o jovem se rebela contra seu criador, ou seja, seu pai, ele comporta-se, igualmente, de modo demoníaco, subvertendo as palavras de Iohána e, conseqüentemente, as palavras sagradas.

Com o intuito de prosseguir em seu ato de profanação dos elementos sacros, André começa sua “igreja” cultuando o corpo e, entre outras coisas, tomando o lugar que deveria ser do irmão mais velho no comando da casa e do “templo” de Iohána. O direito assegurado a Pedro por ser o filho primogênito é reforçado pela carga simbólica de seu nome, que “significa *pedra* ou *base* e *apoio* de alguma coisa” (HOHLFELDT, 2002, p.16, grifo do autor), remetendo àquele que foi o líder dos cristãos primitivos:

André, o irmão de Simão Pedro, era um dos dois que ouviram as palavras de João e seguiram Jesus. Encontrou primeiramente Simão e lhe disse: ‘Encontramos o Messias (que quer dizer Cristo)’. Ele o conduziu a Jesus. Fitando-o, disse-lhe Jesus: ‘Tu és Simão, o filho de João; chamar-te-ás Cefas’ (que quer dizer Pedra). (Jo.1.40-42).

A coincidência do nome dos irmãos parece não ser casual; os irmãos de *Lavoura arcaica* evocam os dois irmãos bíblicos, discípulos de Jesus; contudo, na narrativa bíblica, o escolhido para ser o fundador da igreja, dando continuidade ao legado de Cristo, foi Pedro:

Também eu te digo que tu és Pedro, ‘e sobre esta pedra edificarei minha Igreja, e as portas do Inferno nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus e o que ligares na terra será ligado nos céus, e o que desligares na terra será desligado? nos céus’. (Mt.16.18).

Já em *Lavoura arcaica* é André quem edifica a nova “igreja” e que, mais do que sequenciar o trabalho do avô e do pai, quer dar início a sua própria lavoura, diferenciando-se também por isso de Pedro, que

Talhado pelas mãos do pai [...] reveste-se de energia humana, tornando-se servo das vontades paternas e mero repetidor de suas atitudes. Ele perde a energia sagrada da criação que lhe é conferida pelo nome, ficando incapaz de erguer o próprio templo (casa/abrigo daquilo que ele é). (SILVA, 2003, p.41).

As palavras da autora na citação nos remetem à simbologia atribuída à pedra de acordo com o *Dicionário de símbolos* (1982), do qual extraímos a seguinte afirmação:

A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do céu; transmutada, ela se ergue em sua direção. O templo deve ser construído com pedra bruta, não com pedra talhada [...] A pedra talhada não é, com efeito, senão obra humana; ela dessacraliza a obra de Deus, ela simboliza a ação humana que se substitui à energia criadora. A pedra bruta era também símbolo de liberdade; a talhada de servidão e de trevas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.696).

Diante do exposto, concluímos que Pedro não poderia jamais ser o construtor de um novo “templo” para a família pois ele já havia sido modelado pelas mãos do pai; André, por sua vez, na condição de insubordinado que era, representava a “pedra bruta” e, portanto, o único capaz de fundar uma nova “igreja”. Numa espécie de roubo da primogenitura<sup>36</sup>, o filho mais novo toma o lugar do mais velho invertendo a ordem social que garantiria a Pedro seu lugar de sucessão. Inverte também os fundamentos religiosos inferidos dos evangelhos, visto que, enquanto na passagem bíblica foi Pedro, a pedra, representante da solidez e da razão, o escolhido para ser alicerce da igreja; no romance, quem desempenha esse papel é André, “o viril, forte, vigoroso e potente” (SILVA, 2003, p.39), e, por isso, ligado às paixões do corpo e da carne, em contraposição à razão ou ao espírito, posto que “o espírito está pronto, mas a carne é fraca.” (Mt.26.41).

Desta forma, a “religião” instaurada por André afirma seu caráter demoníaco, primeiro, pela contestação do discurso e pela inversão dos valores paternos; em seguida, pela subversão dos elementos inerentes a uma religião: o sacerdote, o templo e os ritos, dos quais, destacamos o sacrifício. Com relação ao discurso e aos ensinamentos nele transmitidos,

---

<sup>36</sup>A inversão dos papéis desempenhados pelos irmãos no romance pode ser tomada como uma cristalização dos conflitos das relações fraternas que vão desde Caim e Abel até às narrativas contemporâneas como em *Lavoura arcaica*, que apresenta um intertexto com a também história bíblica dos irmãos Esaú e Jacó (Gn. 27.1-45), na qual o irmão mais novo usurpa o lugar do mais velho, roubando-lhe a primogenitura e a benção do pai que deveria ser destinada a Esaú. Outro aspecto de semelhança entre as duas narrativas é o fato de o pai ser mais afeiçoado ao filho mais velho e a mãe ser apegada ao mais novo a ponto de ajudar Jacó a enganar seu irmão.

sabemos que na “religião” de André não há mais espaço para a paciência, para a moderação ou para o equilíbrio, pelo menos, não como Iohána o concebia:

[...] eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista [...] e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio [...] (NASSAR, 2016, p.113).

É no “virar de mesa dos sermões” que se fundamenta a nova “fé” da qual André, como vimos anteriormente, se autodesigna o sacerdote, ocupando o lugar que, por direito, pertenceria a Pedro. No que diz respeito ao “templo”, já falamos no início do capítulo que André escolhe o quarto para celebrar sua “religião”, seja o quarto da pensão interiorana em que se encontra no início do romance ou no quarto da casa velha; esse quarto é, então, qualquer espaço que funcione como “quarto catedral”, símbolo da individualidade e da liberdade que o jovem buscava. O quarto é também lugar de intimidade, de recolhimento e solidão; lugar em que se isola e pode escapar aos olhares apreensivos da família:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho [...] (NASSAR, 2016, p.15).

A leitura deste excerto faz com que percebamos o caráter universal do quarto que, não necessariamente delimitado por quatro paredes, tem como primeira representação um espaço ao ar livre no qual procurava fundir-se à natureza, sua casa primitiva. Lá, André acredita poder encontrar a cura para sua febre e demais aspectos “doentios” expressos na imagem de ser ele uma “planta enferma”:

Essa imagem parece revelar que somente mediante uma integração com a e na natureza (isto é, o retorno à terra-mãe) é que se podia dar a cura. Esta, por sua vez, é sempre momentânea, fugaz, o que faz com que André esteja sempre numa busca incessante de proteção, de envolvimento num casulo, composto por folhas e terra, do mesmo modo como o vemos envolvido no início do romance pelas paredes do quarto de pensão. (RODRIGUES, 2006, p.69).

Notemos que o paralelo estabelecido é o mesmo: tal como o bosque exerce a função do quarto que serve para deitar e dormir, o quarto também oferece a proteção de um casulo “composto por folhas e terra”. André desenvolve seu culto em total integração com a natureza, o que seria impensável na religião do pai, pois, nela, o homem, mediante a razão, dominava o mundo natural:



Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra’. Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou. Deus os abençoou e lhes disse: ‘Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra.’ (Gn.1.26-28).

Na religião de André, pelo contrário, temos o desejo da mais completa integração com a natureza porque o homem surgira como parte do mundo natural e só depois, com a criação das leis, do trabalho, mormente da agricultura e da escrita, é que se opera a cisão entre o que é humano e o que pertence à natureza. É a instauração da civilização, da cultura – em todos os sentidos – que realiza essa separação. Consciente disso, o protagonista de *Lavoura arcaica* tenta através dessa “religião”, retornar ao seu estágio natural, no qual vivia em perfeita comunhão com seu deus, ou melhor, com a grande deusa, a Terra. Neste sentido, o desejo de retornar as origens que se materializa na fala da personagem ao admitir que “‘estamos indo sempre para casa’”<sup>37</sup> (NASSAR, 2016, p.38) representa para André muito mais do que voltar para a fazenda onde morava com os pais e os irmãos, a sentença guarda o misticismo de buscar reintegrar-se à natureza ainda em vida ou após a morte<sup>38</sup>. É o que confirmamos nas palavras a seguir:

Há contudo um outro sentido do ‘estamos indo sempre para casa’ e que é na verdade o primeiro [...] ‘Onde andarmos, iremos sempre para casa’. Isto é: para a morte. Novalis será o maior poeta da morte. O ‘isto é: para a morte’ indica que, para Carpeux, o sentido da expressão é unívoco e indiscutível. (RODRIGUES, 2006, p.97).

É a essa casa primitiva, por assim dizer, que Gaston Bachelard se refere ao afirmar que “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” (1988, p.112). Se a casa é um cosmos, ou seja, um mundo, podemos inferir que, ao declarar que “o quarto é um mundo”, André funde os espaços do quarto, da casa velha e da natureza em um só, representando um lugar em que foge à opressão do pai e aos excessos de cuidados da mãe. Isto é possível porque “[...] o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua

<sup>37</sup> A frase da personagem tem um sentido universal pois, embora proferida por André, ela poderia ser dita por qualquer indivíduo que se sente exilado de sua terra. Ademais, a temática do “voltar para casa” é tão arcaica quanto os demais mitos encontrados na obra, estando presente desde a parábola do Filho Pródigo, por exemplo, que serve de mote para o romance. O tema se cristaliza em textos como a *Odisséia*, em que Ulisses enfrenta mil peripécias para chegar em sua pátria; em Novalis, que serviu de fonte para Raduan, e nas diversas canções do exílio presentes na literatura brasileira.

<sup>38</sup> Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás. (Gn.3.19).

realidade e em sua virtualidade, através dos pensamentos e dos sonhos.” (BACHELARD, 1988, p.112).

Neste ponto, encontramos mais um aspecto de subversão realizado por André, pois, enquanto o “templo” escolhido por Iohána é a casa nova, espaço habitado por todos os membros da família; e seu púlpito é a mesa, lugar de comunhão e de partilha; os ambientes frequentados por André são sempre isolados, distantes, individuais. O motivo para esta escolha pode ser a valorização da individualidade e da subjetividade em detrimento dos valores do coletivo e da razão idealizados pelo pai, isto é, a “religião” do filho é a religião dos apaixonados, do afetados no corpo e na alma, contra os quais o pai ordenava a precaução.

Deste modo, torna-se compreensível que o filho tenha escolhido se ausentar de casa e da família, pois, se o mundo do pai é dominado pela razão e pelo equilíbrio, o de André é movido pelo delírio: “é o meu delírio, Pedro, é o meu delírio, se você quer saber” (NASSAR, 2016, p.50). Esse universo de sonho associa-se ainda à infância, espécie de paraíso perdido que André deseja recuperar; logo, não é à toa que ele busca na casa antiga o passaporte para a viagem de volta a um tempo de plenitude: “Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade” (BACHELARD, 1988, p.113).

Ora, habitando a casa nova, André não só rememora os momentos felizes, mas tem a possibilidade de recuperá-los na casa velha. Sendo assim, o jovem não hesita em lá se recolher do convívio familiar como também faz dela o seu ninho:

[...] me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúdico da minha insônia e suas dores, tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura; devolvendo às origens as raízes dos meus pés, me desloquei entre ratos cinzentos, explorei o silêncio dos corredores, percorri a madeira que gemia, as rachas nas paredes, janelas arriadas, o negrume da cozinha [...] logo fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!), vertendo todo meu sangue nesta senda atávica, descansando em palha o meu feto renascido, embalando-o na palma, espalhando as pétalas prematuras de uma rosa branca [...] (NASSAR, 2016, p.95-96).

O trecho acima, faz referência à “rosa branca”, a mesma “rosa branca do desespero”, colhida nos “intervalos da angústia” no quarto de pensão em que o personagem se encontra no início do romance, local que substituirá o “quarto maior da casa”: “e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos” (NASSAR, 2016, p.44). Os acessos mencionados pela personagem referem-se tanto aos seus ataques epiléticos quanto aos momentos de masturbação, prática “fundadora” de sua “religião”. O quarto da pensão, na condição de mundo – “o quarto é um mundo” - é também o antigo quarto onde consumara o

incesto com Ana - “Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz; o quarto estava escuro [...]” (NASSAR, 2016, p.115) – fazendo do sexo o “sacramento” primordial de sua “religião”.

A comparação do quarto com o ninho evoca outra oposição ao “templo” erguido pelo pai. Este havia construído sua catedral com cal e pedras – “(era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (NASSAR, 2016, p.20) - enquanto o filho construíra engenhosamente, dia após dia, o seu ninho: “chutei com violência a palha que eu, no bico, dia-a-dia, tinha amontoado no meio do quarto” (NASSAR, 2016, p.101). A polarização entre natureza e cultura presente até mesmo no modo como ambos decidem erguer seus “templos” aponta para um dado significativo no embate fundamental da narrativa, isto é, se o que André queria era desconstruir a ordem em torno da qual se organizava a família, nada mais natural que com a destruição desta, surja uma nova ordem que deve ser superior à paterna. Neste sentido, a decisão de levantar um “templo” com elementos vindos da própria natureza demonstra a superioridade que ela exerce sobre a cultura e, portanto, sobre o mundo que o pai construíra para a família. Afinal,

‘A indústria e o artifício, que todos os animais possuem para fazer seus ninhos, são utilizados tão propriamente, que não é possível fazer melhor, tanto eles superam todos os pedreiros, carpinteiros e construtores; pois não há homem que saiba fazer uma edificação tão própria para ele e seus filhos quantos as que esses pequenos animais fazem para si mesmos. Os homens sabem fazer tudo, menos os ninhos dos pássaros, diz o provérbio’. (PARÉ *apud* BACHELARD, 1988, p.169).

A escolha de André também diz respeito às habilidades que ele desenvolveu na infância enquanto criador de pombas, animal que será encarnado por Ana. Temos aqui um ponto importante da narrativa: a irmã será a vítima sacrificial e para atraí-la ao local do sacrifício deverá construir um ambiente que lhe pareça familiar, logo, o ninho feito de palhas parece ser bastante apropriado, é o que confirmamos através do narrador:

[...] e fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada, pendurado pencas de romãs frescas nas janelas da fachada e ter feito uma guirlanda de flores, em cores vivas, correr na velha balaustrada do varandão que circundava a casa [...] (NASSAR, 2016, p.100).

Embora o caçador ainda repensasse os elementos usados para atrair sua presa, os artifícios tramados pelo destino são suficientes para que Ana caísse na armadilha:

[...] ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente, impassível, seco, altamente inflamável; não me mexi, continuei o madeiro tenso, sentindo contudo seus passos dementes atrás de mim, adivinhando uma pasta escura turvando seus olhos, mas a sombra indecisa foi aos poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de

asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte [...] (NASSAR, 2016, p.104-105).

Cumpre-se o destino. André faz da união incestuosa o rito iniciático pelo qual insere a irmã naquela que seria a “religião” oposta à do pai. No entanto, sabemos que nessa nova “religião” predomina a ambiguidade, de maneira que, se o ato sexual é gerador de vida, é também símbolo de morte; uma morte metafórica, que se dá enquanto os amantes, durante a cópula, aniquilam-se, pois, Ana, ao contornar o “lenho erguido” e “altamente inflamável”, personificado pelo irmão, dirige-se para o local do sacrifício, ainda que não tenha consciência de que ela mesma será oferecida em holocausto. Neste primeiro momento, é André que, tomado pelo fogo do desejo, consumirá a vida da irmã com suas chamas:

[...] e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida, agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma aquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão [...] (NASSAR, 2016, p.105).

André, além do fogo, elemento por vezes identificado ao desejo, encarna a “flecha” a ser desferida contra Ana. Neste sentido, percebemos a permanência residual de um dos símbolos mais antigos de Eros: o cupido e suas flechas que, sempre que acertam uma de suas vítimas, pode causar sofrimento. Deste modo, André, na condição de “flecha” é fonte de gozo, mas também de dor; nessa perspectiva o sacrifício oferecido deixa de ser apenas simbólico para dar lugar à morte física, do sacrifício prometido por André.

[...] um milagre, meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada, uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste; arregaçarei os braços, reúno faca e cordas, amarro, duas a duas, suas tenras patas, imobilizando a rês assustada debaixo dos meus pés; minha mão esquerda se prenderá aos botões que despontam no lugar dos cornos, torcendo suavemente a cabeça para cima até descobrir a área pura do pescoço, e com a direita, grave, desfecho o golpe, abrindo-lhe a garganta, liberando balidos, liberando num jorro escuro e violento o sangue grosso; tomarei a ovelha ainda fremente nos meus braços, faço-a pendente de borco de uma verga, deixando ao chão a seiva substanciosa que corre dos tubos decepados; entrarei na sua pele um caniço resolutivo que comporte, duro e resistente, um sopro forte, aplicando nele meus lábios e soprando como meu velho tio soprava a flauta, enchendo-a de uma antiga canção desesperada, estufando seu tamanho como só a morte de três dias estufa os animais; e esfolada, e rasgado o seu ventre de cima até embaixo, haverá uma intimidade de mãos e vísceras, de sangues e virtudes, visgos e preceitos, de velas exasperadas carpindo óleos sacros e muitas outras águas, para que a Tua fome obscena seja também revitalizada [...] (NASSAR, 2016, p.108-109).

O trecho acima, ele próprio pulsante de ambiguidades, nos remete para o rito sacrificial primitivo no qual se buscava a comunhão com o deus: “Tudo indica que

primeiramente o sacrifício não foi senão [...] um ato de sociabilidade, uma comunhão dos crentes com seu deus.” (FREUD, 2013, p.138). Nesse sacrifício primevo, homens e deuses estavam unidos pelo laço totêmico<sup>39</sup> e a religião, nessa perspectiva, talvez significasse mesmo religar, pois, participar do sacrifício reforçava os vínculos existentes entre os membros de uma mesma comunidade e destes com seu deus.

Deste modo, quando promete sacrificar uma das ovelhas de seu pai, André tenta, mesmo que ironicamente, restituir o vínculo com o deus de sua infância, bondoso e acessível, um deus que estava sempre ao seu lado: “[...] e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão [...]” (NASSAR, 2016, p.30). Todavia, essa reintegração não é mais possível, o que leva André a subverter mais uma vez os textos sagrados, pois, se nestes o Deus criador dá vida ao homem; no romance, André é quem tem o poder de devolver a vida àquele que seria o seu deus, impondo como condição que tenha seus desejos atendidos:

[...] levantei nos lábios esquisitos uma prece alta, cheia de febre, que jamais eu tinha feito um dia, 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 enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela [...] (NASSAR, 2016, p.105).

Ainda com relação ao sacrifício, observamos que as imagens trazidas por André para descrever o ritual retomam a concepção de que nele estão presentes dois movimentos: um ligado à vida e outro à morte. A dubiedade do rito evidencia-se no modo detalhado com que André imagina o momento em que imolará o cordeiro, “uma ovelha do rebanho de meu pai”, e a violência praticada contra ele adquire um tom poético graças à sacralidade que o rito possui; contudo, logo perceberemos que a ovelha a que se referia não é aquela no sentido literal, e sim à irmã, pertencente ao rebanho da família. Neste sentido, a cena descrita adquire aspectos de crueldade se considerarmos a “oração” de André um índice de antecipação do crime a ser cometido.

Neste caso, André parece querer colocar esse deus à prova; numa paródia do que fora o sacrifício de Abraão<sup>40</sup>, o jovem decide testar os poderes divinos oferecendo como

<sup>39</sup> O laço totêmico une membros de um mesmo clã, sendo renovado a cada novo sacrifício, pois, “Se um homem partilhava a refeição com o seu deus, isso expressava a convicção de que eram da mesma matéria [...] Portanto, originalmente, a refeição sacrificial era um banquete de parentes do mesmo clã, conforme a lei de que apenas parentes do mesmo clã comiam juntos.” (FREUD, 2013, p.140).

<sup>40</sup> “Depois desses acontecimentos, sucedeu que Deus pôs Abraão à prova e lhe disse: ‘Abraão! Abraão!’ Ele respondeu: ‘Eis-me aqui!’ Deus disse: ‘Toma teu filho, teu único, que amas, Isaac, e vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei.’ Abraão se levantou cedo, selou seu jumento e

sacrifício a vida de quem mais amava, esperando como recompensa a vida de Ana e a permissão para viver a relação incestuosa. Tal como na narrativa de Gênesis 22, André esperava que Deus visse em sua oferta um ato de fé e providenciasse o cordeiro que seria sacrificado no lugar de Ana, contudo, ele não alcança semelhante graça e se obtém como resposta um instante de felicidade ao se relacionar com a irmã, esta felicidade é efêmera e intensifica a dor de uma nova separação.

Afora a identificação de Iohána e dos membros da família com a figura do pastor e do rebanho, respectivamente, as coincidências entre o animal escolhido para representar o sacrifício e a verdadeira vítima também se dão em outro ponto: a unificação da simbologia da ovelha e da pomba na personagem Ana. Ambos animais associados ao cristianismo na imagem do filho de Deus, aquele que deveria ser o sacrifício perfeito, “o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo” (Jo.1.29), sobre o qual repousa uma pomba<sup>41</sup>, “[...] que, com o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.728) sinalizando a presença do Deus que se fez carne e habitou entre nós.

Semelhantemente ao episódio bíblico, em *Lavoura arcaica*, Ana encarna o cordeiro a ser imolado - “[...] esmaguei a água dos meus olhos e disse sempre em febre Deus existe e em Teu nome imolarei um animal [...]” (NASSAR, 2016, p.110) - e não somente isto, mas invertendo a ordem das coisas, ela é a carne que se transforma em verbo, pois, provavelmente, seu assassinato ecoaria na memória dos que ficaram, sobretudo na de André, através do “lamento milenar” carpido pela mãe, espécie de “verbo áspero” que carrega “a dor arenosa do deserto” (NASSAR, 2016).

Deste modo, o sacrifício oferecido por André, ao encerrar não apenas o romance, mas, principalmente, o ciclo da família, assemelha-se ao sacrifício do Cristo, que também tinha

---

tomou consigo dois de seus servos e seu filho Isaac. Ele rachou a lenha do holocausto e se pôs a caminho para o lugar que Deus havia indicado. No terceiro dia, Abraão, levantando os olhos, viu de longe o lugar. Abraão disse a seus servos: ‘Permaneço aqui com o jumento. Eu e o menino iremos até lá, adoraremos e voltaremos a vós.’ Abraão tomou a lenha do holocausto e a colocou sobre seu filho Isaac, tendo ele mesmo tomado nas mãos o fogo e o cutelo, e foram-se os dois juntos. Isaac dirigiu-se a seu pai Abraão e disse: ‘Meu pai!’ Ele respondeu: ‘Sim, meu filho!’ — ‘Eis o fogo e a lenha’, retomou ele, ‘mas onde está o cordeiro para o holocausto?’ Abraão respondeu: ‘É Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho’, e foram-se os dois juntos. Quando chegaram ao lugar que Deus lhe indicara, Abraão construiu o altar, dispôs a lenha, depois amarrou seu filho e o colocou sobre o altar, em cima da lenha. Abraão estendeu a mão e apanhou o cutelo para imolar seu filho. Mas o anjo de Iahweh o chamou do céu e disse: ‘Abraão! Abraão!’ Ele respondeu: ‘Eis-me aqui!’ O Anjo disse: ‘Não estendas a mão contra o menino! Não lhe faças nenhum mal! Agora sei que temes a Deus: tu não me recusaste teu filho, teu único.’ Abraão ergueu os olhos e viu um cordeiro, preso pelos chifres num arbusto; Abraão foi pegar o cordeiro e o ofereceu em holocausto no lugar de seu filho. A este lugar Abraão deu o nome de ‘Iahweh proverá’, de sorte que se diz hoje: ‘Sobre a montanha, Iahweh proverá.’” (Gn.22.1-14).

<sup>41</sup> “E João deu testemunho, dizendo: ‘Vi o Espírito descer, como uma pomba vinda do céu, e permanecer sobre ele. Eu não o conhecia, mas aquele que me enviou para batizar com água, disse-me: ‘Aquele sobre quem vires o Espírito descer e permanecer é o que batiza com o Espírito Santo’. E eu vi e dou o testemunho que ele é o Eleito de Deus’. (Jo.1.32-34).

como objetivo encerrar o ciclo de vários sacrifícios. Ora, sabemos que, para a tradição judaica, o sacrifício de um animal – normalmente o cordeiro - para obtenção do perdão dos pecados era uma prática comum e que se repetia anualmente, de modo que, o rito sagrado acabara-se por se tornar profano<sup>42</sup>. Assim, se por um lado fazia-se necessário que um novo ritual fosse instaurado; por outro, Deus, sabendo que esse ritual poderia se tornar tão banal quanto o outro, decide ele mesmo oferecer um sacrifício, a vida de seu filho, para o perdão dos pecados da humanidade. Consequentemente, o sacrifício aniquila a necessidade do sacrifício.

A interrupção desse ciclo percebe-se no modo como as festas da família são narradas, afinal, é sempre Ana que, simbolicamente, irrompe o círculo formado pelos familiares, anunciando sua destruição:

[...] Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda (NASSAR, 2016, p.32-33).

A repetitividade das festas também está associada ao rito sacrificial, pois, “Sacrifício e festividade coincidem em todos os povos, cada sacrifício traz consigo uma festa e nenhuma festa pode ser realizada sem sacrifício.” (FREUD, 2013, p.139). Logo, se havia a necessidade de repetir os sacrifícios, repetiam-se as festas a fim de renovar e reforçar o laço totêmico entre os membros da família e o deus ao qual se cultua, uma vez que “Comer e beber com alguém era, ao mesmo tempo, um símbolo e um robustecimento do vínculo social e da adoção de obrigações recíprocas” (FREUD, 2013, p.139). É assim que Iohána concebe a celebração religiosa, fazendo dela uma grande reunião familiar:

[...] e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas [...] e era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro [...] e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos, e um primo menor e mais gaiato, levado na corrente, pegava duas tampas de panelas fazendo os pratos estridentes, e ao som contagiante parecia que as garças e os

---

<sup>42</sup> “E se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.” (AGAMBEN, 2007, p.58).

marreco tivessem voado da lagoa pra se juntarem a todos ali no bosque [...] (NASSAR, 2016, p.30-34).

A descrição feita por André deixa clara a presença de vários parentes de Iohána, fato que demonstra a importância daquela festa, que deveria ser compartilhada por todos os membros e todas as gerações, desde o “velho imigrante” até “o primo menor e mais gaiato”, de maneira que, simbolicamente, “o contorno sólido de um círculo” formado no momento da dança alude à própria estrutura familiar, que deve ser rígida, inviolável e interminável, pois, o círculo não tem começo nem fim. Entretanto, nas palavras de Pedro: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (NASSAR, 2016, p.30). O golpe mencionado por ele é referente à fuga de André, que altera toda a rotina da casa e o comportamento dos familiares, sobretudo o de Ana:

[...] ‘mas ninguém em casa mudou tanto como Ana’ ele disse ‘foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto’ [...] (NASSAR, 2016, p.41).

Todavia, esse golpe é também o que seria desferido contra Ana ao final daquela festa que, contrariando as expectativas de todos, não terminaria da mesma maneira das demais. A festa, nesta perspectiva, fazendo parte do ciclo de costumes da família, rompe com este. Outrossim, a identificação entre o sacrifício de Ana com o de Cristo no calvário alude ao fato de ambos se darem como celebração de páscoa; este, na páscoa instituída pelos judeus, que comemorava a libertação dos israelitas do jugo egípcio e, concomitantemente, marcava o início do que viria a ser a páscoa cristã; aquele, na páscoa simbólica de André, o filho que estava morto e reviveu:

[...] dali a pouco começariam de véspera os preparativos para celebrar a minha páscoa, e que todos seriam convidados ainda aquela noite, nossos vizinhos juntamente com os parentes e amigos lá da vila, e que aquela era pra família a maior graça já recebida, pois meu retorno à casa trazia de volta em dobro toda a alegria perdida [...] (NASSAR, 2016, p.154).

A escolha de André em chamar a sua festa de páscoa, talvez, deva-se à semelhança entre os aspectos já elencados, bem como ao fato páscoa significar passagem<sup>43</sup>, primeiramente atrelando-se à ideia de libertação quando da saída do povo hebreu do Egito e, em seguida, à

<sup>43</sup> Pāschá, ātīs, s. ap. n. AMBR. (πάσχα, do hebr. פֶּסַח, pessahh, passagem). (SARAIWA, 1992, p.841).



celebração da ressurreição de Cristo<sup>44</sup>, ou seja, a passagem da morte para vida. Deste modo, a páscoa de André marca a desconstrução de uma ordem e o surgimento de outra, o fechamento de um ciclo e a abertura de outro, de maneira que, a personificação do cordeiro em Ana associa-se ao sentido de renovação que esse animal representa nas religiões fundadoras da tradição mediterrânea a qual a família de Iohána pertence:

[...] o cordeiro novo, dos judeus aos cristãos e destes aos mulçumanos, tem sido a vítima sacrificial de todas as ocasiões, principalmente da Renovação, quer se trate da Páscoa judaica ou das Páscoas cristãs, morte e ressurreição do Cristo, cordeiro de Deus, também sacrificado no Ramadão – esse *Kurban* que, na língua corrente do Oriente Médio, se torna vocativo afetuoso usado para saudar o amigo verdadeiro, como se dissesse ‘irmão’. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.287).

Neste sentido, identificamos outro aspecto que, concomitantemente, aproxima e subverte o sacrifício bíblico é que a morte de Ana ocorre durante a última festa da família, o que poderia ser uma alusão à última ceia, celebração de uma tradição e, simultaneamente, a ruptura com esta; fusão do antigo e do novo, da vida e da morte. A festa de André representa o fim da *via crucis* da personagem, de sua *passio*, ou seja, de sua paixão:

[...] o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior, e, atento ao acabamento, sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional, transformando a noite escura do meu retorno numa manhã cheia de luz, armando desde cedo o cenário para celebrar a minha páscoa [...] (NASSAR, 2016, p.187).

Com a páscoa, chega também o momento do sacrifício; porém não será André a vítima sacrificial tampouco quem o oferta. O destino sempre ciente de todas as coisas, como ele mesmo admite, se encarregara de atribuir a Iohána esta missão:

[...] para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cactus: 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, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!) (NASSAR, 2016, p.194-195).

---

<sup>44</sup> **Páscoa**. s.f. (sXIII) **1** no período pré-mosaico, festa dos pastores nômades pela chegada da primavera **2** ver *PESSACH 3* festa anual dos cristãos, comemorativa da ressurreição de Cristo [...] (HOUAISS, 1986, p.1440, grifo do autor).

Realizado o sacrifício, rompe-se o ciclo e com ele toda a tradição na qual se embasava a família. A celebração da vida dera lugar à morte, a paciência à ira, a razão às paixões, instaurando a nova ordem desejada e anunciada por André. Se por um lado não coube a ele ofertar o sacrifício prometido, por outro, fora ele desde cedo que predissera a ruína da família. Ele, o primeiro filho do “galho da esquerda”, inaugurando outra linhagem, da qual, era de fato o primogênito, cumprira sua missão; com a morte de Ana e de Iohána, o filho pode agora “ressuscitar” e celebrar sua páscoa.

Assim, a trajetória de André para fundar outra religião que, apesar de contradizer os princípios paternos, está arraigada nos valores da família ou, pelo menos, partem destes para subvertê-los, assemelha-se com a história do próprio Cristo, principalmente se compararmos o amor e a ambiguidade que envolvem ambas personagens. O amor porque André afirma que “ninguém ouviu melhor cada um em casa, Pedro, ninguém amou mais” (NASSAR, 2016, p.47) do que ele, inscrevendo-se na galeria dos heróis que reivindicaram os direitos da humanidade, dentre os quais figuram Prometeu, Satã e o próprio Cristo<sup>45</sup>, personagens que em nome do amor pelos humanos rebelam-se contra a divindade a qual deveriam se submeter: “Ao negar os deuses indignos e criminosos, ele assume seu o seu lugar. Sai da praça forte dá início aos primeiros ataques contra a divindade em nome do sofrimento humano.” (CAMUS, 2010, p.49).

A aparente contradição da inserção do filho de Deus nessa linhagem de heróis revoltados contra o deus, explica-se no pensamento de Albert Camus ao falar sobre o sofrimento humano: “Só o sacrifício de um deus inocente podia justificar a longa e universal tortura da inocência. Só o sofrimento de Deus, e o sofrimento mais desgraçado, podia aliviar a agonia dos homens.” (2010, p.52). Assim, esse deus livra a humanidade da culpa, afinal, se mesmo sem cometer erros, Cristo foi considerado culpado e condenado, isto quer dizer que o sofrimento com o qual os deuses afligem os homens não é, necessariamente, castigo pelo mal praticado. André, concordando com o pensamento desses homens demoníacos, declara:

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja, dos sedentos de igualdade e de justiça, dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuso do Maligno [...] (NASSAR, 2016, p.141-142).

---

<sup>45</sup> É interessante destacarmos que as três personagens citadas não são puramente humanos: Prometeu é um semideus, filho do titã Jápeto; Satã, de acordo com as narrativas bíblicas é um anjo decaído; e Cristo seria filho de Deus. Tal fato elevam a tragicidade dos heróis pois eles abrem mão dos privilégios que tinham na condição de seres superiores aos mortais, para padecerem juntamente com estes ou por causa deles.

Filiado à “confraria dos enjeitados”, André trata de desfazer também a imagem do deus cultuado pela família, seja ele o Maktub, o tempo, ou o destino, personificados em Iaweh ou Alá, esse deus não é amoroso nem generoso, mas vil e autoritário, único culpado do sofrimento e da condenação humana:

[...] a ele, o artífice do rabisco, o desenhista provector do garrancho, o artesão que trabalha em cima de restos de vida, puxando no traço de sua linha a vontade extenuada de cada um, ele, o propulsor das mudanças, nos impelindo com seus sussurros contra a corrente, nos arranhando os tímpanos com seu sopro áspero e quente, nos seduzindo contra a solidez precária da ordem, este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem, ele, o primeiro, o único, o soberano, não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno! (NASSAR, 2016, p.142).

No tocante à ambiguidade, Cristo e André se identificam por erguerem suas doutrinas a partir da desconstrução de outras<sup>46</sup>. Isto porque aquele que se intitulava rei de judeus, mesmo afirmando que não veio ao mundo para revogar, mas para cumprir a lei<sup>47</sup>, questionou o sistema de valores vigentes para seu povo, que não o compreendeu nem o reconheceu como o Messias esperado, sendo, por isso, considerado “pedra de tropeço” para uns e “pedra angular” para outros<sup>48</sup>:

Ele será um santuário, uma pedra de tropeço e uma rocha de escândalo para ambas as casas de Israel, uma armadilha e um laço para os habitantes de Jerusalém. Muitos tropeçarão nelas, cairão e se despedaçarão, serão apanhados no laço e ficarão presos. (Is.8.14-15).

Com efeito, nas Escrituras se lê: Eis que ponho em Sião uma pedra angular, eleita e preciosa; quem nela crê não será confundido. Isto é, para vós que credes ela será um tesouro precioso, mas para os que não crêem, a pedra que os edificadores rejeitaram, essa tornou-se a pedra angular, uma pedra de tropeço e uma rocha que faz cair. (1 Pe.2.6-8).

Ser pedra de tropeço significa ser motivo de escândalo para alguém, podendo, inclusive, levar essa pessoa ao pecado; ser pedra angular, por sua vez, designa aquilo que é essencial, seja no sentido metafórico ou no sentido literal; nesse, por referir-se à pedra colocada como base para uma construção e sobre a qual se ergue todo o edifício; naquele, por nomear o elemento, a pessoa ou a ideia principal para uma corrente de pensamento (filosófica, religiosa,

<sup>46</sup> Não queremos dizer com isto que a consolidação do cristianismo tenha anulado a religião que lhe serve de base, ou seja, o judaísmo; pelo contrário, sabemos que este continua muito presente em nossa sociedade, tanto que o romance em questão se vincula às tradições judaico-cristãs.

<sup>47</sup> “Não penseis que vim revogar a Lei e os Profetas. Não vim revogá-los, mas dar-lhes pleno cumprimento [...]” (Mt.5.17).

<sup>48</sup> Cf. Is.28.16; Rm.9.33.

etc.). Neste sentido, o cristianismo, talvez, tenha sido o precursor ao atrelar essa imagem ao Cristo e, posteriormente, ao apóstolo Pedro, aspecto que retoma a comparação estabelecida entre o discípulo e o Pedro do romance, que seria o primeiro na linha de sucessão ao lugar de Iohána.

Do mesmo modo, André torna-se pedra de tropeço para o pai e os irmãos que pertencem ao galho da direita e, ao mesmo tempo, é a pedra angular para aqueles que o seguem e juntamente com ele fundam a nova igreja; ou seja, a personagem, bem como suas ações e seu discurso causa dissensão na família, mas também reúne os membros que foram colocados à margem, imitando o processo de formação do cristianismo, que divide os israelitas entre judeus e cristãos. Além disso, se tomarmos o desfecho do romance como exemplo, veremos que Iohána e Pedro se deixam ser possuídos por sentimentos como a inveja, o ciúme e a ira, de maneira que, os dois foram levados ao pecado, à desmedida, à *hybris*, ou seja, eles “tropeçaram” na pedra que André representa.

A identificação de André com a figura-mor do cristianismo também se alinha ao pensamento platônico, no qual, o *daimon* é um espírito intermediário entre deuses e homens; logo, considerando que Cristo seria um homem divino ou o deus que se faz homem, ele pode ser tomado como um desses espíritos, compartilhando com André esta condição daimônica. No caso de André, essa divinização se daria através do poder exercido na família; no entanto, se ele alcança esta posição, ela é limitada, uma vez que já não há mais a família sobre a qual deveria reinar. Eis aí a tragicidade que acompanha o indivíduo revoltado, que desejando ser igual ao deus que o “escraviza”, tudo o que consegue é ser um *daimon*, assumindo sua derrota definitiva: “aos arruinados sem terem sido erguidos, não resta outra alternativa: dar as costas para o mundo, ou alimentar a expectativa da destruição de tudo [...]” (NASSAR, 2016, p.168).

Parece que enfim o embate entre a tradição e a inovação, entre o sujeito e a coletividade, entre a razão e as paixões, entre o verbo e o corpo, chega ao fim. Dele sai vencedor, o indivíduo que reivindicou a liberdade de pensar, agir e sentir por ele mesmo, o que significa transgredir os preceitos morais e religiosos que lhe foram impostos. Aquele que é representante do tempo das paixões consegue pôr fim ao mundo dominado pelo equilíbrio e pela complacência. Isto é, pelo menos em parte, pois o preço a ser pago fora alto demais. André descobre que para viver nesse “novo” mundo, que não é anárquico, mas regido por uma nova ordem, precisou abdicar daquilo que mais desejara. Sua vitória fora apenas parcial, sobre ele agora se impõe um tempo contínuo que trará com ele o peso da morte de Ana, conviver com sua ausência será seu modo trágico de viver no mundo.

Ao contrário do avô, a irmã não continuará presente pois a ruptura daquele ciclo que era a vida na família não permite mais a continuidade daqueles que se vão. Sua presença só pode ser evocada através da memória, ela própria sujeita à ação do tempo. Seria com o intuito de vencer o tempo que André põe-se a narrar sua história? Não sabemos ao certo. O que sabemos, porém, é que *Lavoura arcaica*, enquanto narrativa representante do universo demoníaco, este universo que não é exterior ao homem, mas que só existe dentro dele, consegue subverter a própria temporalidade exterior ao discurso.

Produzida em meados do século XX, a obra de Raduan Nassar nos tira desse tempo linear para nos levar de volta a um tempo mítico, o tempo no qual encontramos nossas raízes arcaicas. O autor através da narrativa, nos tira do universo corriqueiro, da brevidade e do pragmatismo, para nos levar às origens dos problemas de nossa humanidade – daquilo que nos torna humano - nos fazendo refletir sobre o que nos diferencia do divino e do animal, da legalidade de nossas interdições e do porquê nos sujeitamos a elas. *Lavoura arcaica*, na condição de obra concebida em um tempo que não se permite mais atos de heroísmo (LUKÁCS, 2000), nos leva um tempo heroico, o tempo da poesia, aqui entendida no sentido amplo da palavra, que remete à criação. Somente neste tempo poético seria permitido o surgimento de uma forma literária como esta.

É nesta perspectiva, marcada pela subversão, que consideramos André e o discurso construído por ele; o escritor que subverte a ordem do mundo e o cânone ao qual pertence; e a própria Literatura ao subverter o uso que fazemos da linguagem, como manifestações demoníacas.

## 5. CONCLUSÃO

Ao propor como tema principal desta pesquisa “as manifestações do demoníaco”, esperava encontrar uma série de elementos intimamente ligados ao pensamento cristão medieval que tivessem sido profanados. Desse movimento de profanação, caracterizado pela contestação dos dogmas e pela subversão dos símbolos sagrados, nasceria o caráter demoníaco da obra. Nossa tarefa seria, portanto, examinar tais subversões, indicando que elas partem de uma concepção arraigada na tradição religiosa supracitada através dos resíduos do imaginário pertencente a esta. No entanto, à medida que avancei nas leituras referentes ao tema e, sobretudo, sempre que voltava ao texto literário, tinha mais certeza de que esse caráter demoníaco resultava do trabalho realizado com e pela linguagem.

Diante disto, ao iniciar a escrita da dissertação, senti a necessidade de voltar um pouco aos conceitos operacionais de literatura comparada – influência, tradição, originalidade, dialogismo e intertextualidade -, foi quando “descobri” que, na proposta de atualização do estudo de influências realizado por Harold Bloom, o autor apresenta como método de desleitura dos precursores de um poeta a demonização, que se pauta na ruptura deste para com aqueles. O viés psicanalítico desenvolvido por Bloom, apesar de polêmico, faz da influência um elemento necessário para a construção do cânone literário, uma vez que um “poeta forte” só se faz a partir do contato com outros poetas fortes, seres “divinizados” com os quais o “poeta fraco” precisa disputar um lugar dentre os “imortais”; como não pode divinizar-se, o poeta enquanto indivíduo sob a “angústia da influência”, torna-se um grande *daimon*; seu processo de divinação só se completa quando ele, dialeticamente, passa a influenciar outros efebos.

Realizada a leitura da teoria de Bloom, facilmente associei o que ele propõe ao processo de escrita de Raduan Nassar e ao próprio embate travado entre pai e filho no enredo do romance, afinal, tanto um quanto o outro são exemplos de um conflito edipiano, no qual, o resultado já esperado traz como vencedor Édipo, representado aqui pelo “poeta jovem” ou por André. Deste modo, consideramos Raduan um *daimon* que venceu seus precursores por meio da demonização, isto é, da contestação e da ruptura dos textos anteriores ao seu; neste sentido, o conflito entre Iohána e André, mediado por um discurso que também é considerado demoníaco, posto que através dele o jovem contesta as leis morais e religiosas que orientam a família, materializa esse movimento de diálogo e ruptura com a tradição literária, inclusive, com os textos sagrados das principais religiões: a Bíblia e o Alcorão.

Neste ponto temos outro aspecto relevante para o percurso empreendido até aqui: os aspectos religiosos que eu atrelava apenas ao cristianismo propagado durante a Idade Média

são, na verdade, oriundos de diversas religiões. Neles se fundem a concepção grega de *métron*, *hamartía* e *hybris* que funcionam aos moldes de preceitos religiosos no romance; o ideal de moderação e equilíbrio resultantes de uma negação do “mundo das paixões”, princípios da filosofia estoica que são também encontrados na literatura sapiencial do Oriente e no texto bíblico, mormente, nos livros escritos por Salomão, o rei sábio; e o monoteísmo de uma religião que não pode ser definida como puramente cristã, porém, apresentando traços em comum com o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, institui o culto a um deus que não deve ser questionado jamais, de modo que, mesmo não tendo a certeza de quem é esse deus, ele é representado pelo Tempo, “demônio absoluto” que a todos subjuga.

Assim, se elementos como o deus que André pode pegar com as mãos e colocar no pescoço, em alusão ao crucifixo, e a fita de congregado mariano expressam, sem dúvidas, uma ligação com o cristianismo, sabemos que esse não é vivido pelas personagens em sua forma “tradicional”. Todavia, é experienciado como religião hibridizada, na qual, conforme o narrador nos diz, percebemos o “enxerto de várias geografias”, como a celebração da páscoa de André, comemorada com o sacrifício de um cordeiro como fazem os judeus e não com o peixe, alimento tradicional entre os cristãos.

Não obstante o sincretismo dessas religiões, todos os membros da família deveriam seguir os preceitos “oficialmente” instituídos pelo avô e perpetuados nos sermões de Iohána, uma vez que esses princípios estavam vinculados ao sagrado e, portanto, não deveriam ser contestados, de maneira que, obedecer ao pai era também obedecer ao deus soberano por eles cultuado. Entretanto, não satisfeito com os limites que lhe foram impostos, André rebela-se contra o pai e a ordem erigida por ele através de seus sermões, os quais contrapõe a outro discurso, o dele. À fala, aparentemente, comedida de Iohána, o filho propõe um discurso desmedido que tem por finalidade desvelar o caráter falho do pai, também levado à desmedida.

Nesse jogo de erros e virtudes, se o excesso é considerado um crime digno de punição, André tentará nos convencer desde o princípio da narrativa que não há culpados pela ruína da família, pois, segundo ele, “que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos?” (NASSAR, 2016, p.133). Logo, o ato de narrar sua história, que como ele mesmo classifica, é uma história passional, é um ato de sofrimento, expiação de seus pecados, uma confissão irônica e amarga dos crimes cometidos em nome da liberdade e da possibilidade de tornar-se sujeito dessa história, da sua história.

Deste modo, André parece inverter a própria lógica do que comumente designamos como uma manifestação do Mal, convergindo para a confirmação do que afirmara Pareyson (2012, p.123):

Quem se encontra imerso no mal até o fundo, e conduz essa trágica experiência até o extremo limite, tanto da culpabilidade quanto do sofrimento, pode ser que se encontre muito mais próximo do bem do que à primeira vista se acreditaria e do quanto estejam outros, bem menos empenhados e comprometidos no caminho do mal.

Isto significa que a trajetória de André se encaminha para um desfecho trágico para que ele se eleve enquanto ser humano, afinal, era essa a função das tragédias clássicas: levar o público à catarse para promover a elevação. Outrossim, André deixa claro que quem conduz o fio de sua narrativa é o Tempo, representante do deus a ser cultuado pelo jovem que, num ato de insubordinação, ousa desafiá-lo; a primeira vez quando acredita ter controle sobre os destinos dele e da irmã; a segunda vez ao iniciar a narrativa, tentativa de aprisionar esse tempo ao qual não pode voltar, o tempo irremediável que tragara a vida de Ana e a do pai.

Aliás, com relação a estas personagens, é importante destacar que são relevantes porque provocam em André o desejo desmedido pela liberdade; o pai por aprisionar o filho em suas leis, a irmã por despertar o amor carnal em seu irmão, ou seja, a vontade de um “afago desmedido”, sendo, por isso mesmo, culpada, assim como a mãe, da perdição do jovem. Nessa perspectiva, convém lembrar que tudo o que sabemos dessas personagens, principalmente, das personagens femininas, com destaque para a mãe e Ana, é através do discurso de André, fato que desperta muitas desconfianças e teve como impacto na produção desta dissertação o “desaparecimento” de um tópico que a elas seria dedicado.

A omissão por mim cometida, torna-me cúmplice do silenciamento dessas mulheres, que, como outras, têm tido o seu lugar de fala negado. Contudo, aproveito este breve espaço de conclusão para tentar fazer-lhes justiça. A mãe, Rosa, Huda, Zuleika e Ana são exemplos de como o patriarcalismo tem violado os direitos das mulheres, primeiro tirando-lhes a voz e, por vezes, tirando-lhes a vida. É o que acontece com Ana, vítima sacrificial imolada pelo pai em sinal de castigo pela transgressão ao interdito do incesto, e, simultaneamente, oferecida por André para celebrar sua “nova vida” e marcar o início da “nova religião”, aquela que suplantaria a do pai e poria fim à ordem que ele almejava desconstruir.

Assim, consciente ou inconscientemente, o filho e o pai concordam que Ana deve morrer, mesmo que, para André, isso signifique abrir mão do que mais desejara: o sentimento de completude vivenciado durante o sexo com a irmã. Por outro lado, a morte dela significa a separação definitiva, uma dor que sentirá apenas uma vez, ao contrário das possíveis separações que vivenciariam enquanto amantes. Logo, o romance também traz implicitamente a denúncia



dos vários “sacrifícios<sup>49</sup>” que têm sido oferecidos em nossa sociedade e, até mesmo, no “altar” de nossa literatura, bastando lembrar os casos de Capitu, Madalena e Diadorim<sup>50</sup>, mulheres que foram imoladas sem o direito de fala.

Sobre Iohána, afirmamos ainda que o pai, através de seus discursos, representa todas as tradições religiosas a serem subvertidas por André, de modo que, ao analisarmos a subversão desses discursos, constatamos, por consequência, a subversão dos valores pertencentes a elas. Desta forma, a manifestação do demoníaco atinge o nível cultural através do literário, isto é, pautado em um discurso transgressor, André infringe as leis da família e da sociedade ocidental, fato que expande nossas análises e possibilita uma leitura comparada com os textos de outras áreas do conhecimento como a história e com os textos sacros.

Esse diálogo entre o literário e o cultural foi um dos motivos para o uso do aporte teórico da residualidade e de seus conceitos, pois, com a referida teoria, pudemos identificar os elementos vindos dos imaginários dos povos que formam nossa cultura, possibilitando a compreensão do incessante diálogo entre tradição e inovação que é propulsor do cânone literário. Assim, quando falamos de residualidade, tratamos de permanências, mas também das rupturas, ou seja, as cristalizações necessárias para que os elementos residuais que se deslocam no tempo e no espaço possam continuar vigentes em nossa cultura.

Raduan Nassar, em seu *Lavoura arcaica*, demonstra que esses dados culturais podem e devem ser produtivos na obra, porquanto, foram eles que, primeiramente, despertaram na leitora imatura de alguns anos atrás a sensação de adentrar um universo demoníaco. Hoje, a pesquisadora que intento ser afirma que esses elementos possibilitaram perceber uma subversão que não é somente religiosa, mas inerente ao caráter da literatura.

Este percurso encerra-se com o sentimento ambíguo de haver demonstrado que há evocação de um universo demoníaco em *Lavoura arcaica*, instaurado, principalmente, pela linguagem; e, ao mesmo tempo, de sabermos que essa discussão não está completa, pelo contrário, ela apresenta questões que servem de provocação a novas leituras da obra e, talvez, de contestação à leitura que aqui se propõe. Neste sentido, deixo como incentivo à fruição da

---

<sup>49</sup>Para Jaime Guinzburg (2012, p.61): “É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história. Antropologicamente, tomando essa situação como um ritual, é uma cena sacrificial que se constitui. É preciso que, de tempos em tempos, uma personagem feminina seja levada à destruição para que seja alavancada uma reflexão sobre o passado.”. Ressaltamos, também, que a noção de sacrifício por nós utilizada retoma as ideias de Sigmund Freud e George Bataille em *Totem e tabu* e *A literatura e o Mal*, respectivamente; nos quais, observamos que o sacrifício é um ato de purgação, expiação das culpas e, portanto, necessário à sociedade. Nesse sentido, o patriarcado parece que necessita que essas mulheres morram para que possa se manter.

<sup>50</sup>Personagens femininas dos romances *Dom Casmurro* (1899), *São Bernardo* (1934) e *Grande sertão: veredas* (1956), respectivamente. Ambas têm em comum o fato de não possuírem uma voz autônoma dentro dos romances, sendo apresentadas ao leitor sob a perspectiva “comprometedora” de um narrador masculino em primeira pessoa. Além disso, elas são mortas ao final dos romances sem poderem responder às “acusações” que lhes são impostas.

obra e, posteriormente, ao seu estudo, a certeza de que a leitura de *Lavoura arcaica* não me levou a nenhuma certeza; antes, suas dúvidas inquietantes despertaram o interesse de conviver com aquele texto por um longo tempo, de nele me demorar e de mergulhar em suas “águas inflamáveis” que arrastam aqueles que, como a própria narrativa, estão propensos ao excesso.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p.58-72.
- AGOSTINHO, Santo. **O livre-arbítrio**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1995.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 2. ed. Bauru: 2007.
- BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. v. 2. São Paulo: Globo, 1999. p.96-98.
- BOSI, Alfredo. Ecos do Barroco. In: BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p.26-49.
- BURKET, Walter. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996. n. 2.
- CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. In: CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. p.23-25.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004. p.169-191.
- CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavour'Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allan. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CÍCERO, Marcos Túlio. **Textos filosóficos II:** diálogos em Túsculo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014.

COUTINHO, Afrânio. Do Barroco ao Rococó. In: COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p.77-138.

DUBY, Georges. Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte. In: **Novos Estudos-CEBRAP**, v. 2, n. 33, jul. 1992.

DUBY, Georges. **A história continua**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1993.

ELESBÃO, Juliane de Sousa. **Lavoura arcaica:** rastros do cotidiano na escritura de Raduan Nassar. 2016. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. **Ensaio/ T. S. Eliot**. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-48.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Eva bardada:** ensaios de mitologia medieval. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu:** algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica:** quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2013.

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

GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da Filosofia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GUINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. In: HALL, Stuart; Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOLHFELDT, Antonio. Reencontro com o cinema de imagens. In: **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, ano 7, n. 8, p.14-19, ago. 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LA PLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. **O que é imaginário?** São Paulo: Brasiliense, 2003.

LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995. p.68-83.

LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LE MOS, Tércia Montenegro. **O discurso teatralizante de Raduan Nassar**. 2002. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2002.

LÍNDEZ, José Vílchez. **Sabedoria e sábios em Israel**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (org.). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasiluso, residual e medieval no Auto da Compadecida. In: Encontro Internacional de Estudos Medievais, 4., 2003, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: PUC-Minas, 2001. p. 517-522.

MARTINS, Elizabeth Dias. **Do fragmento à unidade: a lição de gnose almadiana**. Fortaleza: Edições UFC, 2013.

MATIAS, Kamilla Dantas. **A loucura na Idade Média: ensaios sobre algumas representações**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015.

MOISÉS, Massaud. Barroco (1601 – 1768). In: MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 65-242.

MONTEIRO, Romildo Biar; MARTINS, Elizabeth Dias. Resíduos da bruxaria medieval em “A feiticeira”, de Inglês de Sousa. In: **Revista Darandina**, v. 7. n. 1, p.01-19, 2014.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo: séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NASSAR, Raduan. **Um Copo de Cólera**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

NASSAR, Raduan. **Obra Completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada, história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski: Filosofia, romance e experiência religiosa**. São Paulo: Edusp, 2012.

PAZ, Octávio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Octávio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.15-35.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PLATÃO. Apologia de Sócrates. In: PLATÃO. **Diálogos III: (socráticos); Fedro (ou do belo); Eutífron (ou da religiosidade); Apologia de Sócrates; Críton (ou do dever); Fédon (ou da alma)**. Bauru: Edipro, 2008. p.137-168.

PLATÃO. O banquete. In: PLATÃO. **Diálogos: O banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias**. Bauru: Edipro, 2010. p.33-107.

PLATÃO. **A república (ou Da justiça)**. Bauru: Edipro, 2012.

PLATÃO. Protágoras. In: PLATÃO. **Diálogos: Teeteto (ou do conhecimento), sofista (ou do ser), Protágoras (ou sofistas)**. Bauru: Edipro, 2013. p.249-320.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**. (mimeografado) Fortaleza, jun. 2006. Entrevista concedida à Rubenita Moreira.

PONTES, Roberto. Cristalização estética como polimento na literatura e na cultura. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias. **Residualidade ao alcance de todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. p.111-124.

RAMOS, Francisco Manfredo Thomaz. A busca da felicidade em Santo Agostinho. In: Encontro Internacional de Estudos Medievais – Idade Média: permanência, atualização, residualidade, 7., 2009, Fortaleza/Rio de Janeiro. **Anais...** Fortaleza/Rio de Janeiro: UFC/ABREM, 2009. p.68-74.

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

SÁEZ, Oscar Calavia. **Deus e o diabo em terras católicas: Brasil-Espanha**. Taubaté: GEIC/NIPPC, 1999.

SANFORD, John A. **Mal, o lado sombrio da realidade**. Tradução Sílvia José Pilon, João Silvério Trevisan. 4. ed. São Paulo: Paulus, 1988.

SANTOS, Giovanni Marques. **O demônio no corpo das palavras: o endemoninhamento do discurso em Lavoura Arcaica**. 2011. 122f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SARAIVA, F. R dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. 12. ed. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: H Garnier Livreiro, 1992.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

SÊNECA. Sobre a ira. In: SÊNECA. **Sobre a ira. Sobre a tranquilidade da alma**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014. p.89-189.

SILVA, Regina Celi Alves da. A tra(d)ção dos nomes na Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 25, p.38-44, 2003.

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

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VIEIRA, Antonio. **Sermões escolhidos**. 4ªed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979.