



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MARCELLA ABBOUD

***LAVOURA ARCAICA* E OS SÍMBOLOS DO MAL:
UMA LEITURA CRÍTICA DA VIOLÊNCIA
CONTRA A MULHER**

CAMPINAS

2017

MARCELLA ABBOUD

***LAVOURA ARCAICA* E OS SÍMBOLOS DO MAL:
UMA LEITURA CRÍTICA DA VIOLÊNCIA
CONTRA A MULHER**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto
de Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do título
de Doutora em Teoria e História Literária na
área de Teoria e Crítica Literária**

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

**Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pela aluna
Marcella Abboud e orientada pela Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.**

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Ab29L Abboud, Marcella, 1989-
Lavoura arcaica e os símbolos do mal : uma leitura crítica da violência contra a mulher / Marcella Abboud. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Nassar, Raduan, 1935-. *Lavoura arcaica* - Crítica e interpretação. 2. Ricoeur, Paul, 1913-2005 - Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira - História e crítica. 4. Mal na literatura. 5. Violência contra as mulheres na literatura. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: *Lavoura arcaica* and the symbols of evil : a critical reading of the violence against women

Palavras-chave em inglês:

Nassar, Raduan, 1935-. *Lavoura arcaica* - Criticism and interpretation

Ricoeur, Paul, 1913-2005 - Criticism and interpretation

Brazilian literature - History and criticism

Evil in literature

Women Violence against in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Cristina Henrique da Costa

Adna Candido de Paula

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Data de defesa: 15-12-2017

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Suzi Frankl Sperber

Cristina Henrique da Costa

Adna Candido de Paula

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

Eduardo Guerreiro Brito Losso

**IEL/UNICAMP
2017**

**Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca, encontra-se no
SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.**

*Dedico esta tese aos meus pais,
Linar e Joseph, e ao meu irmão, Georges,
por serem três pilares da minha vida:
amor, força e dedicação.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer talvez seja a parte mais difícil desse trabalho, e é curioso que seja, porque escrever sempre foi algo muito natural para mim. Ao menos, até me deparar com esta pesquisa, que de tantas reviravoltas me trouxe aqui. O trajeto, nem sempre fácil, só foi possível em razão de algumas pessoas.

Em primeiro lugar, meus pais, Linar e Joseph Abboud, que me apoiaram de todas as formas possíveis, sendo o porto seguro onde sempre pude me refugiar, de onde tirei força para seguir, independentemente de qualquer percalço. Agradeço a eles terem me dado a pessoa que mais amo no mundo, meu irmão, com quem pude contar desde o dia em que nasci e que sempre acreditou em mim mais do que eu mesma. Estendo esses agradecimentos aos meus tios, Maan e Fátima, e meus queridos primos, Lucas, Vinicius e Tiago. Sei que não estive tão presente quanto gostaria, mas o apoio de vocês foi fundamental para que eu continuasse.

Antes de agradecer aos professores e amigos, preciso agradecer a minha terapeuta Iasmini Alves, que garantiu que eu recuperasse minha saúde mental, tornando-me novamente capaz de produzir algo no qual eu realmente acreditasse. Se há hoje um texto a ser lido, devo muito a ela.

Agradeço imensamente a minha orientadora e amiga, Suzi Frankl Sperber. Finalizo esse doutorado exatamente 10 anos depois que ingressei na graduação, quando, já no primeiro ano, comecei a ser sua orientanda. Poucos têm a sorte de dizer que partilharam com um ser tão cheio de luz a trajetória acadêmica. Obrigada a você, Suzi, por tudo que me ensinou nesse tempo, não só sobre literatura, mas sobre humanidade. Serei incomensuravelmente grata.

Agradeço à professora, amiga e inspiração, Cristina Henrique da Costa. Não sei que destino me colocou na sua sala naquela tarde de agosto, mas eu o agradeço muito. Não fosse ele, eu não teria redescoberto a gana pela pesquisa, o amor pela filosofia e a vontade de fazer diferente: com você, eu aprendi que às vezes, não vai ser fácil contestar alguns pressupostos, mas é satisfatório e absolutamente necessário. Obrigada por ter sido meu exemplo e minha força tantas e tantas vezes. Agradeço à professora Miriam V. Gárate, que, mesmo quando

estava longe, esteve presente e incansáveis vezes foi reproduzida nas minhas aulas de Literatura. Meu respeito – pessoal e profissional – se multiplica a cada ano.

À professora Adna Cândido de Paula, a quem, desde nova, admiro tanto. A sua presença na minha vida acadêmica sempre foi enriquecedora e marcante, como você. Estendo esse agradecimento a outra mulher que me foi trazida pela sorte-Suzi, Sandra Luna. Obrigada por ter dividido tantas aflições em diferentes momentos dessa trajetória que hoje encerra mais um ciclo.

Agradeço, ainda, ao professor Eduardo Losso, a quem tive o prazer de conhecer na graduação e desde então acompanho o trabalho, sempre muito vívido e inspirador.

Agradeço à equipe do Pandora por todo apoio nesses anos de doutoramento, especialmente na figura de Carlos Alberto de Oliveira, Sérgio Varella, Diego López e Daniela Andrea Bassi Migliorini, que me deram muito suporte sempre e fizeram da jornada dupla entre sala de aula e pesquisa algo possível e prazeroso. As minhas alunas e alunos, que são minha inspiração cotidiana, também.

Deixo os agradecimentos finais aos amigos. À Natália Fazzioni, a grande responsável por eu ter contato com a obra de Raduan Nassar e que foi, mais de uma vez, uma irmã mais velha nesses anos de Unicamp. À Danielle Lima, que me acalmou tantas vezes e foi uma interlocutora insuperável, me ajudou com a revisão, com as ideias, com a amizade e com a força que dela emana; à Nayara Barros, com quem dividi angústias e sonhos, à Mariana Paiva pelo incentivo em mim mesma, à Cláudia Alves, cujo olhar carinhoso sobre o texto clareou minhas ideias e à Natasha Magno, que com muito carinho nunca me deixou desistir.

A Henrique Curi e Pedro Carvalho, com quem pude contar em momentos que a própria lógica se desfazia; vocês foram a minha base em todos esses dias. À Marina Sena, pela parceria e pela compreensão com meus momentos de cansaço. Aos amigos de sempre, que perdoaram todas minhas ausências e são parte de mim mesma: Carolina Caran, Octávio Nascimento, Emília Bordini, Letícia Anguito, Ana Ulliano e Laiza Camargo. Agradeço, atravessando o atlântico, minha querida Paulina Franchini, que, mesmo quando esteve longe, não parou de me incentivar.

É preciso dizer, ainda, que durante esses dez anos, estiveram ao meu lado as queridas amigas Marianna Janine e Valquíria Boff. À primeira, além da amizade, agradeço a ajuda com o *abstract* e a segunda, relembro sempre: sem

você, nada disso seria possível. Um agradecimento especial ao meu querido Gabriel Gomes, que não hesitou em cuidar de mim.

Obrigada Miguel e Cláudio, da Secretaria de Pós-graduação do IEL, por todo carinho com que me ajudaram. Obrigada também a CNPQ por ter fomentado boa parte dessa pesquisa, tornando-a possível.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo fazer uma leitura crítica da obra *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, a fim de explicitar o caráter extremamente violento, especialmente contra a mulher. Durante os últimos 30 anos, a crítica feita à obra sempre teve um olhar que não priorizava a violência e, quando o fazia, era condescendente com o narrador, André. A trama, repleta de tabus, narra a história de uma família que vive toda junta (pai, mãe e irmãos) e cuida de uma lavoura não especificada, mas repleta de elementos da cultura oriental-árabe. Dentro desse contexto e de um tempo que não é claramente detalhado ao leitor (cuja sugestão contrasta estruturas arcaicas com elementos contemporâneos), surge o romance incestuoso que resulta na fuga de André e no emudecimento de Ana. Depois de ser procurado por Pedro, seu irmão mais velho, André volta para a casa e é recebido festivamente. Durante a celebração, Ana aparece vestida sensualmente e dança em meio aos convidados, até que o seu irmão, Pedro, chama o pai para ver a cena. Transtornado com o espetáculo da filha, o pai a assassina. A violência grave do filicídio, que é também um feminicídio, não é a única violência contra a mulher dentro da obra, que é, em sua totalidade, extremamente misógina. A presente pesquisa, diante disso, pretende discutir essa construção de extrema violência em relação ao feminino e buscar mecanismos de deflagração a partir do próprio texto. Para isso, apoiar-se-á n'*A Simbólica do Mal*, de Paul Ricoeur, a qual nos oferece os elementos hermenêuticos necessários para uma crítica estética, a partir da análise dos símbolos do mal, em especial da confissão e do pecado; e em Simone de Beauvoir e seu trabalho de crítica ideológica, exposto em *O Segundo Sexo, sobre a construção do ser mulher*. Unindo crítica estética e ideológica, busca-se uma leitura que ponha em destaque a violência deflagrada no livro e a omissão da crítica em não a retratar.

Lavoura Arcaica, Símbolo, Mal, Paul Ricoeur, Raduan Nassar

ABSTRACT

This research aims to perform a critical reading of *Lavoura Arcaica* (1975), by Raduan Nassar, in order to express the extremely violent nature of the work, especially against women. For the past 30 years, no critics made to this work had a focus on violence and, when this focus existed, the critics were lenient on the narrator, Andre. The plot, filled with taboos, tells the story of a family that lives together (father, mother and brothers) and takes care of an unspecified crop, which is full of elements of the Orient/Arabic culture. Within this context and in a time that is not clearly indicated to the reader (whose suggestion shows a contrast between archaic structures and contemporary elements); an incestuous relationship emerges, resulting in the escape of Andre and in the lack of communication by Ana. After being sought by Pedro, his older brother, Andre comes back home and is welcomed back with a party. During the celebration, Ana emerges in a sexy outfit and dances among the guests, until her brother, Pedro, calls their father. Deranged by his daughter spectacle, the father murders her. The major violence of filicide, which is also feminicide, is not the only violence against women within the work, which is, in its whole, extremely misogynist. In light of that, this research aims to propose a discussion on this extreme violence against the female and to search for outbreak mechanisms from the text itself. In order to achieve this, *The Symbolism of Evil*, by Paul Ricoeur, will underpin this research by offering the hermeneutical elements needed to an aesthetical criticism, from the analysis of the symbols of evil – with focus on the confession and sin. *The Second Sex*, by Simone de Beauvoir, brings to the research its ideological criticism on the creation of the female. By using aesthetical and ideological criticism, this research searches a reading that emphasizes the violence that is deflagrated in the book and the omission of the critics, by the lack of its representation.

Lavoura Arcaica, Symbol, Evil, Paul Ricoeur, Raduan Nassar

SUMÁRIO

Apresentação.....	13
1. Introdução	16
1.1. Uma postura ética a partir da hermenêutica crítica	21
2. Fortuna Crítica	24
2.1. Lavoura Arcaica	27
2.1.1. O enredo	27
2.1.2. A crítica	29
2.1.3. Lavoura Arcaica e outras produções literárias	37
2.1.4. Lavoura Arcaica: o filme	39
2.2. Um Copo de Cólera	41
2.2.1. Um copo de cólera: a leitura crítica	44
3. Os símbolos do Mal	50
3.1. Criteriologia dos símbolos a partir de Paul Ricoeur	51
3.1.1. O símbolo não é alegoria	55
3.1.2. O símbolo e o mito	56
3.1.3. O <i>servo-arbítrio</i>	67
3.1.4. Os mitos	68
3.2. O símbolo dá que pensar	73
3.2.1. O mal em Lavoura Arcaica	75
3.2.2. O olho como símbolo.....	81
3.2.3. André, o narrador do mal	90
3.3. A mancha, o pecado e a culpabilidade.....	100
3.3.1. A confissão.....	100
3.3.2. A mancha	104
4. Um conflito de interpretações	114
4.1. A falha ética do poder soberano	114
4.2. Era uma vez um faminto	122
4.3. O terror ético.....	134
4.4. Ana: a vítima.....	144
4.5. Os mitos de mulher	147
5. Considerações finais.....	155
Bibliografia.....	158

ANEXO163

Apresentação

Esta tese é fruto de um trabalho de redescoberta. Antes de iniciar o doutoramento, não havia feito pesquisa na área de literatura que tocassem, diretamente, a minha existência subjetiva. Trabalhei, obviamente, com autores que despertassem em mim algum tipo de admiração, mas nada que me comovesse sobremaneira ou indicasse algo explícito da minha experiência pessoal.

No processo de escrita do projeto, o interesse por voltar minha atenção acadêmica a aspectos da minha própria existência foi uma ideia que pareceu oportuna e conveniente ao momento. De imediato, remeti meu interesse à fonte principal da minha força vital, minha família. Sou filha de imigrantes libaneses e um trabalho que contemplasse essa história me parecia especialmente interessante.

Pensando nisso, de início, propus uma pesquisa que trabalhasse, em comparação, *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Lavoura Arcaica* (1975). Para o exame de qualificação, havia proposto então, pelo menos, 4 pesquisas em uma, sem ao certo ter feito nenhuma.

Por sorte, tive contato com uma banca muito generosa, que pode me ajudar a direcionar o meu trabalho e a identificar algo que estava latente nele, mas não havia percebido: a minha predileção estética pela obra de Raduan Nassar fazia com que eu acabasse deixando de lado a obra de Milton Hatoum.

Dessa forma, também por sugestão da banca, optei por interpretar apenas o livro de Raduan Nassar, que exerce em mim um ambivalente fascínio: queria me deixar ser seduzida pela sonoridade da sua forma de escrever, mas eu não podia ficar indiferente à violência que sentia emanar de maneira tão forte da obra.

Além disso, a vida segue seu percurso e, durante os quatro anos de pesquisa, acabei me envolvendo, cada vez mais e de diferentes modos, com trabalhos acerca da condição da mulher, seja no âmbito mais prático como no teórico. Essa condição, que me toca cotidianamente, passou a ser prioridade no meu modo de existir no mundo e também de existir academicamente.

Assim, somados o interesse pelo livro de Raduan Nassar e o intuito de trabalhar com um material que suscitasse a questão do feminino como tema de

discussão, faltou encontrar uma metodologia que sustentasse uma crítica que não fosse puramente ideológica. Nesse âmbito, e com auxílio incomensurável da banca de qualificação, vi em Ricoeur e na sua *Simbólica do Mal* um caminho hermenêutico possível para fazer a transposição da estética para a ética, bem como os demais autores que foram trazidos à tona.

É preciso dizer que esse trabalho não foi de escrita fácil e sua temática, muito embora parecesse confortável por tocar elementos da minha existência, foi, na realidade, um processo doloroso, lento e pouco prazeroso. A violência que eu sentia em Raduan Nassar passou, pelo processo hermenêutico, a ser gritante, sufocante, a ponto de se transformar no objetivo central da pesquisa. Conforme eu escrevia, percebia que não conseguia superar o tom ensaístico, porque eu simplesmente não conseguia me distanciar completamente da dor que emana quando deflagramos um processo arcaico e substancialmente cotidiano como é a violência de gênero.

Decidi, então, aceitar a minha condição *de mulher* que faz uma leitura *de mulher* e, por isso, também, escrever como mulher. O homem, diria Beauvoir, “representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos ‘os homens’ para designar os seres humanos” (BEAUVOIR, 2009, p. 15); eu me atrevo a dizer que parcela significativa da crítica literária que é permitida falar do cânone e dialogar com ele, majoritariamente, corresponde a esse neutro. Esta pesquisa não é construída sob a égide de uma leitura neutra, sua escrita também se permite não ser absolutamente rígida na linguagem (supostamente) neutra.

É de Beauvoir também uma importante lembrança que rege essa pesquisa:

é difícil para o homem medir a extrema importância de discriminações sociais que parecem insignificantes de fora e cujas repercussões morais e intelectuais são tão profundas na mulher que podem parecer ter suas raízes numa natureza original (BEAUVOIR, 2009, p. 28)

Aceitamos de tal forma, enquanto sociedade, que exista algo de natural na situação e submissão e violência contra mulheres, que um livro, como *Lavoura Arcaica*, escrito por um homem, narrado por um homem e que conta a história da morte de uma mulher cometida por um homem, seja, essencialmente, tratado como um livro que fala do humano, enquanto neutro, espécie, essência trágica. Como se fosse um drama da espécie.

Não creio, todavia, que haja neutralidade possível nessa narrativa e na opção por tanta violência voltada ao feminino, de modo que tampouco creio na possibilidade de neutralidade ao fazer a crítica que ora se delineia.

1. Introdução

*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...*

Lavoura Arcaica, Raduan Nassar

Uma em cada três mulheres sofreram algum tipo de violência no último ano¹. Só de agressões físicas, o número é de 503 mulheres brasileiras vítimas a cada hora. Além disso, 22% das brasileiras sofreram ofensa verbal nos últimos 12 meses, em um total de 12 milhões de mulheres, 10% das mulheres sofreram ameaça de violência física, 8% sofreram ofensa sexual, 4% receberam ameaça com faca ou arma de fogo. Não é só: 3% ou 1,4 milhões de mulheres sofreram espancamento ou tentativa de estrangulamento e 1% levou pelo menos um tiro.

Queríamos achar isso ruim o suficiente, mas as pesquisas mostram que, entre as mulheres que sofreram violência, 52% se calaram; apenas 11% procuraram uma delegacia da mulher. O agressor, na maior parte das vezes, é um conhecido (61% dos casos). Em 19% das vezes, eram companheiros atuais das vítimas e em 16% eram ex-companheiros. As agressões mais graves ocorreram dentro da casa das vítimas, em 43% dos casos, contra 39% nas ruas. A família nem sempre é um lugar de acolhimento e segurança.

As atitudes de violência, ao contrário do que se pensa, não são escondidas: aproximadamente 66% dos brasileiros presenciaram uma mulher sendo agredida fisicamente ou verbalmente em 2016. Essa é a realidade do Brasil em 2017, mas é também a realidade do Brasil de 1975. Na verdade, essa é a realidade do Brasil desde o início da colonização e, muito provavelmente, nos próximos anos.

A estrutura patriarcal que aqui se estabeleceu, via colonização, continua se reproduzindo, a despeito das inovações tecnológicas recentes e, muito embora o movimento feminista tenha crescido, ele ainda se concentra muito mais na parcela branca, classe média-alta e letrada.

¹ Dados extraídos de: <https://exame.abril.com.br/brasil/os-numeros-da-violencia-contra-mulheres-no-brasil/>. Acesso em 20.17.17.

A violência ora descrita não se restringe ao campo material, ela ultrapassa esse universo e cria violências imateriais de todo o tipo: agressões psicológicas; estereótipos que enfraquecem e violentam mulheres; descrédito em relação à capacidade de trabalhar, pensar e agir socialmente; culpabilização de diversas ordens; manutenção de estruturas hierárquicas que invisibilizam e diminuem mulheres, entre outras tantas coisas que poderiam ser listadas. Isto é: o constructo social do “ser mulher” é absolutamente danoso à autoestima de mulheres, o que corrobora para a manutenção de uma violência que passa por natural e legítima e acaba sendo reproduzida inclusive pelas vítimas, ou seja, pelas próprias mulheres.

Considerando essa realidade, precisamos olhar com cuidado a obra escolhida para ser analisada. É evidente que não podemos ser absolutamente anacrônicos e tentar pensar em *Lavoura Arcaica* como um texto escrito hoje. Na realidade, parece até contraproducente pensar no contexto histórico de produção do livro, uma vez que existe nele uma construção temporal que se pretende parecer ancestral – arcaica – ao mesmo tempo que carrega elementos cotidianos que a inserem facilmente no contexto comum das últimas décadas do século 20.

A mistura dos tempos produziu uma crítica que viu *Lavoura Arcaica* como um livro que não trata do agora, nem de personagens complexos pela sua personalidade em si, mas verdadeiros arquétipos da vida humana. O trágico, o drama, a condição finita do homem, todos esses aspectos universalizantes de humanos foram possibilidades de leitura amplamente exploradas. Mas não será a nossa.

É preciso oferecer a essa obra riquíssima um novo olhar, que seja um olhar *de mulher*. Isso porque há um filicídio na obra; há um filicídio e ele não é de qualquer filho, mas de uma filha; há um filicídio que é, também, um feminicídio. Culpam-se as figuras femininas, uma a uma, ao longo do romance – porque deram amor, porque eram lascivas, porque seduziam – até finalmente assassinares brutalmente uma delas, no momento em que esta se viu um ser humano livre, sujeito de sua existência. Ora, se estivéssemos dispostos a uma leitura que considerasse o humano universalmente, independentemente de gênero, seguiríamos dizendo que a morte da personagem tenha sido um filicídio e não acrescentaríamos nada de novo, nem à crítica literária em si, nem à sociedade que sofre com a estrutura patriarcal e os seus violentos braços.

Tendo dito isso, o que se delineia é uma tese que tem, como objetivo final, uma crítica ideológica à construção de gênero na obra, ou seja, a presente pesquisa tem por objetivo fazer uma crítica feminista do livro *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar. No entanto, essa crítica não será feita de fora para dentro, mas, num primeiro momento, a partir do próprio texto, numa atitude que se calca – até certo ponto – na hermenêutica de Paul Ricoeur.

A ideia é levantar os símbolos do mal que aparecem no discurso de André. Em primeiro lugar, porque cremos que é um discurso de confissão; em segundo, porque a linguagem de todo o romance é extremamente simbólica e opaca.

Esse movimento que vai do estético ao ideológico tem como ponto de partida o caráter problemático da própria crítica feminista que queremos fazer. Explicamos melhor: a crítica pura e simples da ideologia do livro é de difícil realização teórica, pois Raduan Nassar, pela qualidade estética de seu projeto, constrói sua narrativa de maneira ambígua, pouco clara, opaca, permeada de símbolos. Sentimos que há violência, e há a apresentação de um universo opressivo, o qual sugere a presença de um mecanismo da vítima (vítimal), mas a localização clara e desambiguada destas posições não é tão simples.

Dentro do âmbito de uma representação familiar, a partir de um tempo designado como arcaico (isto é, supostamente anterior à racionalidade das leis políticas) tudo se passa como se o leitor não alcançasse de imediato distinguir sujeitos individualizados, plenamente responsáveis pelos seus atos, claramente apontados como vítimas de um mal sofrido ou pecadores de um mal cometido – e a crítica feita até então parece ter se apoderado confortavelmente dessa ambiguidade: a “opacidade” do mal, como diria Paul Ricoeur, acaba dificultando também a capacidade do leitor no sentido de identificar representações claras das personagens, de maneira a caracterizá-las moralmente, psicologicamente etc.

A consequência direta dessa dificuldade é conseguir promover uma leitura imediatamente transparente das intenções do autor implícito, isto é, da transmissão de valores éticos pelo ângulo da narrativa.

Em suma, por todos estes aspectos, o leitor se pergunta: O que a narrativa de Raduan Nassar quer dizer realmente? O que significa realmente? Em outras palavras, o fato de *Lavoura Arcaica* ter sido escrito de maneira muito

simbólica e em prosa-poética tornou o texto muito opaco, afastando críticas que buscassem compreender a necessidade de uma linguagem que beira, em determinados momentos, o ininteligível.

É por isso que as características do romance, por um lado, nos obrigam a mergulhar numa análise mais detida que não poderá evitar a dimensão estética, a qual se apresenta aqui como desafio, dividido em duas partes, a saber, 1. como forma de compreender a ética do romance, e 2. como forma de dificultar a clareza desta mesma ética.

Por outro lado, essas características nos levam a correr riscos ao optar por uma interpretação pouco diferente de muitos críticos de Raduan Nassar, o que nos obriga a assumir esse trabalho de análise no plano hermenêutico, isto é, no campo de uma leitura crítica e interpretativa que coabita com incógnitas do livro, buracos, dificuldades simbólicas, além de certezas linguísticas objetivas quanto ao sentido do texto. A necessidade de assumir este risco consiste para nós no ponto mais importante da postura que queremos adotar neste trabalho: recuar diante da dificuldade hermenêutica e da opacidade dos símbolos é abdicar *in fine* da possibilidade de realizar a crítica feminista que desejamos construir.

Desde nossa primeira leitura da narrativa, surgiu a ideia de evidenciar como há uma violência desmedida no romance, especialmente em relação ao feminino e que – pior que sua existência – passa muito despercebida nas leituras feitas. Desde o início, também, surgiu naturalmente a pergunta: quais os motivos para o olhar relativamente condescendente que observamos em relação ao machismo do livro? Algumas hipóteses permeiam a nossa pesquisa.

1. A crítica, essencialmente masculina, com algum grau de sinceridade, não enxerga como violento um livro em que tudo que é narrado resulta na violência em relação a uma figura feminina;

2. A crítica não lidou com o simbolismo do romance, e o nível e a direção da violência passaram despercebidos.

Desde o lançamento do livro, houve uma abordagem – muito positiva e elogiosa, e *Lavoura Arcaica* passou, muito rapidamente e de maneira quase incontestável, a fazer parte dos novos clássicos brasileiros tidos como intocáveis. Raduan Nassar, um escritor de biografia muito peculiar, abandonou a literatura

precocemente, tendo produzido muito pouco (2 romances e alguns contos), o que fomentou em torno de sua figura o imagético do cânone/gênio endeusado.

Temos uma confirmação de que a complexidade estética e as características simbólicas de *Lavoura Arcaica* contribuíram no desânimo dos críticos para ensaiar formas de criticá-lo ideologicamente quando observamos o ocorrido com o segundo romance de Raduan Nassar. Com *Um Copo de Cólera* – um livro inclusive menos violento que *Lavoura Arcaica* – foi bem mais criticado no campo da ideologia, especialmente feminista.

Pensando nessas expectativas em relação à pesquisa, o trabalho precisou ser dividido em três partes:

1. A primeira parte é um levantamento da fortuna crítica da obra de Raduan Nassar. A ideia é buscar as principais fontes da crítica para que fossem traçados os caminhos que os críticos seguiram para analisar o enredo de *Lavoura Arcaica*. Esse levantamento crítico nos permite ter um panorama de quais as principais vias escolhidas pelos críticos, para nos permitir, assim, encontrar alguma que se difira dessa crítica – mesmo a feita por mulheres – de olhar masculino.

2. Ao terminar o romance, sabemos que há um feminicídio. Quem mata é o pai. A quem recorreremos nessa etapa é Paul Ricoeur e sua definição de linguagem simbólica. O símbolo, para o autor, traz dois sentidos indissociáveis, uma vez que ele é opaco. O símbolo não se alegoriza, não se explica, não se deixa racionalizar e essa dimensão nos interessa sobre maneira para entrar nos meandros do texto de Nassar, pois há figuras do mal em *Lavoura Arcaica*: manchas, fardos, desvios, instantes de pecado, reconhecimento da falta, confissão. Uma vez que cremos que houve confissão, também cremos que houve pecado.

3. A posição da vítima: a confissão é um esquema insuficiente se considerarmos que Ana é a vítima inocente. Existe uma lógica da retribuição do mal, ultrapassada desde Jó e analisada por Ricoeur. Se há em *Lavoura Arcaica* uma vítima, cremos que é a irmã Ana – como metonímia do feminino – mesmo porque vemos o espectro de vítima também na mãe. Para legitimar essa hipótese, o apoio está, além de Ricoeur, em Simone de Beauvoir e o *Segundo Sexo* e René Girard e sua concepção de vítima sacrificial. É importante destacar que, nessa etapa da análise, um conceito nos é especialmente caro: o de prescrição contraditória,

elaborado por Cristina H. da Costa, uma vez que trabalharemos o tempo todo com um discurso de André que se nega – e por isso mesmo se afirma – como culpado.

Aliás, essa posição da vítima não parece ser reconhecida por Raduan Nassar e suas intenções enquanto autor implícito, uma vez que ele envolve André em tremenda complexidade narrativa. É por essa trama que nos enreda ser tão sedutora que esta pesquisa busca confirmar a análise estética feita a partir de uma análise ideológica. Considerando as análises literárias propostas por Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, pretende-se levantar os aspectos inerentes ao livro que já foram elaborados pela autora como forma de manutenção do feminino à condição de outro, passível de ser subjugado e violentado. cremos que – e nos apoiamos em Wayne Booth aqui também – há um narrador implícito no romance que pretende fazer a manutenção da estrutura misógina e machista do mundo a partir de uma metáfora supostamente arcaica de uma vivência absolutamente fora da lógica contemporânea

cremos, ainda, que essa crítica feminista é absolutamente relevante, não só pela questão emergente de que vivemos em um país altamente violento em relação à mulher, mas especialmente porque é também um ato político reconhecer uma crítica literária que atua numa lógica que tem sistematicamente pensado “como homem”.

1.1. Uma postura ética a partir da hermenêutica crítica

A escolha por Paul Ricoeur como base teórica da presente pesquisa, além de necessária para percorrer a questão simbólica, deu-se por ver em Ricoeur uma discussão de natureza ética fundamental. Essa questão encontrou eco em uma proposta fundamental. No artigo “A hermenêutica crítica de Paul Ricoeur posta à prova da imaginação feminina”, Cristina H. da Costa (2015) detalha a validade do pensamento hermenêutico ricoeuriano para pensar a questão da leitura *de mulher*. Mencionaremos posteriormente esse artigo, mas é fundamental entendê-lo, inclusive, como mecanismo metodológico da pesquisa que desenvolvemos.

A proposta de Costa é a de pensar dialeticamente a literatura *de mulher*, a partir da hermenêutica crítica de Paul Ricoeur, isto é,

enquanto diálogo crítico com a tradição que precisa ao mesmo tempo situar-se historicamente e libertar-se do fado das teorias invasivas para alcançar pensar a sua própria qualidade estética no plano (COSTA, 2015, p. 396).

A proposta da autora é apresentada como um desafio hermenêutico feminista que desemboca no *drama da escolha de leitura*. Tendo em vista a crítica feita por Ricoeur ao reducionismo que o estruturalismo tantas vezes empregou à literatura, Costa avalia criticamente também uma postura feminista que também opera por redução, mas dessa vez no campo da análise literária. É pensando nesse *modus operandi* típico de uma crítica ideológica que o presente trabalho se propõe com uma transposição da estética para a ética.

Costa oferece instrumentalização para uma crítica *de mulher* que

não é obrigada a rejeitar totalmente os textos de homens que a tradição lhe oferece, nem tampouco é obrigada a eleger os maus textos de mulher que um feminismo de pernas curtas desejaria que ela acolhesse (COSTA, 2015, p. 409)

Retornando à tríplice mimesis proposta por Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, a autora propõe que a refiguração é um momento de decisão que passa também pela identidade de quem a elabora.

É importante destacar que Costa (2015) evidencia o movimento de Ricoeur furtar-se a discutir a questão do mal no gênesis considerando a questão feminina, uma vez que universaliza Eva como figuração da fraqueza e não enquanto gênero feminino. O movimento de Ricoeur é um movimento masculino porque (e a autora se apoia em Beauvoir) há um processo de ocultamento na própria decisão hermenêutica, tomada, nesse caso, por quem é juiz e parte dessa decisão e precisa ser desvelado como tal. Mais que isso: Costa aponta que ao construir o ser mulher, conforme ensina Beauvoir, há também um processo hermenêutico, que passa, inclusive, pelo distanciamento dos *mitos de mulher*, historicamente reproduzidos. Nas palavras de Costa:

Neste sentido, entre a hermenêutica crítica de Ricoeur e a literatura de mulher, as relações prometem ser mais complexas do que uma análise baseada apenas no conceito de identidade narrativa levaria a crer. Deve haver certo jogo de resistência a cada vez que se introduz a própria hermenêutica crítica feminista como termo mediador fundamental. Torna-se útil mostrar que a teoria feminista há muito vem se pensando também em sua tarefa hermenêutica, e eu diria inclusive que ela sempre foi e só pôde ser uma tarefa hermenêutica

crítica - ou seja, uma tarefa de compreensão existencial e não de explicação objetiva, mais além disso uma tarefa que desde sempre se valeu da dialética do distanciamento e da apropriação das objetivações do feminino que a história produz. (COSTA, 2015, p. 403)

A leitura de Costa sobre a configuração de Ricoeur permite pensar também naquilo que é considerado Cânone literário, isto é, quais valores reconhecidos *no texto* e pela *autoridade do texto* são valorizados por um universo crítico – no caso brasileiro, majoritariamente androcentrista.

Atrelada à questão da configuração, o que a recepção precisa fazer não é explicar o texto, e sim compreender como ela mesma justifica sua adesão ao texto. Inversamente, explicar por que um texto entrou para o cânone deixa de ser um problema de configuração, e passa a ser de crítica ideológica ou estética. (COSTA, 2015, 409)

O artigo questionador de Costa nos leva, para além desse ponto, para dois outros braços (femininos) da discussão: 1. o conceito de prescrição contraditória e 2. a ética da decisão hermenêutica. A questão 1 desenvolveremos posteriormente, mas uma observação sobre a 2 é fundamental antes que se dê continuidade ao presente trabalho: uma hermenêutica crítica feminista *precisa* escolher ler *como mulher*.

Mais uma vez e para concluir, obviamente a hermenêutica feminista precisa dizer que sim e que não. Precisa dizer que não devo escolher, a fim de iluminar pela atitude hermenêutica a polissemia simbólica da representação literária e do drama feminino que há em escolher. Mas precisa, enquanto isso, continuar afirmando que falar de hermenêutica feminista é, justamente, escolher. (COSTA, 2015, 417)

É baseada nessa decisão que decidimos eticamente, e esteticamente, ler *como mulher*.

2. Fortuna Crítica

Em edição dedicada à obra de Raduan Nassar, o “Cadernos de Literatura Brasileira”, publicação monotemática do Instituto Moreira Salles, indicou no texto da folha de rosto aquilo que diz ser “uma pergunta legítima”: “por que dedicar um número (...) a um escritor que não tem perdido a oportunidade de reiterar seu desinteresse pela literatura?” (IMS, 2006, p. 5). A resposta, imediatamente dada, está dividida em duas partes: a primeira justifica que o autor, mesmo com apenas dois romances, situa-se entre os “escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector” (IMS, 2006, p. 5). Tal envergadura, inclusive, dada pela “qualidade de sua linguagem” (IMS, 2006, p. 5), que faz com que os romances representem “verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira” (IMS, 2006, p. 5). O segundo motivo, aponta o texto, é que Raduan Nassar é um *escritor autêntico*.

É interessante notar que não há nenhuma explicação no texto do que seja um escritor autêntico, o que é dito é que “a literatura nunca o abandona” (IMS, 2006, p. 6). É possível que tal afirmação seja em função da sua biografia curiosa, dado que Raduan Nassar passou a se dedicar exclusivamente à literatura em 1959, no último ano do curso de Direito – o qual abandona –, e nela ficou por décadas, com ensaios e trabalhos teóricos, para, enfim, passar a ser escritor – carreira da qual também desiste, substituindo-a pela reclusão e dedicação exclusiva a sua fazenda.

A reclusão de Raduan Nassar é radical: quase sempre se nega a dar entrevistas, não fala sobre seus livros, procura não opinar sobre literatura. As suas últimas aparições na mídia foram em março de 2016 – e depois de anos –, quando discursou a favor da então presidenta, Dilma Rousseff, contra o processo de *impeachment* que começava a ser organizado no cenário brasileiro² e em fevereiro

² É interessante notar como, mesmo numa reportagem sobre política, sua biografia *sui generis* é apontada. Vejamos os termos em destaque: “**Há anos recluso**, o escritor Raduan Nassar surgiu em público nesta quinta-feira (...) **Na rara aparição pública**, o escritor tido como um dos principais autores brasileiros vivos. Extraído de: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/03/1756085-em-rara-aparicao-raduan-nassar-discursa-a-favor-de-dilma-em-brasilia.shtml>. Acesso em 25.01.2017

de 2017, quando discursou contra o presidente Michel Temer, enquanto recebia o prêmio Camões de Literatura, o qual venceu por unanimidade do júri.³

Além de ser recluso, tímido e midiaticamente pouco participativo, Raduan Nassar escreveu muito pontualmente: *Lavoura Arcaica*, em 1975; e *Um copo de cólera*, em 1978⁴, são seus únicos romances. Depois disso, só publicou os contos “Aí pelas três da tarde”, “O Ventre seco” e “Menina a caminho”.

Ainda assim, é considerado um dos maiores nomes da literatura brasileira, sendo comparado a, como vimos, autores de extensa produção literária, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Em alguns casos, inclusive, é apontado como sendo o “maior escritor da literatura brasileira”, como no artigo, já de 2017, publicado pela *The New Yorker*: “Why Brazil’s greatest writer stopped writing?”⁵: a resenha publicada no periódico norte-americano apresenta uma sucinta descrição da obra do autor e aponta, ainda, diferentes hipóteses para a sua aposentadoria precoce, a qual, sem sombra de dúvidas, colaborou na transformação de Raduan Nassar em uma figura que desperta extrema curiosidade, especialmente carregada pelo misticismo do abandono da literatura:

Nassar’s living room is sparsely furnished, with an old, yellowing clock on the wall and a black-and-white portrait of his parents above his desk. There are no bookshelves in the living room, but there was a short row of books on the mantelpiece: André Gide, Dostoevsky (a writer he especially loves), and many old volumes of Caldas Aulete, a Portuguese dictionary. I noticed haphazard piles of crisp new books on his side tables and couch. “Those are gifts,” he said. “I tell people I don’t read anymore, but they never believe me. (CHACOFF, 2017)⁶

A figura pessoal de Raduan Nassar instiga os críticos, mas sua produção não é deixada de lado. Já em 1976, um ano depois de sua publicação, *Lavoura Arcaica*, venceu o prêmio Coelho Neto para romance, da Academia Brasileira de Letras, e o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria Revelação de Autor. Quarenta anos depois, como vimos, ainda foi agraciado com o prêmio

³ Pode ser visto em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/17/cultura/1487345056_199380.html. Acesso em 02.11.17.

⁴ Essas são as datas de publicação, a produção dos romances foi concomitante.

⁵ Fonte: <http://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/why-brazils-greatest-writer-stopped-writing>. Acesso em 21.01.17

⁶ Fonte: <http://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/why-brazils-greatest-writer-stopped-writing>. Acesso em 02.11.17.

Camões. Mais uma vez, a justificativa se repetiu: o prêmio foi dado à "extraordinária qualidade da sua linguagem e da força poética da sua prosa".⁷

Vale mencionar que só alguns anos depois de sua publicação é que os romances passam a ser traduzidos⁸, ganhando destaque no cenário internacional e movimentando a crítica estrangeira, também. Hoje, há trabalhos sendo desenvolvidos sobre Raduan Nassar em diversos países, como França, Estados Unidos e Espanha. Muito da crítica estrangeira se pautou na crítica que já vinha sendo feita aqui, repetindo lugares-comuns.

Destaca-se o trabalho do professor Francis Utéza, da Université Paul-Valéry, de Montpellier. No artigo "Raduan Nassar: tempo cronológico, memória coletiva e tradição hermético", escrito em coautoria com a Profa. Luciana Wrege-Rassier, o crivo de leitura é a questão do tempo e das figuras patriarcais.

Utéza e Wrege-Rassier (2001) buscam compreender a questão da repetição incessante das estruturas narrativas na produção nassariana, bem como a representação constante das figuras patriarcais dominantes na família. O trabalho desenvolvido apresenta um terceiro ponto: a questão hermética. Para os críticos,

A tradição hermética, como comprovamos ao longo desse estudo, é utilizada como suporte através das referências à alquimia – referências às vezes evidenciadas, outras vezes apenas sugeridas. Tal suporte nos parece pertinente na medida em que, tanto pelo conteúdo quanto pelas estratégias textuais, possibilita que a escrita nassariana assuma o valor de um microcosmo-atanor, no qual o leitor-aprendiz passaria por uma determinada iniciação. (WREGE-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 264)

Esse leitor pressuposto reflete, mais uma vez, o modo como a estrutura do texto de Raduan Nassar é vista: entrecortado pela questão do tempo, o texto acaba tendo camadas de leitura, e, para lê-lo, é preciso "olhos para ver os requintes do tempo impressos 'em cada letra' e nas entrelinhas dos textos" (WREGE-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 264). O trabalho sobre a estrutura dos romances e a as figuras patriarcais retomaremos em momento oportuno.

Destaca-se a linguagem acima de todas as entradas interpretativas possíveis em *Lavoura Arcaica*. É tão grande a devoção à maneira como Raduan Nassar escreve

⁷ Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/05/raduan-nassar-vence-o-premio-camoes-2016.html>. Acesso em 18.07.16.

⁸ A primeira tradução é de 1982, a versão espanhola de *Lavoura arcaica*, pela editora Alfaguara, de Madri.

que este fato pareceu se transformar num fenômeno de pastiche: as metáforas botânicas são reaproveitadas pelas críticas; a evasão de algumas frases se transpõe do romance para a análise; em alguns casos, mesmo as figuras de linguagem saltam do seu lugar de origem para ocupar o texto crítico. Tomemos como exemplo, Abati, ao falar de *Lavoura Arcaica*: “...talvez represente a Natureza ou Jesus Cristo, aos quais manifesta o desejo de desenvolver-lhes a humanidade, soltando-lhe dos lábios o anzol da razão que lhe crucifica e imobiliza os movimentos” (ABATI, 1999, p. 76).

O próprio Abati (1999) assume a dificuldade em se separar do texto de Raduan, tamanha é sua capacidade de envolvimento, de penetração que vislumbra nele. Alcides Villaça, em prefácio feito para o livro *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica* afirma que o romance exige um leitor “cuja sensibilidade se ative plenamente na sintonia fina dos impulsos, rítmico-melódicos, os quais estão na base da narração e constituem uma modalidade de fala e uma expectativa de escuta peculiares ao discurso da poesia” (VILLAÇA, 2006, p. 9).

Compõe nosso interesse investigativo tentar ao menos mapear os elementos causadores da fascinação poética despertada por Raduan Nassar – porque, cremos, talvez ela possa ser responsável por uma leitura às vezes muito displicente no que diz respeito à representação da violência presente nos romances. Esse fenômeno acontece com *Um copo de cólera*, mas é em *Lavoura Arcaica* que ele ganha contornos ainda mais marcantes.

2.1. Lavoura Arcaica⁹

2.1.1. O enredo

O livro primogênito de Raduan Nassar é romance relativamente curto, com um número reduzido de personagens, as quais se resumem ao núcleo familiar da fazenda onde todos vivem: mãe, pai e filhos. A história, escrita em primeira pessoa, começa com uma narração do filho André ao receber a visita do irmão mais velho, Pedro, que tenta levá-lo de volta para casa da família, a pedido dos pais.

⁹ Doravante, LA.

Nessa primeira parte da obra, André explica ao irmão, de maneira extremamente verborrágica e entremeando fluxo de consciência à discurso direto, o motivo de sua saída de casa. André inclui no relato seu relacionamento incestuoso com a irmã Ana, sua fuga, sua complicada relação com o pai e o trabalho na lavoura, bem como seu relacionamento com prostitutas e o alcoolismo no qual se encontrava naquele momento.

A segunda parte da obra trata do regresso de André ao seio familiar, seu reencontro com o pai, com a mãe, os irmãos e irmãs. Sua volta é celebrada pela família com uma grande festa. O final, porém, surpreende os leitores: vestindo roupas e badulaques de prostitutas, que André trouxera consigo numa caixa, surge Ana dançando sensualmente – ao menos aos olhos de André – no meio da festa. A cena deixa André atônito, mas também não passa despercebida ao irmão Pedro que, assustado com a postura da irmã, chama o pai. A cena final, para quem não conhece de antemão a obra, pode ser estarrecedora, uma vez que esse pai, muito embora seja extremamente conservador, chega ao extremo inesperado e mata a própria filha com um alfanje¹⁰.

A escrita do romance tem uma pontuação bastante inovadora: muitas vírgulas, poucos pontos, e os diálogos, especialmente nesse momento do texto, causam confusão sobre a voz que fala: por vezes, quase se confunde a voz de André à de Pedro, bem como aos sermões do pai. Aqui já se anuncia: as raríssimas (duas) vezes que se atribui voz à alguma mulher é à mãe, reproduzindo palavras em árabe de extremo carinho e devoção.

Além de Pedro, André e o pai, uma quarta voz masculina se sobressai pontualmente, a do irmão caçula Lula, que recebe muito mal o irmão André, pois vê em seu regresso um fracasso. A despeito disso, Lula e André interagem durante uma cena que sugere um segundo incesto, agora entre eles.

Todo o romance é repleto por digressões da memória infantil das personagens. Incesto, conflito de gerações, discussões religiosas, interculturais, filicídio são as tópicas que permeiam o romance que é denso e, não bastasse o enredo, ainda suscita discussões estéticas por ser todo ele escrito em prosa poética.

¹⁰ Espada de lâmina curta, muito semelhante a uma foice. É um instrumento muito utilizado em histórias de origem árabe.

2.1.2. A crítica

Considerando todo o enredo, bem como a linguagem, as entradas no livro de Raduan Nassar, por parte dos críticos, aconteceram por três ângulos principais: via análise da prosa poética, portanto, uma análise estética (inclusive, esta é a leitura mais recorrente); via crítica psicanalítica (o tabu do incesto, o mito do pai da horda, amplamente explorados pelo enredo) e via crítica ideológica, especialmente a partir da relação com a tradição árabe (evidenciada na caracterização das personagens, do ambiente e da própria linguagem).

Além disso, quase todos os trabalhos discutem a intertextualidade bíblica, uma vez que o romance escancara a relação com a parábola do filho pródigo, vista, pela maioria dos críticos, como o organizadora do livro (os capítulos se dividem em duas grandes partes, “A partida” e “O Retorno”).

Essa relação com a parábola bíblica – e aceitação do que sugere o autor implícito – é inescapável à crítica: o próprio caderno do IMS alcinha a folha de rosto sobre o escritor como “A volta do filho pródigo”. Vale notar, ainda, que parte considerável da fortuna crítica tem como apoio as entrevistas do próprio Nassar, o qual, por sua vez, afirmou que LA era, de fato, a inversão da parábola do filho pródigo.

Repita-se aqui: embora a temática seja constantemente rediscutida, a linguagem ainda parece, especialmente em LA, ser fonte de inquietação para os críticos; inclusive – a nosso ver – a preocupação estética, não raro, impediu uma leitura cuidadosa dos eventos do romance, extremamente violentos (violência pouco posta em evidência em nossa opinião, como previamente dito).

É fato que Raduan Nassar e seus textos exercem um fascínio ímpar sobre os críticos, que, tão logo o descrevem, parecem incorporar sua linguagem e suas imagens. José Carlos Abbate, jornalista e também escritor, descreve a obra do colega como “Cal, sal, aquele verbo áspero e o lamento milenar da dor arenosa do deserto derrotaram finalmente o iluminista que ele um dia equivocadamente pretendeu ser” (IMS, 1996, p. 17).

Essa descrição está repleta de elementos muito presentes no próprio romance de Nassar, os quais aparecem como forma de contrastar com um suposto rigor fomentado em sua escrita – característica também recorrentemente apontada

pelos críticos. Abbate menciona, inclusive, que é característica de Raduan Nassar “abominar tanto o lugar-comum, a frase inapetente, o conceito surrado” (IMS, 1996, p. 17), um racionalista em conflito com o espiritualismo que teria posto ambos na obra escrita.

O também jornalista Augusto Nunes parece adotar a mesma característica ao se referir a Nassar: lançar mão do vocabulário por ele amplamente explorado para se referir a sua obra. Para LA, Nunes dedica a seguinte definição “uma deslumbrante catarata de palavras que irrigou abruptamente o deserto brasileiro” (IMS, 1996, p.18).

Para Alcides Villaça, a confluência de temas é que faz de LA uma obra de destaque:

O realismo de Raduan Nassar é do tipo que, além não fazer vistas grossas à densidade mais íntima e problemática das experiências, busca, para narrá-las, a competência específica de quem as vive e as expressa naquela fronteira em que poesia e prova, natureza e história, instinto e consciência, intimidade e socialização tanto mais se confundem quanto mais pretendam proclamar-se em separado. (VILLAÇA, 2006, p. 10)

Mais uma vez, a linguagem se sobressai, mesmo quando o olhar é sobre o tema que constrói a narrativa. Nesse contexto, não parece estranho que a crítica tenha se debruçado tão fortemente na linguagem de Raduan. Ela é realmente impressionante, fruto de um trabalho bastante sistemático.

Vale ressaltar que LA foi criado imediatamente após a revolução cultural da década de 60 (acompanhada de perto por Nassar, que já era, à época, um intelectual), o que faz, de acordo com a crítica, a obra se destacar, haja vista que o discreto autor não acompanhou sistematicamente a tendência de sua época de produzir romances cujo escopo principal fosse a questão sociocultural e histórica, dando especial atenção à linguagem, classificada – pela maioria – como prosa-poética.

Milton Hatoum, escritor e professor de Literatura, explica o destaque temático da obra:

Mas o toque militar de recolher parecia impor um tema a alguns escritores que queriam escrever sobre o tema presente, esse tempo que, para a literatura, parece ser um contratempo. *Lavoura Arcaica* fugia 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. (IMS, 1996, p. 20)

Sobre o caráter poético da prosa nassariana, Hatoum não economiza em tecer elogios: “Raduan pertence a essa linhagem cada vez mais rara de narradores-poetas. Essa força poética (ou uma ‘atmosfera lírica’ que envolve a ação romanesca) é uma das qualidades estéticas da narrativa de Nassar, e não a menos importante” (IMS, 1996, p.20).

A leitura de Hatoum não é isolada, o narrador-poeta construído por Raduan sempre foi alvo de intensa curiosidade. Hugo Marcelo Fuzeti Abati menciona em sua dissertação sobre LA como a crítica sentiu dificuldade, especialmente no início, para classificar a obra de Raduan Nassar:

Na época em que Lavoura arcaica foi lançada, Octávio de Faria sentia dificuldades para classificar a obra dentro da literatura brasileira. Cuidando com as aproximações e comparações, não identificava parentesco e influência em relação a outras obras literárias como também não conseguia estabelecer um gênero para o livro, se era poesia filosófica, prosa poética ou romance-lírico. (IMS, 1996, p. 17)

Em entrevista, Nassar assume o caráter meticuloso no trabalho com a linguagem:

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

Mencionamos a entrevista não porque cremos que ela seja um subsídio fundamental para nossa análise, mas por ter sido o ponto de partida de muitos críticos, como veremos adiante.

O trabalho de Hugo Marcelo Fuzeti Abati é um panorama riquíssimo da fortuna crítica de LA e, entre outros materiais, apresenta um conjunto de resenhas dedicadas à obra nos anos que sucederam a seu lançamento, como a nota lida por Alceu Amoroso Lima, em abril de 1976, na premiação da Academia Brasileira de Letras. Nesse discurso, Amoroso Lima afirma que LA se constrói “numa atmosfera bem brasileira, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea” (AMOROSO LIMA *apud* ABATI, 1999, p. 19).

Reler essas primeiras resenhas e trabalhos interpretativos, além de esclarecer muito sobre a interpretação do romance, permite também entender como Raduan Nassar “foi lido”.

O modo de fazer crítica sobre Nassar parece ter sido criado por esses primeiros ensaios e se preocupava sobremaneira com sua história pessoal, especialmente no que toca a questão da imigração de seus pais que ecoa fortemente em LA e a relação com a natureza.

No que diz respeito às críticas, em primeiro lugar, fica evidente o louvor, às vezes vazio de explicação, à obra, como se ela fosse *boa porque sim*. Vale lembrar que o momento era considerado crítico no Brasil. Abati aponta que

Para Leo Gilson Ribeiro, Lavoura arcaica aparecia num momento de vacas magras da literatura brasileira. O jornalista agradecia "o envio urgente de neurônios e proteínas para a seca que assola a região do cérebro sem similares nacionais" (ABATI, 1999, p. 16)

Muito do que se destaca na obra de Raduan provém de sua erudição: há referências linguísticas, literárias, culturais, religiosas e filosóficas em seu romance. A ideia de que a obra de Raduan Nassar era prenhe de filosofia transformou-a, até hoje, numa referência ímpar em relação às demais produções da época. Leyla Perrone-Moisés classifica o trabalho de Nassar, em LA, como inovador justamente por voltar sua reflexão para questões humanas consideradas universais

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos de poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à mensagem. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene (IMS, 1996, p.69)

A crítica vê nos livros de Raduan, inclusive, “engajamento radicalmente literário”, haja vista que, de acordo com Perrone-Moisés, a discussão que se dá no âmbito não explícito parece atingir de maneira “eficaz e perene” a questão. Parece, cada vez mais, que a crítica reivindica uma posição filosófica à obra, como se possuísse mesmo uma discussão ontológica, teológica ou psicanalítica. A linguagem, que é inegavelmente envolvente, é apontada como “difícil”. Por um lado, elogiosamente, como é caso de Modesto Carone, que em seu “Lembrete para a leitura de Estranha Lavoura de Raduan Nassar”, afirma que

[...] Lavoura arcaica pode ser tranqüilamente encarado como um romance lírico. Isso significa que não se deixa apreender como linguagem instrumental para narrar ou mover a ação dramática, mas como linguagem em si - opaca que, a exemplo do que ocorre com a poesia, se torna objeto diante do leitor, lançando-o ao encontro de um universo verbal transfigurado, verdadeira violentação lírica desse centro que nossa embotada rotina roça e desconhece. Assim, não é de surpreender que alguns possam achar - difícil - a leitura de Lavoura arcaica, pois, na medida em que se distancia do modo de narrar naturalmente, o romance de Nassar exige um tributo de discernimento estético para revelar sua generosa energia criadora. Quem souber ver, verá. (CARONE *apud* ABATI, 1999, p. 17)

A elogiosa leitura de Modesto Carone encontra ecos, como o de José Carlos Abbate, o qual afirma que “Lavoura arcaica não é livro fácil e, apesar da explosiva carga lírica, exige o atento trabalho da inteligência do leitor” (ABBATE *apud* ABATI, 1999, pp. 19-20).

Além dos que creem na necessidade de um leitor excepcional para Nassar, há também as dissonâncias. Bruna Becherucci, por exemplo, afirma que Raduan Nassar “abandona-se ao devaneio de palavras empoladas (...) que fazem supor a intenção de escrever um livro original e difícil” (ABATI, 1999, p. 21). Leyla Perrone-Moisés insiste na questão biográfica para descrever o trabalho estético desenvolvido Raduan Nassar com sua escrita:

A força de *Lavoura Arcaica*, como a de todas as grandes obras literárias, está na linguagem em que se narra essa tragédia familiar. Nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e sua formação, Raduan Nassar solta um verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor. Impressiona o fôlego com que alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos. Impressiona a riqueza e a precisão das metáforas, colhidas dentro do mesmo campo discursivo aparentemente restrito: o das parábolas evangélicas e corânicas. (IMS, 1996, p.66)

Como faz a maioria dos críticos de Nassar, Perrone-Moisés passa a se apropriar dos elementos da escrita para construir o próprio texto crítico: “verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 66); essa tendência da crítica fica ainda mais evidente quando o foco está em *Um Copo de Cólera*, haja vista a presença constante de metáforas botânicas que passam a ser apropriadas pelas análises feitas.

É sintomático notar esse envolvimento, que evidencia um trabalho da crítica que transborda uma espécie de deslumbramento causado pelo texto de Nassar. Os ecos fortes com a história pessoal do autor direcionam, fica evidente, a leitura da crítica que vê, em LA, “um texto musical, composto como uma sinfonia” e em Raduan Nassar alguém que “orquestra seu texto” cuidando demasiadamente da “arquitetura da narrativa” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 67).

Não só a linguagem cativa a crítica: a crença de que LA era um trabalho que atingia o âmago da natureza humana – da condição do indivíduo – é reiterada, também, por Octávio Ianni

Por sob a aparência da harmonia, ordem, disciplina e trabalho, escondem-se atos contraditórios, gestos obscuros, antagonismos irreconciliáveis. Da mesma forma que a família se rompe por dentro, graças à ilusão da harmonia construída, a sociedade se reparte em pedaços estranhos. A casa e a cidade estão medidas no mesmo circuito fechado que organiza a existência do indivíduo. As suas tensões engendram-se, atam-se e encalacram-se umas às outras, graças aos desencontros da vontade, às diferenças dos significados, à dissociação entre atos e falas. (IANNI *apud* ABATI, pp. 22-23)

Como unanimidade entre os principais críticos, a literatura que se voltava, à época de Raduan, a discutir a ditadura parecia ser considerada “menor”, como se – e discordamos desse posicionamento – houvesse uma questão ontológica mais importante ao se desassociar o texto literário do contexto histórico.

Vale notar, ainda, que essa crítica ampla ao sujeito supostamente *a-histórico* e dentro de um “tema mítico”¹¹ não impede um olhar que se volta bastante à questão do imigrante em LA. O próprio Milton Hatoum, célebre escritor de prosa, cuja temática também trata da imigração libanesa, afirma que

Raduan talvez seja o primeiro ficcionista brasileiro de origem árabe a evocar de maneira tão densa e lírica certos temas da cultura oriental, mas num ambiente brasileiro e ‘tradicional’, ou arcaico, como diz o título, que evoca as relações de trabalho e poder numa fazenda paulista. (IMS, 1996, p.20)

A questão do imigrante em LA nos interessa sobremaneira no que tange à personagem, mas a leitura crítica tendeu quase sempre ao biografismo. Como Raduan Nassar é filho de imigrantes libaneses que se instalaram no interior de São

¹¹ Quem usa essa expressão para se referir a LA é a própria Leyla Perrone-Moisés, 1996, p. 67.

Paulo, a associação era quase imediata em algumas análises. Hugo Abati, ancorado no trabalho de Sabrina Sedlmayer Pinto (ABATI, 1999, p. 55), aproxima o universo infantil de Raduan Nassar àquele impresso em LA.

José Paulo Paes denomina essa intercultura como “anfibismo cultural”, dada a mistura das referências tanto mediterrâneas quanto brasileiras, como aquela que viveu Raduan durante a sua infância¹².

Ainda que o biografismo não nos interesse tanto quanto as demais leituras, é preciso notar que Raduan Nassar é, em si mesmo, uma personagem capaz de despertar interesses pessoais, dada sua postura tão instigante.

Torrieri Guimarães, em seguida ao lançamento de LA, publicou o texto “Bilhete a Raduan”. O texto é curto, porém notável. A partir dele é que surgiram diferentes questões que a fortuna crítica desenvolveria até a exaustão, posteriormente: a família e o pai, os costumes, e o desejo de retorno ao ventre da mãe: “A família é o cadinho de espíritos díspares, que a nave espacial do ventre materno, ativada pela energia criadora, acolhe para entregar ao mundo. Nele estão raízes profundas, gerando conflitos e angústias” (TORRIERI *apud* ABATI, 1999, p. 23).

Também é bem próximo do lançamento de LA que Aguinaldo Silva faz, na análise “Boa Colheita”, uma exaltação da família como temática central do romance, afirmando que “a família, aqui, representa a sociedade, uma espécie de circuito fechado no qual cada indivíduo pode ocupar apenas um lugar”.

Não é de se estranhar que a família, inevitavelmente central no romance, acabasse ocupando o lugar de honra da crítica, que aderiu às primeiras leituras, as quais, cremos, foram responsáveis pela toada da crítica até hoje. Quase todas as leituras reiteram o discurso que o próprio narrador André apresenta no romance, isto é, a de que família se dividira em duas alas, a do pai e a da mãe; uma prenhe de autoritarismo, outra de afeto: ambas negativas. Em capítulo denominado “Ao colo da mãe”, Hugo Abati utiliza o termo “desmedidos” para se referir aos afagos da mãe, reiterando que André a culpa “por ter transformado a casa num antro de perdição”.¹³ Abati não está sozinho, confiando (talvez demasiadamente) no relato de André, uma

¹² Muitas análises do seu primeiro conto, “Menina a caminho”, também tendem a fazer uma associação com sua infância em Pindorama.

¹³ Abati, 1999, p. 94

parte da crítica psicanalítica mantém o movimento de culpabilização do “excesso” de carinho da mãe, aliado ao “excesso da tradição” do pai.

Vale recordar que reconhecemos uma tríplice disposição da figura da mulher em *Lavoura Arcaica*. A mãe é a primeira culpada, do lado esquerdo da mesa ela carrega o lado funesto da família, em contraponto ao patriarca. É dela que provém todo o carinho e nela emerge algo absolutamente reconfortante: a língua materna, o árabe. Não parece surpreendente que a crítica coadune, na sociedade em que vivemos, com um narrador tão pouco confiável.¹⁴

Nas primeiras resenhas feitas, também é interessante notar que o embate entre pai e filho e entre irmãos (Pedro e André) se sobressaem muito mais do que qualquer discussão sobre Ana. Enquanto o trabalho ora desenvolvido vê em Ana a maior força dramática do romance, as críticas iniciais escritas sobre o romance sequer mencionavam a personagem retomar os dois momentos de violência que esta sofre: o incesto e o filicídio – notemos que a fortuna crítica não se refere ao filicídio também como feminicídio. Para se falar das mulheres do romance, sempre como coadjuvantes da trama, a crítica partiu para uma discussão de outro viés: a psicanálise foi o principal caminho encontrado: a comparação com Édipo se dá tanto no campo da teoria literária como da análise freudiana.

Uma obra que transita bem entre os dois polos da referência edipiana é a de André Luis Rodrigues, denominada “Ritos da Paixão em *Lavoura Arcaica*”. O trabalho de André Luis Rodrigues será lembrado em grande parte de nossa análise: seu olhar é cuidadoso e criterioso e discorre sobre algo que nos é bastante caro, isto é, a questão do sacrifício. Para essa perspectiva, Rodrigues se apoia em René Girard, sem deixar de lado autores como Bataille, Adorno e Freud. As comparações de LA com a tragédia “Édipo Rei” são inúmeras: entre eles, o trabalho de Thais Regina Pinheiro Gimenes também merece destaque, pois estabelece uma comparação de ordem estrutural dos elementos que compõem a narrativa e são

¹⁴ “I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), 7 Some Versions of Pastoral (London, 1935), p. 7. For an excellent discussion of Powys' deliberate artificiality, see Martin Steinmann's "The Symbolism of T. F. Powys," Critique, I (Summer, 1957), 49-63. Types of Narration 159 unreliable when he does not. It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus "unreliable" in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists" (BOOTH, 1983, p. 158).

oriundos da tragédia, como a *hybris* e a *kathársis*. Localizar o narrador André entre herói e anti-herói parece ser um desafio instigante para a maioria dos críticos. Com relativa frequência, André é identificado como herói trágico, cometedor da *hybris* (audácia) de negar o *ethos* familiar – a estrutura social – cometedor da *hamartía* (erro trágico) de se envolver sexualmente com a irmã.

A catarse, que comove e purifica o público, se dá na volta à casa do pai, com a morte da irmã, em razão do amor incestuoso:

o desejo incontrolável de André torna-se uma das molas propulsoras do conflito do romance. Ana é o objeto de sua conquista, por isso o estímulo da *hamartía* do herói em busca da conquista dela, sendo a *hamartía* também o motivo do conflito e do desfecho na tragédia. Consumado o incesto (justamente na casa velha, sede histórica do *ethos*), o personagem atinge o auge de seu sucesso (segundo a visão de André), pois, cometendo o incesto, e na casa velha, ele rompe com o *ethos* familiar. Como ser “maligno”, rompe o “musgo do texto dos mais velhos”, por meio de sua imaginação, de seu processo de sedução. André sente-se confuso com a rejeição de Ana e sai de casa, mas não em busca de aventuras, como na parábola bíblica, mas sim em busca de uma fuga de situações que o envolvem: a relação incestuosa com a irmã e o autoritarismo que abatia toda a família por meio da figura austera do pai. Sua partida apresenta-se como um reconhecimento definitivo da sua inaptidão com o *ethos* familiar. Existe nele o reconhecimento não da culpa, mas da situação que o põe em confronto com o *ethos* familiar e com sua fé. Em outras palavras, cumpri-se, de certa forma, e de maneira parcial, a *anagnórisis*. O reconhecimento ou *anagnórisis* é uma mudança do desconhecimento ao conhecimento. (GIMENES, 2009, p. 96)

A leitura feita a partir da tragédia é bastante interessante, embora nos pareça generosa com o narrador. Como a tragédia retrata a condição humana, ela exime André, de maneira quase imperceptível, da posição de culpado, violento, etc. Em certa medida, a catarse depende da comoção do público, e parece que André habilmente a conquista. Tendemos na aposta de André Luis Rodrigues: LA está mais próximo a uma mistura de gêneros do que de uma tragédia em si.

2.1.3. Lavoura Arcaica e outras produções literárias

Seja pelo seu tom profético, quase pastiche bíblico, seja pela presença marcante da parábola do filho pródigo, o trabalho de recepção no âmbito da crítica

comparada mais frequente em relação à LA foi com a Bíblia. Além da parábola do filho pródigo, LA contém menções às parábolas do Semeador, da Candeia, do Endemonhiado, da Ovelha perdida, entre outras passagens.

Raduan Nassar é um homem muito culto e com uma rica imersão literária. Em nota que segue a primeira edição do seu romance, Nassar elenca as diferentes obras que compõem o seu próprio texto:

Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (destorcida) de O Livro das Mil e Uma Noites. Recurso dispensável, 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 uso sacramental da carne e do sangue", pág. 22, de Thomas Mann; "para onde estamos indo", "sempre para casa", págs. 31 e 32, de Novalis; "tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita", pág. 84 de Walt Whitman; "o instante que passa, passa definitivamente", pág. 97, de André Gide; "que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, seu viço e sua constância?", pág. 124, de Jorge de Lima; "eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade", pág. 138, de Almeida Faria. (NASSAR *apud* ABATI, 1999, p. 34).

As repetições são vistas como um fenômeno frequente em toda obra de Raduan Nassar, mas com especial destaque nos dois romances e no conto "Menina a caminho". Luciana Wrege-Rassier e Francis Utéza identificam, nessa estrutura criada por Raduan Nassar, mais especificamente em LA, elementos repetidos que contribuem para a dinâmica do texto que, a partir de repetições intercapitulares e da vinculação do narrador aos antepassados¹⁵, criariam "de modo sistemático uma ruptura e um movimento de retorno" (WREGE-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 264). Esse movimento criado faz com que a memória não se restrinja, em Raduan Nassar, aos fatos do passado familiar, mas um

contato com o arquétipo do inconsciente coletivo atemporal – em especial, o mito da androginia primordial bem como o da analogia entre microcosmo e macrocosmo – e recuperar valores anteriores à sua reelaboração por sistemas religiosos determinados, no caso do romance, o cristianismo, e sua consequente valorização da figura paterna. (WREGE-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 264)

Pensando nessa linha, a transgressão da parábola do filho pródigo se dá tanto no campo da narração – a história contada não é a mesma – como no campo da própria dimensão temporal – o filho pródigo parte, volta e permanece, enquanto

¹⁵ Há um capítulo inteiro dedicado, inclusive, à memória do avô, sobre o qual refletiremos mais adiante.

André nunca efetivamente *esteve* e nunca efetivamente *partiu*. A circularidade dos romances de Nassar é um ponto de grande interesse desse trabalho com qual ainda iremos dialogar.

2.1.4. Lavoura Arcaica: o filme

Mais recentemente, com o lançamento do filme homônimo, dirigido por Luiz Fernando Carvalho, surgiram alguns trabalhos que discutem a tradução do livro em filme e as interdependências criadas, em função dessa relação inter-semiótica, mesmo porque Raduan Nassar participou da produção do referido filme.

O filme é de 2001 e, no ano de 2015, entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Muito elogiado pela crítica, a adaptação cinematográfica de LA surpreende pela fidelidade ao texto original de Raduan Nassar, fato que é, inclusive, criticado como uma espécie de subserviência ao texto original. Apesar disso, a fotografia de Walter Carvalho é notável, bem como a qualidade do elenco. Seu lançamento, ainda que pouco impactante, arrebatou 25 prêmios – entre nacionais e internacionais –, trazendo à tona, mais uma vez, o romance de 75.

Um trabalho comparativo entre as duas obras foi desenvolvido por Fabiana Abi Rachedde Almeida, trabalho no qual a crítica faz uma comparação dos elementos imagéticos, a partir das relações entre palavra e imagem, amparada em Jean Epstein.

O sublime é outra categoria que interessa ao trabalho de Almeida, pois ele é visto como fundamental para a transposição da linguagem do romance na linguagem do filme. Há, ainda, uma análise sobre a questão do tempo da narrativa, no filme e no romance, bem como a relação do tempo com a presença de uma voz *off* do narrador que é reaproveitada ao final.

O sublime pode ser alcançado pela fotografia, em seus efeitos de claro e escuro, que traduz a atmosfera do romance; pelos sentidos literários que são extravasados; pelo uso de imagens que remetem a uma simbologia cristã; pela voz *off* que representa o narrador na literatura etc. e ainda, o sublime ajuda a traduzir os limites entre dor e beleza que são fundamentais na literatura e podem ser sentidos plenamente pelo espectador do filme. (ALMEIDA, 2009, p. 26)

Almeida também não deixa escapar da discussão a questão do incesto, analisada a partir de uma leitura lacaniana sobre o gozo e o desejo:

O gozo fálico se relaciona à castração e impede a continuidade da organização do desejo na história, mesmo porque se refere à impossibilidade de união dos irmãos a partir do incesto. Na articulação entre simbólico e imaginário, que ocorrerá com o discurso, reencontra-se o gozo do sentido; articulando-se desejo e gozo pelo nome de Ana que é um território de desejo e gozo do pai, que exerce seu poder sobre a família, e do filho, que deseja conquistá-lo. (ALMEIDA, 2009, p. 172)

A leitura de Almeida, que localiza Ana como objeto de desejo dos homens da família, é a que mais se adequa ao que propomos em nossa análise. Ainda que a questão psicanalítica não seja o meio que utilizaremos, vemos que trabalhos mais recentes reveem com olhar mais cuidadoso a condição imposta à mulher no romance. Almeida destaca algo que fica materialmente visível no filme, mas que chama nossa atenção desde o romance: Ana não tem fala no filme – como no romance – e, ainda assim, a atriz teve o trabalho mais longo de preparação, além de ser destaque em elogios e premiações. Isso porque, como já foi dito, a personagem construída pelo discurso do outro é muito densa e complexa.

Toda obra adaptada gera um inevitável novo olhar sobre o texto de origem. E Raduan Nassar, nesse sentido, teve seu trabalho amplamente aproveitado pelo cinema, haja vista que “Um copo de cólera” também foi adaptado – o segundo romance de Raduan Nassar também será objeto de breve investigação do presente trabalho.

2.2. *Um Copo de Cólera*¹⁶

O segundo romance de Raduan Nassar é ainda mais enxuto e com menos personagens que *LA*: em *Um Copo de Cólera*, só temos os protagonistas (um homem e uma mulher, sem nomes) e o casal dona Mariana e seu Antônio, caseiros da fazenda. O romance se divide em sete capítulos, todos eles muito curtos, exceto aquele denominado “O esporro”, no qual se dá o clímax do texto, isto é, a briga entre o casal.

O texto é narrado pela voz masculina – exceto o último capítulo, homônimo do primeiro, “A chegada”. O romance se inicia com a chegada do narrador em casa e o encontro com “Ela”, sua amante ou namorada, que o espera. Entre o primeiro “A chegada” e “O esporro”, temos os capítulos “Na cama”, “O levantar”, “O banho” e “O café da manhã”: todos eles narrando a relação do casal, altamente sexualizada e competitiva, e na qual se anuncia, desde o primeiro momento, que algo está errado.

A briga entre o casal acontece quando Ele se depara com a invasão de formigas na sua plantação (“malditas saúvas filhas da puta”), que o transtorna e o faz destratar excessivamente sua caseira, dona Mariana:

[...] eu só sei que bastou a dona Mariana abrir a boca pr’eu desembestar “eu já disse que o horário aqui é das seis às quatro, depois disso eu não quero ver a senhora na casa, nem ele na minha frente, mas dentro desse horário eu não admito, a senhora está entendendo? E a senhora deve dizer isso ao seu marido, a senhora está me ouvindo?” e o meu berro tinha força, ainda que de substância só tivesse mesmo a vibração [...] (NASSAR, 2009b, p. 31)

Ela, a cônjuge, se irrita com seu modo de falar com a caseira e o critica, iniciando a discussão que, de tão violenta, termina com agressão física. Antes disso, vale destacar, o narrador já denuncia que vê uma construção que o desagrada na parceira:

[...] a claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desenvoltura de femeazinha emancipada, o vestido duma simplicidade seleta, a bolsa pendurada no ombro caindo até as ancas, um cigarro entre os dedos, e tagarelando tão democraticamente com gente do povo, que era por sinal uma das suas ornamentações prediletas, justamente ela que

¹⁶ Doravante, CC.

nunca dava o ar da sua graça nas áreas de serviço lá de casa, se fazendo atender por mim fosse na cama ou pela caseira no terraço[...] (NASSAR, 2009b, p. 32)

O desagrado é tamanho que já sugere a violência física bem antes da briga em si – “mas me aguardava também c’um arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de cara” (NASSAR, 2009b, p.33): o auge d’o esporro se dá com ele batendo no rosto dela, depois de colocá-la numa posição de submissão sexual. Disso se segue o último capítulo, “A chegada”, em que Ela volta à casa dele “pra receber de volta aquele enorme feto” (NASSAR, 2009b, p. 84).

A CC, como fica evidente pelo final apresentado, não faltam elementos edipianos: a posição materna é acatada pela personagem. Por isso, entre outros motivos, a psicanálise, como em LA, foi uma entrada frequente da fortuna crítica, bem como o jogo de oposições supostamente existente entre as personagens. Sobre isso, e fazendo a ressalva acerca da diferente linguagem de CC em relação à LA, Leyla Perrone-Moisés pontua:

Muito diferente é o estilo do segundo livro (...). O tema não é mais arcaico e mítico, mas atual e corriqueiro. Nessa novela, um incidente trivial desencadeia uma briga de amantes que, pouco a pouco, adquire as proporções de um furacão verbal, fazendo saltar em pedaços o discurso existencial, filosófico e político que até então sustentava a relação do casal. Nesse momento de verdade, revelam-se todos os antagonismos: machão contra feminista, anarquista contra reformista, individualista contra populista etc. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 67)

A partir desses antagonismos destacados, Leyla Perrone-Moisés segue, via psicanálise, sua crítica. Para ela, o narrador-personagem masculino vê na hostilidade da mulher uma insatisfação sexual. Perrone-Moisés identifica que a agressão física – inevitável, dirá ainda – com que se encerra a discussão é uma mistura de “gozo e desgosto” (1996, p. 68) e que redundando na regressão do macho ao estado de infância e da mulher ao papel maternal – uma leitura de base freudiana. A crítica não desenvolve mais esse ponto de vista, passando, de imediato, a uma análise (mais quantitativa e qualitativa) dos pontos principais do texto.

A leitura do enredo – com a qual não concordamos –, passa a ser uma análise da escrita, vista por Perrone-Moisés como um registro “oral, moderno e chulo” que “substitui o registro arcaico, profético e precioso” (1996, pp. 68-69) de LA.

Leyla Perrone-Moisés não se estende sobre a comparação estética entre a escrita das obras, ponto que nos interessa sobremaneira. É bem verdade que existe um número maior de palavras chulas em CC (“biscateiro”, “puta-que-pariu-todo-mundo”, “foda”, “filhas da puta”, “merda”), mas, cremos, isso é muito pouco para opor esteticamente as obras, como feito por Perrone-Moisés e alguns outros críticos.

É notório em LA uma tentativa de pastiche da linguagem bíblica nas parábolas apresentada intertextualmente no romance (“Era uma vez um faminto”¹⁷) e que não são recuperadas por CC; ademais, o trabalho com uma espécie de rima/ritmo também é mais frequente em LA do que CC – por isso mesmo, o romance é classificado como prosa-poética. A despeito disso, porém, as obras não se opõem esteticamente: não vemos em LA um trabalho mais denso com a linguagem que CC, isto porque, é visível um cuidado frequente com a construção de imagens textuais em CC, metáforas bastante trabalhadas e muito sensoriais, como em

não que me metessem medo as unhas que ela punha nas palavras, eu também, além das caras amenas (aqui e ali quem sabe marota), sabia dar ao verbo o reverso das carrancas e das garras, sabia, incisivo como ela, morder certo com os dentes das ideias. (NASSAR, 2009b, p. 41)

Além disso, Raduan Nassar parece, de maneira muito precisa, revezar o discurso de baixo calão das personagens em diálogo, com um tom erudito, misterioso (até opaco, às vezes) proferido pela voz do próprio narrador em seus pensamentos: “sabe no que você me faz pensar, hem pilantra?’ eu disse numa voz plana, sem poder acreditar na súbita calma (nervosa por dentro) de cada palavra” (NASSAR, 2009, p. 49).

Essa mudança brusca nos discursos de CC, nada despropositada, carrega consigo uma característica também presente em LA, a construção de frases que se aproximam de verdadeiros aforismos: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio” (NASSAR, 2009b, p. 54); “só usa a razão quem nela incorpora suas paixões” (NASSAR, 2009, p. 74). É notável também como a construção estética dos diálogos interessa a Raduan, pois, tanto em LA quanto em CC, os diálogos são marcados por aspas, mas incorporados ao discurso do narrador:

eu não bebo mais” ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das

¹⁷ NASSAR, 2009, p. 77

lições do pai” ele disse com um súbito traço de cólera de cenho, desistindo na certa de quebrar com seu afeto o meu silêncio. (NASSAR, 2009, p. 38)

eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista” e ela falou isso dum jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo, só entortando, um tantinho mais, as pontas sempre curvas da boca, desenhando enfim na mímica o que a coisa tinha de repulsivo. (NASSAR, 2009b, p. 38)

No que diz respeito à estética, surpreende que em CC haja pelo menos um capítulo que venha na voz de alguém que não seja o narrador masculino do romance. Ao contrário de LA, no qual Ana, além de muda, sequer tem sua voz citada pelo narrador, em CC o capítulo que encerra o romance – e cujo título é o mesmo que o inicia – é todo ele pela voz feminina.

É fundamental mencionar que não cremos que isso torne CC um livro menos violento por essa abertura, haja visto o próprio conteúdo maternal/culposos que alimenta esse discurso final. Sobre a questão feminina, pensaremos em momento oportuno.

O trabalho de Perrone-Moisés – que, como dito, não se aprofunda em nenhum aspecto neste ensaio, passa da leitura estética à leitura sociológica e histórica dos romances. De acordo com a crítica,

Um copo de cólera reflete bem a situação vivida pelos brasileiros sob a ditadura militar. Aí também, longe dos estereótipos da literatura engajada, o que se vê é a insidiosa contaminação das relações individuais pelo discurso do poder, o discurso fascista. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69).

A partir desse momento do ensaio, Leyla Perrone-Moisés passa a estabelecer os pontos em comum entre os dois romances, bem como suas diferenças. Para o objetivo deste capítulo inicial, buscamos apenas pontuar em quais aspectos a leitura da crítica foi pioneira e como, em certa medida, estabeleceu os caminhos que a tradição crítica também seguiu posteriormente.

2.2.1. Um copo de cólera: a leitura crítica

Entre as análises que mais se destacam sobre CC, temos aquela feita por Andréia Delmaschio, em “Entre o palco e o porão: uma leitura de *um copo de cólera* de Raduan Nassar”, em que a autora, a partir do conceito derridiano de *pharmákon*, analisa o que chama de “narração-epilética” e o voluntário-involuntário da escrita

nassariana. Andréia Delmaschio aposta na metáfora das formigas para sustentar seu ponto de vista:

Em *Um copo de cólera*, ao invés das cigarras, são as formigas – suas tradicionais oponentes na história da literatura (e da moral) – que abrem espaço para os acontecimentos (...). O que seria um simples ataque de insetos às plantas acarreta o estremecimento da individualidade, demonstrando na opção pelos pronomes possessivo e pessoa; as formigas abalam *sua* “cerca-viva”. (DELMASCHIO, 2004, p. 26)

Como boa derridiana, seu trabalho com os sintagmas é meticuloso e permite todo um universo de reapropriação do texto de Raduan Nassar. Delmaschio (2004) trabalha com aliteração no texto, e desenvolve uma interessante análise sobre o termo “puta”, antes denominando as formigas, depois as companheiras, depois o próprio narrador: “Além disso, a palavra “puta”, que a princípio adjetiva as formigas – “malditas saúvas filhas-da-puta” – passa depois a ser usada para denominar a companheira (...) (DELMASCHIO, 2004, p. 26). Delmaschio vê nessa transição do termo um aspecto fundamental na análise do romance, a construção do conceito de *rombo*: aquele que sente já aberto em si, “um furo e um desfalque, lança mão, contra ele, de um arsenal de elementos fálicos, lancinantes e ligados à ideia de força” (DELMASCHIO, 2004, p. 26).

Além do *pharmakón*, Delmaschio (2004) se apropria do conceito de *différance*, formulado por Jacques Derrida, para desenvolver sua hipótese sobre as formigas, as quais, de acordo com a autora, são postas aqui em oposição à ideia de literatura e fazer literário (que são cigarras por excelência, produtoras de algo “inútil”).

Pode-se observar, assim, o retorno, no texto nassariano, desse elemento recorrente durante séculos nos textos da filosofia e da literatura ocidentais. Um retorno que, veremos adiante, não apenas o coloca ao lado do seu contrário, anulando a oposição; nem simplesmente o mantém no pólo adverso, como representante do trabalho produtivo, contra a inutilidade da arte. Ocorre o que se poderia chamar, de acordo com Derrida, um retorno na *différance*. (DELMASCHIO, 2004, pp. 26-27)

Além de Derrida, Barthes, Freud e Foucault também sustentam sua análise, cuja conclusão é a de que, em CC, o que temos é uma farsa revolucionária, isto é, uma explicitação dos mecanismos (apontados por Foucault) de poder-saber-

prazer sem nenhuma revolta genuína, nada que não seja da ordem da banalidade. Voltaremos a essa discussão sobre poder em momento oportuno de nossa análise.

As formigas de CC também são o cerne da interpretação de Renato Cunha. Em obra denominada “As formigas e o fel: literatura e cinema em *Um copo de cólera*”, o crítico faz uma análise simbólica e semântica do livro e da adaptação cinematográfica, fortemente amparada em Roland Barthes e em teóricos do cinema. A versão cinematográfica de CC foi dirigida por Aluizio Abranches, em 1999, e, diferentemente da adaptação de LA, a repercussão não foi tão positiva.

Renato Cunha não foge à tradição de incorporar a escrita nassariana a sua, e inicia seu texto discutindo, justamente, essa particularidade do “jorro” de escrita de CC:

Não são palavras que pecam pelo excesso e, muito menos, que se distanciam de uma composição. São palavras lavradas, semeadas grão a grão pelo narrador, que, a partir de seu conhecimento botânico, as faz brotar como brotam a ordem e a desordem em seu peculiar hábitat. (CUNHA, 2006, p. 25)

Uma abordagem interessante, feita por Renato Cunha, de CC, trata da questão da formação de um “espetáculo da cólera”. Cunha denuncia diversos elementos que apontam para uma construção teatral no próprio discurso do personagem principal: é esse espetáculo “ao mesmo tempo íntimo e social”¹⁸, que pressupõe, nos caseiros, a plateia e no próprio protagonista alguém consciente da trama em si.

Primeiro, em uma menção à impostação vocal e à construção do personagem teatral: “forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marca minha máscara”. Depois, em uma alusão ao poema Autopsicografia, de Fernando Pessoa: “ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía”. (CUNHA, 2006, p. 39)

A consciência da trama-espetáculo faz muito sentido quando se trata da personagem do chacareiro, cujo objetivo, desde o início do romance, parece ser diminuir a companheira a um aspecto menor, hierarquicamente inferior, controlável e sob os olhos da plateia que lhe cabe: a caseira e seu esposo. Em certa medida, outro ponto apontado por Renato Cunha parece relevante: as formigas que desestabilizam o homem são o elemento que dão fim à encenação, pois atacam o ator principal, sem roteiro previsto.

¹⁸ CUNHA, 2006, p. 39.

Essa consciência da encenação poderia, em certa medida, ser estendida ao personagem de LA, André, mas invertendo ator e espectador. Fabiana Almeida fala na pulsão escópica em André:

Mas, na relação entre a imagem e o espectador, há o que os psicanalistas chamam de pulsão escópica. Tal pulsão está atrelada à necessidade de ver e se compõe por um objetivo (ver), uma fonte (o sistema visual), o objeto, identificado por Lacan com o olhar. A pulsão escópica relaciona a necessidade de ver com o desejo de olhar. (CUNHA, 2006, p. 40)

André e o chacareiro têm muitos pontos em comum. Ana Carolina Belchior de Jesus, em sua dissertação “Literatura e Filosofia: Alteridade e dialogismo poéticos nas obras *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*, de Raduan Nassar” faz um trabalho bastante interessante no que diz respeito à comparação entre as personagens-narradoras. Como parâmetro, a crítica lançou mão dos conceitos de ética e alteridade, nas definições de Lévinas: entendendo a ética como uma construção dada ao olhar para o outro. Além disso, Ana Carolina Belchior de Jesus considera os dois protagonistas como personagens do devir, o qual se dá especialmente pela necessidade do diálogo.

Com o auxílio de Deleuze & Guattari, a crítica também discute a relação que ambas as personagens estabelecem com algum tipo de autoritarismo e a necessidade dessa quebra para vivenciar o estado de porvir da linguagem

Para o filho e para o chacareiro se depararem com essa descoberta de quebra do absolutismo ou autoritarismo, do pai ou mesmo de um dogma de vida, respectivamente, configura a possibilidade de confessar o segredo, se rebelar e passar do que permanece para o que está em constante movência. Um “estar sendo” no que enuncia e silencia, no discurso e na ausência dele. (JESUS, 2011, p. 147)

Um ponto na análise de Ana M. B. de Jesus nos interessa sobremaneira: a construção do “eu movente” das personagens. A autora vê nisso a causa da constante transformação das personagens a partir da fabulação e da ficção – isto é, confissão da própria história.

Ambos os protagonistas são seres moventes, o curioso, porém é que se movem frequentemente ao mesmo ponto: as narrativas se estruturam sempre de maneira cíclica. Para onde voltam as personagens? Em CC, a volta ao útero materno se dá de maneira explícita, mas Almeida também identifica esse movimento

em LA, recuperando uma cena em que o pronome “ela” é utilizado de maneira ambígua: ao se referir à mãe, também parece se referir à Ana:

A tentativa de André de retorno ao útero materno é estabelecida no texto não só pela cadeia de significados gerados pelas palavras, mas também por uma “artimanha” linguística que ajuda a provocar um efeito semelhante. (...) André estava, até então, falando de Ana. Temos a impressão de que é a irmã que o está procurando e só vamos descobrir que se trata da mãe quando ele responde: “me deixa, mãe, eu estou me divertindo” (NASSAR, 2002, p. 33). O pronome “ela” faz, numa primeira leitura, com que o associemos à figura mais próxima no texto. O “velar” e o “desvelar” linguísticos propositais alinham mãe e filha quase num mesmo patamar de erotismo, relacionado à constituição dos instintos sexuais primários. (ALMEIDA, 2009, p 42)

A comparação entre CC e LA aparece com menor frequência do que se esperaria: a crítica parece ter resistido à aproximação entre ambos os livros por tê-los visto como romances muito diferentes. No entanto, a despeito disso – e Leyla Perrone-Moisés já aponta para esse sentido –, os protagonistas são muito parecidos. Ambos poderiam, sem grandes prejuízos para a narrativa, ter as falas trocadas. As metáforas botânicas do chacareiro cabem bem à necessidade de André de estar em meio à natureza; a sexualização violenta das parceiras – e a necessidade de se estabelecer uma hierarquia entre macho e fêmea – pode ser com Ela, mas pode ser com Ana. As personagens se reconhecem como demoníacas e epiléticas, tentando incansavelmente – a nosso ver – eximir-se da culpa pela violência que praticam.

Se é bem verdade, enfim, que LA carrega um estilo mais erudito, não é menos verdade que ambos têm pontos estéticos muito próximos. Além disso, o trágico parece ser o que mais interessa a Raduan Nassar. Essa estrutura trágica não impede a construção de um texto preñado de referências vinculadas à religiosidade, especialmente judaico-cristã, bem como mitos. A prosa poética e o modo de redigir o texto ultrapassam a função meramente formal, ganhando contornos fundamentais para o enredo em si. O modo como as personagens são construídas está intimamente relacionado à construção da prosa poética, que passa a ser um símbolo, nos termos ricoeurianos.

Ademais, o interesse pelo que há de mais trágico desvelado pelo discurso das personagens tem como consequência dois romances com narradores pouco

confiáveis, egocêntricos e muito masculinos; enredos absolutamente violentos, agressivos e com uma política sexual que diminui a figura feminina, paulatinamente, reproduzindo os exatos mesmos estereótipos; finais trágicos, mas que não tratam – como se espera de uma tragédia – do humano, mas do homem, enquanto potência violenta em oposição à mulher.

Crer nessa estrutura textual como parte de um processo de violência simbólica capaz de dar continuidade à violência já existente contra a mulher nos coloca diante da necessidade de *ler como mulher*. Isto é, há uma violência sendo corroborada e reproduzindo espaços de opressão. No entanto, ela se dá de maneira simbólica e opaca. Desvelá-la é o nosso propósito.

3. Os símbolos do Mal

*Não existe, em lado nenhum, linguagem simbólica sem hermenêutica;
onde quer que um homem sonhe e delire,
um outro que interpreta se ergue,
aquilo que já era discurso, mesmo se incoerente,
reentra pela hermenêutica no discurso coerente.*

A simbólica do mal, Paul Ricoeur,

Estamos diante de um romance que não é literal, no qual é possível identificar um mal que se alastra por todos os episódios narrados, com uma violência que, se atinge a todos, acaba sendo ainda mais incisiva nas figuras femininas. A dificuldade está na escrita: muito embora seja violento no que escreve, Raduan Nassar tem controle da escrita e uma forma de escrever ambígua, que ludibria o leitor e escamoteia o mal.

O enredo sugere – e a crítica acatou – um mecanismo vitimal, de sacrifício. O tempo, porém, é indefinível: ora se propõe arcaico como o próprio título indica, isto é, anterior à moralidade e à lei política, ora se desenvolve com elementos de uma organização capitalista e racionalista. André Luis Rodrigues comenta:

Surge aqui uma pequena contradição (muitas outras ainda virão): a família fechada em seu pequeno mundo agrário, avessa a quaisquer relações, vive num sistema de produção pré-capitalista, quase feudal, o que está expresso no próprio título do romance, e os discursos que a sustentam parecem amparar-se numa razão que, desenvolvida, foi a condição mesma de superação desse sistema e consequente passagem para o capitalismo comercial e em seguida industrial. (RODRIGUES, 2006, p. 28)

A proposta de Rodrigues é que o esclarecimento – e aqui, ele se apoia fortemente em Adorno e Horkheimer (2004) –, aparece sempre nos discursos paternos, como de manutenção do *status quo* familiar. A crítica de Rodrigues indica uma leitura que opõe André de um lado e Pedro e o pai de outro, como se tivessem valores “diametralmente opostos” (RODRIGUES, 2006, p. 29). A nossa leitura vai por outro viés: há, de fato, contradições nas estruturas temporais, entre o que é sugerido e o que é dito no discurso, mas essas contradições não opõem im os

indivíduos masculinos da família entre si, mas os posiciona como violentos em relação aos elementos femininos.

Essa distinção é fundamental, uma vez que, dentro do âmbito de uma representação familiar, tudo se passa como se o leitor não alcançasse de imediato distinguir sujeitos individualizados, plenamente responsáveis pelos seus atos, pois Raduan Nassar parecer construir diferentes vítimas de um mal sofrido ou pecadores de um mal cometido.

Essa “opacidade” do mal, termo do próprio Paul Ricoeur, é um empecilho também para capacidade do leitor de identificar representações claras das personagens, de maneira a caracterizá-las moralmente, psicologicamente etc. Creditamos a isso a tendência a opor Pedro/pai de André. Nosso objetivo é tentar superar essa oposição.

Além disso, o texto escrito de maneira tão fortemente simbólica dificulta uma leitura imediatamente transparente das intenções do autor implícito, isto é, da transmissão de valores éticos pelo ângulo da narrativa. Considerando tais aspectos, LA parece ter duas camadas de dificuldades a serem superadas, para que seja possível uma leitura que deflagre – e não necessariamente resolva – as contradições: 1. ser escrito de maneira muito simbólica; 2. estar em prosa-poética.

Se nosso objetivo é dar vazão a uma leitura dessa opacidade, e, nesse sentido confrontar, ciente dos riscos, a corrente crítica que se afastou de uma crítica ideológica por ter encontrado uma barreira estética, é preciso encontrar apoio teórico para enfrentar o véu do simbólico e o encontramos em Paul Ricoeur e a sua longa preocupação acerca do Mal.

3.1. Criteriologia dos símbolos a partir de Paul Ricoeur

Paul Ricoeur afirma que o Mal é um desafio a todas as ciências humanas, é impassível da totalização e é o símbolo por excelência, assim, “o mal é o paradigma da resistência e da irresolução do ser ao pensar” (PAULA, 2013, p. 7). A Introdução de *A Simbólica do Mal* trata daquilo que o autor pensa ser a mediação possível entre o mal humano e a sua realidade, a confissão. Na filosofia ricoeuriana, a linguagem sempre se assenta em um privilegiado posto de mediação entre existências.

O ponto de partida da análise de Ricoeur para compreender essa forma simbólica de expressão do mal é uma fenomenologia da “Confissão”, a qual começa com um questionamento acerca da transição da **possibilidade** do mal para a **realidade** do mal, isto é, em que momento o ato do mal se dá e como ele se transforma em repetição pela palavra, por meio do ato de confissão.

Ricoeur reconhece um movimento mais racionalizado no ato de confissão, e, portanto, ineficiente como forma de iniciar sua análise: a ideia, então, é “proceder de forma regressiva e retroceder das expressões ‘especulativas’ às expressões ‘espontâneas’” (RICOEUR, 2013, p. 21), por isso, o filósofo parte da concepção de mito, uma experiência que não vive mais, entendida aqui como “uma narrativa tradicional sobre acontecimentos que tiveram lugar na origem dos tempos, destinada a fundar a ação ritual dos homens dos dias de hoje”(idem, *ibidem*): ao perder sua função etiológica, Ricoeur acredita que o mito acaba revelando uma grande função simbólica.

Não são quaisquer mitos que interessam a Ricoeur, mas especialmente aqueles que narram o início e o fim do mal. O filósofo parte do mito adâmico, a quem atribui uma importância pela repetição – isto é, passa a ser importante na medida em que equiparável a Cristo, o segundo Adão. É pela possibilidade da repetição do mito que este passa a ter uma dimensão simbólica – tal repetição se dá pela confissão.

A confissão, para o autor, é uma experiência de caráter triplo, capaz de desvelar: cegueira, equivocidade e escândalo. A experiência confessada é uma experiência cega, haja vista que permanece presa na emoção e no medo, de modo que a confissão fica responsável por empurrar para o exterior a emoção, a qual, uma vez não confessada “se fecharia sobre si mesma, como uma impressão da alma” (RICOEUR, 2013, p. 24); ou seja, é a linguagem aquela responsável por trazer o homem à condição de palavra, “mesmo na experiência do seu absurdo, do seu sofrimento, da sua angústia” (idem, *ibidem*). A linguagem do pecado, dirá Ricoeur, remete à experiência do pecado original, um sentimento de culpa mais fundamental que aquela imediata, uma experiência que “engloba todos os homens e designa a situação real do homem perante Deus, quer ele o saiba ou não. É a entrada desse pecado no mundo que o mito da queda narra.” (RICOEUR, 2013, p. 24). Esse pecado é, no entanto, identificado como correção de uma concepção mais arcaica da falta, a mancha. Portanto, o fato de ser um sentimento cego, equívoco e

carregado de diferentes significados faz com uma linguagem do pecado seja necessária para “elucidar as crises subterrâneas da consciência de culpa” (*idem, ibidem*).

Interessa-nos sobremaneira a leitura da mancha, que se passa numa condição ainda mais arcaica que a própria concepção de pecado, uma vez que LA remeteria, em teoria, a esse tempo. Muito embora essa seja a sugestão do título e da construção no ideário de André, muitos elementos do enredo negam o arcaísmo do momento e a própria palavra pecado é usada diversas vezes pelo narrador. Desse modo, compreender essa passagem da mancha para o pecado é uma boa forma de transitar na própria compreensão do mal que se instaura no tempo arcaico-contemporâneo do romance.

Vale destacar, nesse momento, que a linguagem do pecado carrega inevitavelmente o estilo interrogativo. Tal estilo se faz necessário, haja vista que o pecado torna o indivíduo incompreensível para si próprio; é por isso que o mito precisa narrar o início do movimento da violência que constrange o homem em relação a si mesmo. Desse modo, o caminho nasce na **experiência** da falta e desemboca em uma **linguagem** da falta – de nosso total interesse – e suas características. Uma dessas características é o fato de claramente ser “indireta e imagética” (RICOEUR, 2013, p. 25), pois a consciência de si parte de uma primeira linguagem espontânea dos símbolos para depois chegar numa linguagem abstrata.

Portanto, é por reconhecer que a linguagem da confissão é uma linguagem essencialmente simbólica que Ricoeur inicia sua criteriologia do símbolo. Para isso, Ricoeur propõe três zonas de emergência dos símbolos: uma zona de emergência ligada aos ritos e mitos: o símbolo como linguagem do sagrado; uma zona de emergência noturna, onírica e zona de emergência da imagem poética. A primeira zona, e aqui o filósofo recorre a Eliade, é a do sagrado manifestado em um fragmento do cosmo, isto é, por meio das hierofanias.

Ricoeur identifica nas hierofanias a possibilidade de símbolos-coisa, isto é, uma “matriz de significações simbólicas”, ainda primários se comparados a símbolos já mais intelectualizados. Essa volta ao simbolismo mais primitivo faz sentido quando pensamos no caminho que Ricoeur estabelece, partindo do símbolo da mancha – o qual, dada sua riqueza de raízes, é identificado pelo autor como mais próximo desses símbolos cósmicos – até chegar à confissão do pecado, mais

racionalizada e trabalhado no âmbito da consciência de si. No âmbito da emergência do sagrado, então, trata-se de um simbolismo vinculado ao arcaico. De modo diferente se dá com os símbolos oriundos da dimensão onírica, nos quais há uma passagem da função cósmica à psíquica. Este processo é identificado por Ricoeur como elo entre o ser do homem e o ser total. Vejamos:

se opuséssemos as hierofanias descritas pela fenomenologia da religião às produções oníricas descritas pela psicanálise freudiana ou junguiana (pelo menos aquelas que, de acordo com a própria admissão de Freud, transcendem as projeções da história individual e mergulham, bem pra lá da arqueologia privada de um sujeito, nas representações comuns de uma cultura, ou menos no folclore de toda a humanidade); manifestar o “sagrado *no* cosmos ou manifestá-lo *na* ‘psique’ é a mesma coisa”. (RICOEUR, 2013, p. 29)

O que Ricoeur quer deixar evidente é que não faz sentido que se oponha a interpretação simbólica que “pensa sobre si” daquela “cósmica”, tal qual descreve a fenomenologia da religião, pois “Cosmos e Psique são os dois polos da mesma ‘expressividade’; eu exprimo-me exprimindo o mundo; eu exploro a minha própria sacralidade ao decifrar a sacralidade do mundo” (RICOEUR, 2013, p. 29). A esses dois polos de expressividade, Ricoeur acrescenta um terceiro, absolutamente fundamental: a imaginação poética, aquela que Ricoeur, fortemente embasado em Bachelard, associa ao verbo em detrimento da imagem em si; a expressão poética, então, é simbólica e se dá no âmbito do verbo e, ao contrário dos demais, nasce juntamente com a linguagem. Por ser simbólica, como já esboçamos anteriormente, carrega uma opacidade intrínseca, cujo desvelamento – nunca totalizante – se dá com a leitura.

É importante destacar que, muito embora Ricoeur separe didaticamente essas três zonas de emergência simbólica, elas não estão incomunicáveis. O filósofo ressalta ainda a dificuldade de propor uma análise eidética que explique a convergência das três zonas. Para possibilitar a análise, a estratégia encontrada por Ricoeur é a de distinguir o que não é o símbolo, comparando-o com formas que se aproximam da sua essência.

3.1.1. O símbolo não é alegoria

Todo símbolo é signo, afirma Ricoeur, mas o contrário não se faz verdade. Isso porque há uma opacidade no símbolo – e com ela uma profundidade – não alcançada por todo signo. Os signos técnicos, por exemplo, mostram o significado de maneira transparente, sem pretender dizer nada a mais do que está sendo literalmente dito, enquanto o signo simbólico visa um sentido secundário, que também é dado por ele. De imediato, a primeira oposição diz respeito à mera comparação.

Há no símbolo um vínculo analógico entre sentido literal e simbólico, mas o signo é mais que a mera analogia, uma vez que opera um movimento que nos faz, a partir do sentido primário alcançar o sentido latente. É nesse sentido que o símbolo é classificado por Ricoeur como sendo doador: “é doador porque é uma intencionalidade primária que dá analogicamente o sentido secundário” (RICOEUR, 2013, p. 32).

A distinção que mais parece interessar Ricoeur é em relação à alegoria. Na alegoria, o segundo sentido é tão exterior ao primeiro que pode ser facilmente associado, estabelecendo o uma relação de tradução: isto é, no momento que o sentido secundário for acessado, o primeiro se torna sem qualquer uso, pois serviu como meio para que a relação fosse estabelecida. Interpretar uma alegoria “é desvendar o disfarce e, assim, torná-lo inútil” (RICOEUR, 2013, p. 32). Quando Ricoeur conceitua alegoria, ele se pretende a entendê-la de maneira diferente do símbolo.

Enquanto o símbolo é um estágio da linguagem que precede a própria interpretação, a alegoria “é já hermenêutica” (RICOEUR, 2013, p. 33). Essa diferenciação não hierarquiza símbolo e alegoria, como se um fosse melhor que o outro: a ideia de Ricoeur é pensar em dois momentos da linguagem: o símbolo “doa” o sentido, enquanto a alegoria é, pelo leitor, traduzida.

Ricoeur acha importante destacar que não usa o termo símbolo da maneira que é usada convencionalmente, como meio formal de substituição, insistindo na capacidade de doação de sentido, por parte do símbolo. E essa capacidade simbólica que nos interessa quando falamos de LA. Existem leituras

alegóricas que foram feitas, como aquela que apontamos no capítulo 1, a qual reduz o enredo à atualização da parábola do filho pródigo.

É evidente que a estrutura de ida e de retorno conforme é construída traz essa impressão, mas o texto nassariano é construído em cima de contradições que devem ser pensadas com cuidado. Antes de adentrar ao universo da obra, levemos a cabo a criteriologia ricoeuriana.

3.1.2. O símbolo e o mito

Para finalizar essa primeira criteriologia, Ricoeur opõe símbolo a mito, numa oposição em que encontra muito mais semelhanças do que aquela estabelecida com a alegoria. Para o autor, o mito é, em si, uma espécie de símbolo “desenvolvido em forma de narrativa e articulado em um tempo e espaço que não podem ser coordenados, segundo o método crítico, ao tempo da história ou ao espaço da geografia”. (RICOEUR, 2013, p. 34).

Há uma espessura narrativa no mito que não aparece nos símbolos e que será, também, amplamente trabalhada pelo autor ao longo do livro. Nesse momento, é a primeira vez que a formulação acerca do símbolo é apresentada: “o símbolo dá que pensar” (RICOEUR, 2013, p. 36) e faz uma leitura da origem do discurso simbólico, especialmente para a filosofia ocidental. É evidente que Ricoeur recorre à universalidade dos gregos, sem, no entanto, deixar de confrontá-los com a cultura judaica, dando origem ao “destino da nossa existência ocidental” (RICOEUR, 2013, p. 36).

Ricoeur faz uma leitura das fontes de influência simbólica a partir do que denomina neopassado, isto é, uma “ação retroativa a partir da sucessão dos ‘agora’, o nosso passado não deixa de mudar de sentido; a apropriação presente do passado modifica precisamente aquilo que nos motiva das profundezas do passado” (RICOEUR, 2013, p.38) de modo a eleger aquilo que lhe é fundamental: a restauração dos interditos perdidos e a supressão tardia da distância. A restauração dos interditos nos interessa sobremaneira, uma vez que ela acontece inevitavelmente de maneira lacunar e gera diferentes formas de enfrentamento. Outro fenômeno apontado por Ricoeur é a aproximação – feita pelo tempo presente – de culturas que nunca se aproximaram: tais aproximações identificadas como

arbitrárias, mas, ainda assim, geradoras de novas formas de pensar – que estão, vale destacar, presas ao limite da nossa própria tradição.

Feito o primeiro esboço da criteriologia do símbolo, Ricoeur passa a analisar, um a um, aqueles que identifica como sendo os símbolos primários do mal, a partir do símbolo da mancha.

Paul Ricoeur identifica a mancha como um dos principais elementos do Impuro e da falta, que levaria um indivíduo à confissão. A mancha é definida pelo filósofo como sendo “algo quase material que afeta como uma sujidade, que faz mal através de propriedades invisíveis e que, no entanto, opera como uma força no campo da nossa existência, que inextricavelmente psíquica e corporal” (RICOEUR, 2013, p. 42). A ideia associada à mancha é que ela carregaria em si a união de uma fase ainda primária do mal em que ele e a infelicidade não poderiam aparecer dissociados, algo como se o fazer mal propiciasse o sentir-se mal e a mancha seria uma forma de punição possível, visível pela mácula.

Outro destaque interessante dado por Ricoeur para a questão da mancha é a sua relação com a sexualidade, uma vez que ela aparece associada de maneira tão arcaica que configuraria um caráter pré-ético do homem

[...]as proibições do incesto, da sodomia, do aborto, das relações em momentos – e por vezes lugares – interditos é tão fundamental que a inflação sexual é característica do próprio sistema da mancha, a tal ponto que, entre sexualidade e mancha, parece ter-se formado uma cumplicidade indissolúvel em tempos imemoriais [...] (RICOEUR, 2013, p. 44)

Essa relação tão enraizada entre mancha e sexualidade leva inclusive à materialidade do que seria, originalmente, uma questão simbólica: a mancha passa a ser nódoa, visível, palpável e, justamente por isso, passível de purificação via rituais. Existe, mostra o filósofo, uma relação de identidade entre a pureza e a virgindade, como existe entre o sexual e o contaminado e é dessa relação que se constitui “o arcaísmo mais resistente à crítica” (RICOEUR, 2013, p. 45). Disso deriva a conclusão ricoeuriana de que não pode nascer dessa discussão sobre a sexualidade a possibilidade de um “ajustamento da consciência de culpa”, mas “da esfera não sexual da existência: das relações humanas que têm lugar no trabalho, na apropriação, na política” (RICOEUR, 2013, p. 45).

Apesar disso, a entrada do homem pelo mundo ético tem sido feita pelo temor, cuja origem remonta à associação entre mancha e vingança, muito anterior até a ideia de uma divindade que castiga, como se o próprio ato da lesão resultasse na reação. A essa “violência sem rosto da retribuição” (RICOEUR, 2013, p. 47) dá-se o nome de sofrimento: mas se o indivíduo sofre não é porque anteriormente cometeu a falta? E é por isso que se previne a mancha, Nessa racionalização, Deus seria inocente.

Mas aqui o raciocínio encontra uma resistência que nos é extremamente cara no contexto de Lavoura Arcaica: o justo sofredor, apresentado sob a figura de Jó, aquele sofre o mal de toda sorte, de modo resiliente, sem que haja sequer uma falta. O mal escandaloso, inexplicável, traz a angústia e a necessidade de preveni-lo, haja vista que o homem já está, a priori, na posição de acusado – o que dá origem a sua experiência ética e explica algumas das características primordiais dos interditos

Um interdito é bem mais do que um juízo de valor negativo, que um simples “isto não pode ser”, “isto não se pode fazer”; é até mais que um “tu não deves” no qual eu me sinto visado por uma ameaça; sobre o interdito paira já a sombra da vingança que ele levará a cabo se for violado; o “tu não deves” reveste-se da sua gravidade, do seu peso, através do: “se não, morres”. Por conseguinte, o interdito antecipa em si mesmo o castigo do sofrimento; e o constrangimento moral do interdito carrega consigo a efígie afetiva da punição. Um tabu não é senão isso: uma punição antecipada e afetivamente prevenida na interdição; assim, o poder do interdito, no medo preventivo, um poder mortal. (RICOEUR, 2013, p. 49)

Essa relação com o interdito se estende à toda divindade, o sagrado passa a ser uma destruição acima do homem, o qual, na medida que teme a mancha, nega a violência que pode ser causada pelo próprio transcendente. Com seu poder simbólico, a mancha atravessa a cultura grega e hebraica e, para ela, são elaborados rituais de purificação, sejam eles físicos ou morais. O rito da supressão da mancha - e a própria a mancha em si - fazem sua aparição pela palavra: isto é, há uma “educação” a ser compreendida sobre o impuro e o puro – bem como tornar o impuro puro – e é nesse movimento que Ricoeur identifica “a primeira base linguística e semântica do ‘sentimento de culpabilidade’, e, em primeiro lugar da ‘confissão dos pecados’” (RICOEUR, 2013, p. 53).

Ricoeur vê os ocidentais como devedores da tradição grega em relação à mancha, principalmente na forma de mito, uma expressão literária capaz de nos

apresentar uma versão não filosófica da filosofia, especialmente como mito trágico e do mito órfico: “por causa do seu vínculo com a filosofia, um tema desse gênero nunca poderia ser uma simples sobrevivência, um simples dejetivo, mas antes uma matriz de significação” (RICOEUR, 2013, p. 55). Ricoeur mostra a relação de aproximação entre a mancha e a pureza- ao que ele atribui o jurídico e o religioso - pois o indivíduo manchado é colocado em exílio, e estar em exílio significa, ao mesmo tempo, a exclusão do espaço público e do espaço sagrado.

A mancha, evidencia Ricoeur, tem seu caráter objetivo, a nódoa é que desperta, subjetivamente o temor, que via palavra acede à ética: essa palavra é a confissão. O homem confessa porque teme a punição, e por meio da confissão é capaz de dar a medida de seus erros, de modo a ser punido proporcionalmente. O homem teme a vingança desmedida da cólera divina. Numa consciência religiosa mais arcaica, o medo do Sagrado incluía o medo de uma vingança que viesse para reestruturar uma suposta ordem, que de tão desejada, dá origem inclusive para os interditos:

A própria ideia de vingança esconde outra coisa, vingar não é só destruir, mas, ao destruir, restabelecer. Através do temor de ser atingido, aniquilado, apercebe-se do movimento mediante o qual a ordem – uma ordem, qualquer que ela seja – é restaurada. O que tinha sido instituído, e o que acaba de ser destituído, é restituído. Através da negação a ordem é reafirmada (...). Talvez não haja nenhum tabu que não seja habitado por uma reverência, por uma veneração da ordem. (RICOEUR, 2013, p. 59)

O que se pretende com a vingança é a expiação e, com isso, a restauração do valor do culpado. Até mesmo, dirá Ricoeur, um desejo secundário de que proporcione, via expiação, a possibilidade de uma vida sem temor. A essa possibilidade, o filósofo francês se opõe de maneira categórica, pois crê que a projeção de uma educação sem punição ou interdições seja nefasta, especialmente quando se pensa em relação ao Estado.

Para concluir seu trabalho inicial com a mancha e transpor suas preocupações para o pecado, Ricoeur finaliza categoricamente, afirmando que “a nódoa é o primeiro ‘esquema’ do mal” (RICOEUR, 2013, p. 61).

A passagem de Ricoeur da discussão da mancha para o pecado suscita um pressuposto: no pecado, há uma quebra de aliança, anteriormente estabelecida com a divindade. O pecado pressupõe um caráter teísta que a mancha não

pressupunha – seja mono ou politeísta. Mais que isso, esse Deus precisa ser antropológico, isto é, preocupado com o homem. É nesse sentido que, para Ricoeur, o pecado é primeiro uma transgressão pessoal e, só depois, uma transgressão ética, pois é a violação de uma expressão da *vontade* santa que estabelece previamente a aliança do que pode e do que não pode ser feito.

Feita a aliança, surge a necessidade da lei que rege essa aliança, estabelecida, vide a religião judaica, por meio dos profetas: “a lei é um ‘pedagogo’ que ajuda o penitente a determinar o seu modo de ser pecador” (RICOEUR, 2013, p. 76). A preocupação com a aliança – denominada por Ricoeur como “perante Deus” levará à discussão sobre a distância ética que se estabelece entre homem e Deus: por ameaçar de forma infinita o homem, Deus exige de forma infinita, isto é, a Sua perfeição desmedida diante da possibilidade finita do homem resulta em um impasse ético: transforma Deus no absolutamente Outro.

Da relação com esse absolutamente outro, surge o que Ricoeur chama uma nova modalidade de temor: a “cólera de Deus”, o rosto assumido pela Santidade quando diante do homem pecador. A cólera de Deus, anunciada pelos profetas, não é a maldade divina, mas um signo que, indicará Ricoeur, acaba sendo mesmo incluído no que depois viria a ser a “teologia do amor”. Para o filósofo, essa ameaça da cólera divina vem sempre acompanhada da adversativa, enunciada pelo “contudo”, capaz de reconciliação. É a promessa da reconciliação – mais ainda que o temor da própria cólera – que sustenta essa relação hierárquica entre Deus e o homem.

No contexto da aliança estabelecida, Ricoeur passa analisar o simbolismo do pecado, visto como uma ruptura dessa aliança. Como toda análise ricoeuriana, ela pressupõe uma ambivalência: o símbolo do pecado é indissociável do símbolo da redenção, aquele que traz o retorno à aliança, rompida pelo pecado. É nesse ponto que o símbolo do pecado se diferencia fortemente da mancha; enquanto a mancha contamina, a negatividade do pecado está no campo do desvio, da quebra, isto é, de uma relação previamente estabelecida (aliança) que foi lesada. O pecado levaria o homem, então, ao afastamento de Deus, e se Deus é o perfeito ser, o pecado aproximaria cada vez mais o homem do *nada*.

É interessante que essa associação do pecado ao nada ganha materialidade na forma dos ídolos. Ricoeur mostra como a condenação à adoração

de falsos ídolos é a adoração do próprio nada, mais do que meramente adorar uma imagem esculpida e, ainda mais, é a adoração da própria vaidade, “porque o homem torna-se naquilo que adora” (RICOEUR, 2013, p. 93). Ricoeur reconhece nessa adoração ao nada uma forma encontrada pelo homem de abandonar a Deus quando este também abandona ao homem: “assim, Deus já não é o ‘Sim’ da palavra ‘que disse, e assim aconteceu’; ele é o ‘Não’ que suprime o malvado, os seus e ídolos e toda a sua vaidade” (RICOEUR, 2013, p. 93). É a vaidade do homem, aponta o filósofo, que alastra o não de Deus para tudo e faz com Deus passe a ser só a cólera e vontade de morte.

Contudo, Deus também é perdão, “como se Deus mudasse de caminho, alterasse o seu próprio plano para os homens” (RICOEUR, 2013, p. 94) e essa alteração abre precedente para a existência de um caminho para a confissão, haja vista que a tomada de consciência existe e é possível. Assim, a existência do perdão pressupõe a existência do retorno.

O pecado, porém, não se restringe à quebra da aliança, mas é vista por Ricoeur, também como posição – como *realidade* – uma vez que permite nascer, no momento que gera o sentimento de culpabilidade, a consciência infeliz, a própria consciência do pecador enquanto indivíduo: se por um lado um tabu tem um poder anônimo, a Lei divina é uma expressão ético-jurídica da Aliança, então, o pecado passa a ser uma transgressão que eleva o indivíduo à condição de consciência da sua culpabilidade, e, ao mesmo tempo prova seu realismo.

Ademais, o pecado tem a dimensão do seu realismo não só na sua confissão individual, mas também na comunitária. Por sermos constituídos como unidade pecadora – a humanidade – herdeira, inclusive, de um pecado original (mito adâmico), cuja redenção prescinde de uma confissão litúrgica, o pecado passa a ser hipersubjetivo.

Logo, além da própria consciência do pecador e da consciência coletiva da humanidade, o terceiro fator que garante o realismo e a existência do pecado é o olhar de Deus, ao qual Ricoeur atribuirá a categoria de *para si*, muito além de uma suposta condição degradante e obscena de ser observado por Deus. Nas palavras de Ricoeur

Por último, se a ênfase principal não está no caráter propriamente degradante da situação de ser-observado-por-Deus, é porque o

sentido primordial desse olhar consiste em constituir a *verdade* da minha situação, a justeza e a justiça do juízo ético suscetível de ser emitido sobre a minha existência. É por isso que esse olhar, longe de obstaculizar o nascimento do Si, é antes a condição da sua tomara de consciência; a sua entrada no campo da subjetividade é feita sob a forma da *tarefa* de nos conhecermos melhor a nós mesmos; esse olhar, que é, funda o dever-se da consciência de si. (RICOEUR, 2013, pp.101-102).

A ideia, aponta Ricoeur, é uma pretensão humana de conhecer a si mesmo – a partir da consciência de si – como o seria capaz o olhar absoluto de Deus. Mesmo numa condição de crise, como a vivida por Jó, em que o olhar de Deus se aproxima a um inimigo, Ricoeur reconhecerá esse processo de verdade do meu olhar a partir do olhar Outro: Jó invoca Deus e pretende entender seus desígnios. Assim, em certa medida, o Olhar é capaz de constituir o conhecimento de si a partir da consciência da minha possibilidade de pecar, em outras palavras, do meu sentimento de culpabilidade.

A leitura ricoeuriana sobre o pecado inclui ainda sua relação com a expiação, mote que nos interessa sobremaneira: em primeiro lugar, o autor estabelece o paralelo do símbolo do sangue como símbolo da alma a partir da tradução da Septuaginta, evidenciando que há uma leitura cristológica que se pretende rever o sacrifício judeu. Para além disso, o que nos interessa é entender o sacrifício animal na sua postura inicial de dádiva, isto é, inicialmente, oferecer o sangue é oferecer a si mesmo e pôr-se à disposição da união com Deus. A dádiva não se pretende uma pena, a princípio.

Aos poucos, porém, a possibilidade de oferecer o sangue animal como forma de dádiva em substituição ao próprio sangue dá abertura a possibilidade substituição penal: “em vez da sua morte, o fiel observa com o coração contrito a morte da vítima que o representa” (RICOEUR, 2013, p. 114). Em vez de oferecer o próprio corpo para salvar a alma, o homem passa a ter a possibilidade de oferecer o outro em substituição e, assim, expiar os próprios pecados.

Depois de desenvolvida a análise sobre a mancha e o pecado, Ricoeur passa a explorar a culpabilidade, vista como uma terceira etapa do processo do mal, iniciado pela ruptura e continuado pela retomada da aliança entre homem e Deus. Nesse momento da argumentação, o filósofo traz à baila o seu conceito de servo-arbítrio: “o homem responsável e cativo” (RICOEUR, 2013, p. 118). Isto é: enquanto,

por um lado, o pecado carrega um sentido ontológico da falta – é a falta *em si* – a culpabilidade é a sua tomada de consciência:

Ser culpado significa apenas estar pronto para suportar o castigo e constituir-se como alvo de castigo (...). A sociologia da responsabilidade é aqui de uma grande utilidade; o homem teve consciência de responsabilidade antes de ter tido consciência de ser causa, agente, autor. É a sua situação em relação aos interditos que pela primeira vez o torna responsável. (RICOEUR, 2013, p. 119)

A consciência da culpabilidade, dirá Ricoeur, “constitui uma verdadeira revolução na experiência do mal” (RICOEUR, 2013, p. 119), porque trata-se de usar a liberdade de maneira inadequada, o que leva à diminuição do valor de si. Assim, a culpabilidade provém da consciência do castigo, por ela solicitado. Nesse movimento de se entender como culpado e, portanto, prever o castigo necessário a si como *autor e agente* do mal, o homem transforma o sentido da expiação, que era vingativa, para educativa. É o que Ricoeur denominará “uma emenda”: aquele que está sob o domínio de uma aliança quer ser punido.

Além dessa estrutura identificada, acresce-se a “confissão dos pecados”, movimento que completará a interiorização do pecado, porque é o movimento da acusação de si. O que há de revolucionário aqui também é que, nesse momento, a medida do mal passa a estar no homem, isto é, numa experiência de total solidão, que rompe com o nós da confissão dos pecados da humanidade; aqui, a culpabilidade prenuncia a falta individual e não coletiva: “Segundo o esquema do pecado, o mal é uma situação ‘na qual’ a humanidade é tomada enquanto coletivo singular; segundo o esquema da culpabilidade, o mal é um ato que cada indivíduo ‘começa’” (RICOEUR, 2013, p. 124).

Ao repensar esse caráter individual da culpabilidade, Ricoeur identifica que esta pode ser vista como uma consciência que se direciona a uma consciência ética e jurídica. Essa aproximação entre a tradição judaica e a grega – como já mencionado, tradições que Ricoeur considera como base das nossas tradições ocidentais – levam o filósofo a uma interessante aproximação entre a ideia de *hybris* trágica e aquela que será a *hybris* penal, fruto da tradição grega.

Para isso, Ricoeur parte da distinção entre *hybris* e *hamartía*, fortemente ancorado em dois autores: Gernet e Moulinier. A partir de Aristóteles, *hybris* pode ser compreendida como a presunção que atira o herói para fora da sua condição –

para lá da medida – isto é, uma vontade deliberada, vinda mesmo de um arrebatamento da cólera. Essa presunção, aproximada por Ricoeur inclusive de uma vontade inteligente do mal, é sempre um movimento paradoxal e se difere sobremaneira da *hamartía* que, no escopo do erro, traz a concepção trágica da experiência. A *hamartía* é a cegueira trágica, a ideia de um erro inerente parte da experiência trágica de se compreender humano

Por esse seu caráter – muito visível, por exemplo, da tragédia edípica – a *hamartía* deu origem, ao mesmo tempo, a uma noção da visão trágica do mundo e ao princípio de desculpa e absolvição – fundamental na concepção ‘gradual’ da culpabilidade. Isto é, não se pode punir uma transgressão ativa como a *hybris* da mesma maneira que se pune a *hamartía*. Dessa constatação dos diferentes níveis de mal vindos da cultura grega, bem como da sacralização da cidade (*polis*) é que se faz possível a aproximação com a cultura judaica.

Enquanto a ἀμαρτία se laicizou naturalmente até se tornar falta desculpável, o paradoxo da ὕβρις, por sua vez, separou os seus dois lados e assim separou a componente psicológica – o espírito de perdição interpretado de maneira não teológica, isto é, a raiz má da premeditação maldosa (...). Esse parentesco surpreendente entre a ὕβρις trágica e a ὕβρις penal tem, porventura uma origem ainda mais subterrânea (...) uma vontade do mal pelo mal que é análoga do espírito e perdição que, de acordo com a tragédia, aparece onde quer; nessa vontade cristaliza-se o perigo que abala o sagrado da cidade; desta forma, a cidade tende a restaurar em seu benefício o ciúme dos deuses a respeito de qualquer grandeza insolente; todo o criminoso está para a cidade como a “presunção” está para a Justiça divina celebrada pelos poetas. (RICOEUR, 2013, pp. 134-135)

A visão do trágico nos mitos do mal será explorada pela presente tese na ocasião da discussão sobre a natureza do mal de André. Por ora, seguimos o raciocínio de Ricoeur, que passa dessa aproximação para a ideia de escrúpulo como segunda forma de consciência da culpabilidade. Para explorar essa ideia, Ricoeur recorre aos Fariseus, considerados por ele “os representantes mais puros de um tipo irreduzível de experiência moral, na qual qualquer pessoa pode reconhecer uma das possibilidades fundamentais da sua própria humanidade” (RICOEUR, 2013, p. 139). A particularidade da experiência dos Fariseus é vista pelo filósofo como passível de compreensão para abarcar a ideia de uma consciência escrupulosa, a qual seria, inclusive “a vanguarda da culpabilidade” (RICOEUR, 2013, p. 145), uma vez que

oferece colocar em paradoxo dois pontos fundamentais, a imputação pessoal do mal e a polaridade entre o justo e o malvado.

A presença, entre os Fariseus, da diferenciação entre o justo e o malvado aponta para uma característica fundamental da culpabilidade, que é a sua possibilidade de ser gradual e, assim, gerar punições proporcionais (ao contrário do pecado, que iguala os homens):

[...]se há mais ou menos “transgressão”, o justo e o malvado significam os pontos extremos dessa escala de intensidade do valor; mas os fariseus acentuaram ainda mais esse fenômeno da polaridade moral, na exata medida em que eles fizeram do cumprimento da Lei já não um limite ideal, mas antes um verdadeiro projeto de vida; o máximo impossível de perfeição é o fundo sobre o qual se destaca o ponto ótimo alcançável da justiça: não é pedido ao homem nada que ele não possa fazer. (RICOEUR, 2013, p. 145)

Se, por um lado, não é pedido ao homem nada que ele não possa fazer; por outro, essa forma de lidar com a culpabilidade abre espaço para uma discussão sobre o conceito de mérito, a marca do homem justo. O mérito é o aumento da vida, enquanto a culpabilidade é a “perda de um grau de valor” (RICOEUR, 2013, p. 147). Assim, era, com a vida, o temente a Deus era a de ter encontrado a vida. Os Fariseus, os quais levavam suas profissões de fé de maneira extrema, isolados, recebem uma ressalva da visão ricoeuriana, isto é, não são monstros:

Ritualização, sedimentação, separação da consciência escrupulosa: estas características não transformam o escrupuloso num monstro; essa estreiteza é a contrapartida da profundidade do escrúpulo; o escrúpulo é, certamente, a vanguarda da experiência da falta, a recapitulação, no seio da consciência delicada, da mancha, do pecado e da culpabilidade; mas é nesse posto avançado que toda essa experiência corre o risco de soçobrar (RICOEUR, 2013, p. 155)

É preciso se perguntar também como ficam aqueles que não podem viver a vida oferecida pela consciência escrupulosa. Ricoeur traz à baila o conceito de hipocrisia, “a caricatura do escrúpulo” (RICOEUR, 2016, p. 155). O termo caricatura é empregado aqui no sentido de ausência de sua prática, pois, dado que a revelação da consciência escrupulosa é anterior (está no passado), é preciso praticá-la e, deixada de lado a prática, o escrúpulo abre espaço para a hipocrisia. Na visão ética oferecida pela consciência escrupulosa, o homem é responsável por sua liberdade e por não praticar a lei – não ter direito ao mérito. Assim, a grandeza do escrúpulo

residia na obediência fiel a Deus e o resultado é a responsabilização pelo mal: “a lei é que mostra o pecado, o que o torna manifesto” (RICOEUR, 2013, p. 157).

Mas a culpabilidade apresenta um impasse, trazido por Ricoeur na figura de Paulo, aquele que, pela primeira vez, apresenta a “maldição da lei”, uma vez que a existência da lei dá o conhecimento do pecado, chegando ao ponto inclusive de gerá-lo. São Paulo, afirma Ricoeur “convoca Lei e Pecado, como se se tratassem de identidades fantásticas, e revela a circularidade mortal entre elas; entrando neste círculo vicioso a partir da lei, ele diz: ‘a lei veio para aumentar a falta’” (RICOEUR, 2013, p. 157). Para São Paulo, o pecado ganha contundência com a lei, que lhe dá forma e força.

Para explicar de que maneira isso se dá é preciso compreender que São Paulo retira a ideia de mal da ideia de uma transgressão e o realoca no desejo de satisfazer uma lei como forma de salvação, resvalando, inevitavelmente no contrário do que se entende por liberdade. Mais que isso: sujeitar-se ao regime da lei, portanto ao do pecado, é também estar sujeito a um regime de morte, uma vez que o pagamento do pecado se dá pela morte. Vale lembrar aqui que não se trata de uma morte tal qual a compreendemos, mas uma “morte viva daqueles que acreditam estar vivos (...) o dualismo resultante entre o Espírito e a carne” (RICOEUR, 2013, p. 159).

O conceito de “carne” é fundamental para entender a tese paulina recuperada por Ricoeur. Não diz respeito aqui à parte maldita do homem ou mesmo à sexualidade, mas tão somente representa aquilo “eu se aliena de si mesmo, se opõe a si mesmo, e se projeta na exterioridade”; e assim, nesse perder-se de si pelo pecado que a carne oferece desejos contrários ao espírito: “por isso não se devia partir da carne, como se ela fosse a raiz do mal, mas, pelo contrário, chegar à carne, tal como se chega à flor do mal” (RICOEUR, 2013, p. 160).

Há que se destacar esse momento da argumentação ricoeuriana: reconhecendo que com a culpabilidade nasce a consciência, reconhece-se, ainda, que nasce o homem-medida e, com ele, a possibilidade do realismo do pecado. Essa origem do tribunal que julga a si mesmo é uma alienação ética, identificada por São Paulo, mas historicamente re-justificada em Marx, Freud, Nietzsche, Sartre. A consciência culpada é a consciência fechada, que impede a comunhão entre os pecadores, passa a ser uma escravidão, uma consciência sem promessa; além de

trazer uma justificação pela lei – que não é, e não pode ser, uma justificação pela fé: “é através da retrospeção que se descobre a identidade profunda entre a ética e a conduta cultural e ritual, entre a moralidade e a imoralidade, entre a obediência (ou boa vontade) e o conhecimento (sabedoria)” (RICOEUR, 2013, p. 165).

Para encerrar seu raciocínio sobre o “limiar-ambíguo” do pecado, Ricoeur conclui trazendo a luz o processo inevitável, isto é: a promoção da culpabilidade leva o homem a entrar no “círculo da condenação”, que só é manifesto diante de uma consciência culpada que esteja sempre sob o domínio da lei.

3.1.3. O servo-arbítrio

A conclusão da primeira parte d’*A Simbólica do Mal* e sua passagem para segunda se dá com uma volta detalhada de Ricoeur ao conceito de *servo-arbítrio*, visto como capaz de recapitular toda cadeia de símbolos descrita até então, uma vez que o *servo-arbítrio* é para onde tendem todos os símbolos primários do mal.

Não é possível estabelecer um objeto que corresponda diretamente ao conceito de *servo-arbítrio*, isto é, ele só existe como campo de ideia. A tentativa de representá-lo levaria a autodestruição da representação, uma vez que carrega paradoxalmente a ideia de servidão e de liberdade. Esse paradoxo não se compreende se expresso diretamente, ainda que, conforme Ricoeur, “a liberdade tenha de ser libertada e que essa libertação seja uma libertação da própria escravidão, nada disso se pode exprimir em estilo direto: e, no entanto, é essa a temática central da ‘salvação’” (RICOEUR, 2013, pp. 170-171).

Diante de tudo que levantou sobre o *servo-arbítrio*, Ricoeur o esquematiza em três partes: 1. esquema da positividade, em que o mal não é defeito ou privação, ou ainda ausência de ordem, mas uma posição. Nesse esquema ele é passível de ser retirado. 2. esquema da exterioridade, isto é, o mal vem para o homem “de fora”, assim, o homem é o mal porque é seduzido pelo mal, não podendo jamais ser o mal absoluto. 3. esquema da infecção, ou seja, tendo sido seduzido pelo mal, o homem se prende a ele. É o esquema que aponta para relação entre o homem e o mal radical.

Nessa etapa da análise do mal, vinda do símbolo da mancha, o mal ainda prefigura como sendo secundário no homem, o qual jamais poderá ser o mal

absoluto: “Por mais *radical* que seja o mal, ele nunca será tão *originário* quanto a bondade” (RICOEUR, 2013, p. 175), o que explicaria, inclusive a relação com o cativeiro, pressuposta na condição de servo a qual Ricoeur realoca o homem.

Tendo explanado todo esquema originário do símbolo da mancha sob a égide do *servo-arbítrio*, Ricoeur volta sua análise para os mitos do princípio e do fim.

3.1.4. Os mitos

A segunda parte da Simbólica do Mal começa com Ricoeur tratando da importância de trazer o mito de volta ao seu “ponto original de mito”, isto é, de recuperar a sua função original enquanto mito, para que seja possível aproveitar o seu caráter simbólico. Esse desejo vem da percepção ricoeuriana de que, ao separarmos *mythos* de *logos* – ou seja, quando o mito foi separado do discurso da História, sua importância deixou de ser considerada.

Todavia, para Ricoeur, essa dissociação deveria propiciar justamente o oposto: a revalorização do mito enquanto tal:

É por isso que, em momento algum, se fala aqui de desmitização, mas, em rigor, de desmitologização, ficando claro que aquilo que se perdeu foi o pseudo-saber, o falso *logos* do mito, tal como se exprime, por exemplo, na função etiológica do mito. Mas perder o mito como *logos* imediato, é reencontrá-lo como *mythos*. (RICOEUR, 2013, p. 180)

Atentando-se especialmente aos mitos do mal, Ricoeur lança mão de uma sistematização que os caracteriza e define:

1. o mito se pretende global, exemplar e universal, capaz de abarcar a existência do homem enquanto arquétipo;
2. a narrativa do mito impõe movimento à experiência humana;
3. a passagem do estado de inocência para o de homem manchado se dá pela narrativa, justamente porque não há transição lógica.

Nesse sentido,

nos afastamos de uma interpretação puramente alegorizante do mito. A alegoria é sempre suscetível de ser *traduzida* num texto inteligível por si mesmo; uma vez decifrado este texto mais inteligível, a

alegoria cai como uma veste inútil; aquilo que a alegoria mostrava ao mesmo tempo que o escondia, pode ser dito num discurso direto que a substitui. (RICOEUR, 2013, p. 181)

É fundamental que atentemos para essa passagem: entender o mito como não-alegoria e ver nisso algo de positivo, permite a Ricoeur classificá-lo como símbolo, uma vez que, dirá o filósofo, ele é irreduzível à tradução. Enquanto parte do “mundo da falta”, o mito precisa ser lido de maneira mais imediata, conferindo-lhe a autonomia que lhe inerente.

O esforço de Ricoeur vai no sentido de diferenciar mito de gnose, esta, sim, um “simulacro da razão”. A ideia é que o mito não seja um símbolo de explicação, mas “uma abertura e uma descoberta” (RICOEUR, 2013, p. 183). Essa confusão entre mito e gnose, afirmará o filósofo, tem morada privilegiada na problemática do mal, “como se o mal fosse um problema sempre prematuro no qual os fins da razão excedessem sempre os seus meios” (RICOEUR, 2013, p. 183).

O diferencial do mito enquanto símbolo – em relação aos símbolos primários, por exemplo – é que ele se dá no campo da narrativa, isto é, é constituído sempre por palavras, as quais se complementaríamos pela ação ritual. Apoiando-se em Lévi-Strauss (1982), Ricoeur trata da diferença entre o limite possível da experiência em contrapartida à totalidade do mito. Ao identificar, assim, que os mitos precisam ser plurais para serem possíveis, também é possível identificar a função dos mitos de conservação da plenitude pretendida pelo o homem. Nas palavras de Ricoeur:

É por isso que, embora as civilizações primitivas tenham em comum quase a mesma estrutura mítica, essa estrutura indiferenciada não existe sem uma diversidade de mitos: a polaridade entre a estrutura mítica e os mitos é um sucedâneo do caráter *simbólico* da totalidade e da plenitude que mitos e rituais repetem. Porque é simbolizado e não vivido, o sagrado cinde-se em múltiplos mitos. (RICOEUR, 2013, p. 187)

Diante dessa multiplicidade, Ricoeur elabora uma tipologia para classificar os mitos da origem e do fim do mal, a qual divide em quatro tipos: 1. “Drama da criação”: na qual o a origem do mal é coextensiva à origem das coisas; 2. “Mito da queda”: o homem decai pelo mal (nesse mito não existe distinção entre salvação e criação); 3. “Mito trágico”, intermediário entre o da criação e o da queda, o homem não comete a falta, mas é culpado e a redenção não se dá pela confissão, mas pela

catarse - um êxtase produzido pelo espetáculo, isto é, uma salvação estética; 4. “Mito da alma exilada”, o qual se distingue dos demais por separar alma de corpo e volta sua preocupação para o destino da alma na terra.

Dos quatro tipos de mitos, muito desenvolvidos e exemplificados por Ricoeur, voltaremos nossa atenção, nesse momento, ao “Mito da queda”, especialmente ao “Mito adâmico”, o qual narra a história de Adão, o primeiro homem criado por Deus e sua relação com o Mal, o qual aparece na figura da serpente e de Eva. O que Ricoeur apresenta como ponto de destaque nessa forma de concepção do mal é que ela inocenta Deus no momento em que acusa o homem de um pecado “original”. Essa possibilidade do mal original é que une todas a humana, sob o desígnio de pecador: “ao nomear Adão como o homem, o mito explicita essa universalidade concreta do mal humano; através do mito adâmico, o espírito de penitência encontra o símbolo dessa universalidade” (RICOEUR, 2013, p. 260). Essa função universalizante do mito contrasta, inclusive de maneira ambígua, com o próprio enredo, afinal, Adão é um único homem e é, ao mesmo tempo, múltiplos, capaz de representar toda a humanidade.

“Esse homem, por sua vez, resume-se num gesto: ele tomou o fruto e comeu-o.” (RICOEUR, 2013, p. 263): a atenção de Ricoeur volta-se, então, ao instante da queda, isto é, uma inserção de uma narrativa do surgimento do mal na narrativa de criação do mundo. O homem, no mito adâmico, passa de um estado pleno de inocência, do qual se exclui inclusive “a inteligência, o trabalho, a sexualidade”, que passariam a ser vistas como “as flores do mal” (RICOEUR, 2013, p. 265) e toda dimensão que é de gato humana acaba recebendo o que Ricoeur denomina de dupla marca: o bem como destino e o mal como tendência.

É inevitavelmente ambíguo considerar o homem assim, criado bom e transformado em mau e, para Ricoeur, essa ambiguidade ultrapassa os limites da narrativa mítica e passa a ser parte de diferentes etapas da vida humana. Nessa ambiguidade, vêm à tona também a nudez que passa a ser falta e a própria comunicação humana que passa de inocente à dissimulada.

Por fim, e especialmente importante, o conflito que surge entre a descendência da mulher e a da serpente, a “condição militante e sofredora da liberdade, de ora em diante dos ardis do desejo” (RICOEUR, 2013, p. 266). No instante da queda, tudo aquilo que é humano passa a ser necessariamente penoso:

o parto, a gravidez, a lavoura. E mais uma ambiguidade é posta: a grandeza e a decadência do homem estão absolutamente imbricadas.

Relembremos aqui a observação de Ricoeur sobre São Paulo: ele denuncia que a Lei excita ao pecado no momento da interdição, pois ela pressupõe o fim da inocência e a liberdade dada ao homem é necessariamente finita: “a finitude dessa liberdade consiste nisto: que ela é desde a origem orientada, não, sem dúvida, por aquilo a que chamamos “valores”, que são produtos culturais já muito elaborados, mas por um princípio de hierarquização e de preferência entre os valores” (RICOEUR, 2013, p. 267). É nessa hierarquia que se estabelece que a quebra da aliança com Deus seja um pecado de toda ordem gravíssimo e originário, mais condenável que o próprio homicídio de um irmão (pensamos aqui em Caim e Abel). A Lei traz, então, um limite que oprime. O Deus da criação da luz passa a ser o Deus da negação da liberdade, logo,

a queda consiste uma cesura ao longo de tudo o que é humano no homem: tudo – sexualidade e morte, trabalho e civilização, cultura e ética – releva de uma natureza originária perdida, contudo sempre subjacente, e, simultaneamente, de um mal que, apesar de radical, não deixa de ser contingente (RICOEUR, 2013, p. 269).

A inocência, então, passa a ser algo do qual falamos sobre, mas não podemos conhecer e isso é suficiente para que ela assuma um papel de limite às pretensões humanas de se igualar ao divino: o instante da queda atesta que, se, por um lado, o pecado não é a nossa realidade originária e não define o ser-homem; por outro, ele é a fratura do ser-criado e a possibilidade do “devir-mau”. Assim, o que o mito da queda fornece de maneira fundamental é a contingência do mal radical e, ainda que o pecado seja originário, a inocência é ainda mais anterior: o homem está “destinado” ao bem e “inclinado” ao mal.

Em contrapartida a essa contingência do mal propiciada pelo mito, é preciso pensar acerca do que Ricoeur denomina como “intermediadores” do mal, especificamente: a serpente e a sedução feminina, ambas reconhecidas como figuras de transição da narrativa. Ricoeur, inclusive, questiona-se acerca da escolha da mulher como *meio* da serpente de convite ao pecado:

Temos de convir, sem dúvida, que esta narrativa evidencia um ressentimento muito masculino, que serve para justificar o estado de dependência no qual todas as sociedades – ou quase todas – mantêm das mulheres. Este ressentimento é, aliás, muito ao estilo

desse “ciúme divino” no qual reconhecemos uma espécie de mito trágico residual; existe claramente um certo vestígio de ciúme do deus relativamente à grandeza humana no ódio clerical para com a curiosidade, a audácia, o espírito de invenção e de liberdade que anima estas páginas pessimistas, isto se for verdade que elas tendem, contra o mito da criação, a eliminar a ambiguidade da civilização e colocá-la de forma unívoca sob o signo da culpabilidade. (RICOEUR, 2013, pp. 273-274).

Se, à primeira vista, a leitura de Ricoeur parece produtiva para a discussão da mulher na fundação do mito do mal, prosseguindo com o tema, somos informados pelo filósofo que sua leitura do mito não considera a mulher nesse posto de “segundo sexo”, visto que a queda não se dá pela libido humana, mas por uma estrutura de liberdade finita. Sendo assim, “toda a mulher e todo o homem são Adão; todo o homem e toda mulher são Eva; toda a mulher peca ‘em’ Adão, todo o homem é seduzido ‘em’ Eva” (RICOEUR, 2013, p. 274).¹⁹

A importância da serpente também está em possibilitar ao homem a quase exteriorização do mal, isto é, a tentação seria uma sedução do exterior, e, agindo de má-fé, o homem mascara a liberdade projetando exteriormente a tentação. Na realidade, aponta Ricoeur, uma das conotações do símbolo da serpente é justamente vê-la como uma parte de nós mesmos. Todavia, como convém a um símbolo, a serpente não se reduz ao símbolo da sedução, dado que também é exterior de múltiplas maneiras: ela passa também a ser o mal *dado*, e permite que Adão não seja só o primeiro homem, mas o homem no sentido da tradição. O homem, por causa da serpente, não é, então, o mal absoluto, mas o mal para o qual é possível “ceder”.

A leitura ricoeuriana do mito adâmico se encontra com a leitura do mito da alma exilada, cuja leitura aprofundada deixaremos para outra ocasião. Interessa-nos sobremaneira encerrar essa primeira parte considerando a conclusão ricoeuriana: *le symbole donne à penser*.

¹⁹ Achamos válido ressaltar que, embora o trabalho filosófico com a simbologia, feito por Ricoeur, seja absolutamente necessário para a leitura crítica feminista que faremos de LA, seu posicionamento tende a uma leitura do mito que não diferencia o humano por gêneros. Essa atitude, recorrente na filosofia e na crítica da literatura, não impede, porém, que o próprio autor nos instrumentalize para confrontar – conforme ele mesmo faz – interpretações. É por isso que, em capítulo posterior, retomaremos o mito adâmico pelo viés de Simone de Beauvoir (2009).

3.2. O símbolo dá que pensar

A preocupação d' *A Simbólica do Mal* foi a experiência da confissão e a sua necessidade de uma linguagem simbólica dar conta de expressar o mal, considerando dois aspectos muito singulares que são a dificuldade de discernir *logos* e *mythos* e a impossibilidade da transcrição filosófica direta do simbolismo religioso do mal, uma vez que incorreria na tão criticada interpretação alegorizante.

Dado esse impasse, surge o aforismo que nomeia essa conclusão: o símbolo dá que pensar. Isso significa, de imediato, que o símbolo é da ordem da doação – ele dá -; porém, não perpetua a passividade, uma vez que aquilo que ele dá é algo “a se pensar”: a partir da doação surge a posição.

Fortemente ancorado em Bachelard, Ricoeur recorre ao que denomina “acesso à fonte da linguagem” como forma alternativa ao começo radical da filosofia e faz isso porque acredita que a compreensão dos símbolos se dá por meio de uma conquista do ponto de partida – isto é, ele não é dado. Ainda que não seja dado, lembra o filósofo, ele implica um pressuposto, isto é

uma meditação sobre os símbolos parte da linguagem que já teve lugar, e na qual já tudo foi dito de alguma forma; ela quer ser o pensamento com os seus pressupostos. A sua primeira tarefa não é começar, mas partindo da palavra, lembrar-se; lembrar-se, com vista a começar. (RICOEUR, 2013, p. 366)

O símbolo pressupõe um esquecimento e a sua restauração, ou seja, o símbolo, que já está no elemento da palavra, necessita de uma passagem hermenêutica de pensamento crítico, cuja função não seja a apropriação, mas a dissolução de um mito- explicação para abrir espaço para a restauração de um mito-símbolo.

Vale lembrar que essa restauração não abre espaço para a volta à primeira inocência – antes da concepção do pecado –, pois a crença imediata foi perdida. O que Ricoeur propõe, então, é o que ele chamará de “segunda inocência”: “é na hermenêutica que se forma um nó entre a doação de sentido pelo símbolo e a iniciativa inteligível da decifração” (RICOEUR, 2013, p. 369). O trabalho do hermeneuta é visto por Ricoeur como um trabalho circular: o círculo hermenêutico

em que se crê para compreender e compreendendo possibilita-se a crença. Ricoeur vê na hermenêutica a possibilidade de rever a relação com o Sagrado.

Ao círculo hermenêutico, o autor sugere uma saída pela aposta.

Eu aposto que compreenderei melhor o homem e a ligação entre o ser do homem e o ser de todos os entes se seguir a *indicação* do pensamento simbólico. Esta aposta torna-se então na tarefa de verificação da minha aposta e de saturá-la, de uma certa forma, de inteligibilidade; em contrapartida, essa tarefa transforma a minha aposta; apostando *na* significação do mundo simbólico, eu aposto ao mesmo tempo *que* a minha aposta me trará dividendos na forma de capacidade de reflexão, no elemento do discurso coerente. (RICOEUR, 2013, p. 372).

A aposta de Ricoeur é, em parte, a nossa: a presente pesquisa está disposta a carregar consigo os dividendos apontados em função de uma leitura dos simbólicos. Essa atitude, afirma Ricoeur, é uma interpretação criadora, e é ela que permite – no sentido kantiano de *dedução* – que Ricoeur deduza o simbolismo do mal humano e mais: esse simbolismo é, em si, uma “ontologia da finitude”. O movimento de Ricoeur é considerar os símbolos como conceitos existenciais e reafirmar algo que é latente ao longo de sua obra: a importância de uma análise filosófica que parta da linguagem e que seja plena de pressupostos. Vamos a eles.

3.2.1. O mal em *Lavoura Arcaica*

O primeiro capítulo de LA começa com uma cena de masturbação de André. A escolha das palavras é tão cuidadosa e figurada, desenvolvendo um ritmo tão intenso que, em uma primeira leitura, pode passar despercebida toda sua sexualidade.

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma esquerda da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo. (NASSAR, 2009, p. 7).

Este primeiro trecho do livro já estabelece a toada que se repetirá até o fim: metáforas frequentes com a natureza – pênis como caule, sêmen como rosa branca (o pênis como caule, tronco, etc. inclusive aparecerá mais de uma vez) e uma sacralização da sexualidade. Esses dois movimentos são fundamentais para construir a identidade da protagonista André, cuja relação com a natureza se dá de maneira sempre sexual e positiva. Além disso, a associação entre o sagrado e o sexual é o movimento que o instaura como sendo o oposto ao pai, à tradição e a tudo que rejeita. Essa rejeição busca, cotidianamente, reprimir, estabelecendo, por meio de jogos de palavras opostas, uma relação antitética entre eles: assim, se a tradição é arcaica, André é diferente, subversor, desordeiro.

É sintomático que o gozo pós masturbação de André seja interrompido pela chegada do irmão mais velho ao quarto de pensão onde mora: tudo se inicia com uma batida, depois uma tentativa de girar a maçaneta até se transformar em “pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto” (NASSAR, 2009, p. 8).

A chegada do irmão interrompe, assim, o momento *úmido* de André - “minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte” (NASSAR, 2009, p. 8) – instaurando a *secura* do distanciamento: “assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, os nossos olhos parados, era um pedaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó” (NASSAR, 2009, p. 9); vale notar que a relação entre o

seco e o úmido aparecerá com frequência como alegoria para negativo (seco, pó, cal) e positivo (úmido, terra, água).

O deserto entre eles é interrompido pelo gesto carinhoso e repleto de água do irmão: “e eu vi seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos meus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (NASSAR, 2009, p. 9). O peso encharcado da família é trazido pelo representante direto do pai, o irmão Pedro. A referência do nome já nos anuncia que é pedra, rigidez, força bruta. Além disso, numa alusão bíblica, Pedro é a pedra na qual se constituirá uma igreja.

Em Pedro, André Luis Rodrigues também identifica uma linguagem que se pressupõe muito metafórica e eloquente, herança direta dos discursos do pai e que “parecem ter o mesmo objetivo de todo o discurso retórico: o convencimento do outro. E esse discurso, em busca desse convencimento, não só distancia os interlocutores como é violento por natureza” (RODRIGUES, 2006, p. 31). Acreditamos que essa observação de Rodrigues é extremamente precisa: é violento o discurso retórico e ele é um discurso que convence por um afastamento, porque torna a leitura difícil. O que gostaríamos de acrescentar a essa precisa observação do crítico é que André não se difere em nada da tradição do pai e do irmão Pedro: é um narrador que também se comunica por uma linguagem opaca e preñe de metáforas e reproduz, a sua maneira, os sermões. André, no entanto, não visa convencer o pai ou irmão, mas a irmã Ana e principalmente o leitor, que acaba envolvido pelo lirismo com que constrói cenas de extrema violência.

Há uma secura instaurada pelo irmão Pedro quando ele adentra o quarto e ela se confirma no final do primeiro capítulo, iniciado com uma masturbação – alto prazer e libido – para uma reprimenda: “mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse ‘abotoe a camisa, André’” (NASSAR, 2009, p. 10). O primeiro capítulo se encerra com uma ordem, trazida diretamente da lei do pai: toda nudez deverá ser contida, uma vez que o corpo é pecaminoso. A ordem de Pedro não traz à tona o diálogo em si, mas os desejos individuais: “André não só pensa em dizer algo como registra o que diria, mas não o faz” (RODRIGUES, 2006, p. 31) e o segundo capítulo se inicia sem que André tenha um embate de fato com o irmão, a quem ele pretende convencer é o leitor, que está absolutamente aturdido nesse momento com o impacto dessa invasão da ordem.

O processo metonímico que inicia o segundo capítulo é um lapso de memória sobre a relação de André e a natureza, especialmente ao longo da infância. A natureza – usada de maneira incansável por Raduan Nassar para criar alegorias, metáforas e símbolos nos seus dois romances –, na sua primeira aparição, figura como proteção para a personagem, de forma com que o leitor também se sinta acolhido pelo universo quase bucólico despertado pelo personagem:

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; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? Que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo). (NASSAR, 2009, p. 11).

A volúpia associada à religião e à família também é uma marca do romance, que aparece desde o início como se preparando o leitor para a temática do incesto, amplamente explorada pelo enredo. Afinal: como poderíamos culpar André se o processo prenhe de volúpia vivido na fase adulta – sono maduro – nada mais é que a reprodução das vozes que o chamavam na varanda? De que adiantaria a voz da lei e do pai que vinham pelos gritos se havia, antes deles, mensageiros mais velozes corrompendo o sono de menino? Voltar à infância é uma estratégia muito sagaz de transferência de uma culpa tão latente quanto aquela que André pretende se desfazer. Ademais, começar com o pedido para que retorne para casa produz no leitor um questionamento: por que será que André fugiu?; esse questionamento, traz em seu bojo uma sensação: não deve ser sua culpa, do contrário, não estariam procurando-o e querendo trazê-lo de volta.

O terceiro capítulo escancara essa intenção, uma vez que começa contando sobre o sermão do pai, e elaborando, na voz de André, as acusações que viriam desse sermão. O irmão continua dando ordens, sugerindo que as venezianas do quarto deveriam ser abertas e o diálogo imaginário de André com o irmão nos põe a disposição de acreditar nessa relação de oposição que André pretende estabelecer com o irmão/pai:

me larguei na beira da cama, os olhos baixos, dois bagaços, e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito "não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa" (NASSAR, 2009, p. 15)

Bagaços se opõe a “plenos de luz” e a reprimenda de Pedro traz consigo uma diferença que André vai reconhecer como sua, naturalmente, algo que “acontece desde sempre”. O tempo todo, elementos do mesmo campo semiótico serão recuperados para adjetivar a família: além de arcaica, velha; ademais, são recuperados objetos que associáveis à ideia de tradição: mobília, louça, bem como a própria casa e a lavoura.

Além de fundamental pela separação que estabelece entre os campos semióticos do pai/irmão e André, o capítulo três também é mnemônico e responsável por apresentar um elemento imagético fundamental ao romance, o olho. Já no primeiro capítulo, a palavra “olho” e o plural “olhos” aparecem seis vezes; em 19 páginas, 18 vezes.

A aparente obsessão de Nassar com os olhos nos recorda o primeiro romance de George Bataille, a “História do olho” (1978). O romance narra a história, em primeira pessoa, de um narrador masculino com sua parceira sexual, Simone. Ambos vivem relações sexuais violentas, obscenas e obsessivas. A prática erótica que conduz o romance é o ato de quebrar ovos com o ânus e urinar durante o gozo sexual. Há, no romance, uma associação dos ovos com olhos, dada pelo próprio narrador, a qual justifica o título, “A História do olho”:

Quando perguntei o que lhe lembrava a palavra urinar, ela me respondeu burilar, os olhos, com uma navalha, algo vermelho, o sol. E o ovo? Um olho de vaca, devido à cor da cabeça, aliás, a clara do ovo era o branco do olho, e a gema, a pupila. A forma do olho, na sua opinião, era a do ovo. Pediu-me que, quando saíssemos, fossemos quebrar ovos no ar, sob o sol, com tiros de revólver. Parecia-me impossível, mas ela insistiu com argumentos divertidos. Jogava alegremente com as palavras, ora dizendo quebrar um olho, ora furar um ovo, desenvolvendo raciocínios insustentáveis. (BATAILLE, 1978, p. 57)

No romance, a urina aparece constantemente associada às práticas sexuais, as quais também incluem os ovos. Em capítulo à parte da narrativa, chamado “Reminiscências”, Bataille (1978) fala de sua leitura psicanalítica da própria obra – o autor escreveu o romance depois de ter iniciado tratamento com psicanalista. Em suas memórias infantis, recupera a imagem do seu pai, cego e paralisado: imagem de onde deriva a cadeia de associação dos ovos com olhos e com a urina, haja vista que essa figura – entre o sinistro e digno de pena – era incapaz de lidar sozinho com a própria urina.

Nasci de um pai sífilítico (tabético). Ficou cego (já o era ao me conceber) e, quando eu tinha uns dois ou três anos, a mesma doença o tornou paralisado. Em menino, adorava aquele pai. Ora, a paralisia e a cegueira tinham, entre outras, estas consequências: ele não podia, como nós, urinar no banheiro; urinava em sua poltrona, tinha um recipiente para esse fim. Mijava na minha frente, debaixo de um cobertor que ele, sendo cego, não conseguia arrumar. O mais estranho, aliás, era o modo como me olhava. Não vendo nada, sua pupila, na noite, perdia-se no alto, sob a pálpebra: esse movimento acontecia geralmente no momento de urinar. Ele tinha uns olhos grandes, muito abertos, num rosto magro, em forma de bico de águia. Normalmente, quando urinava, seus olhos ficavam quase brancos; ganhavam então uma expressão fugidia; tinham por único objeto um mundo que só ele podia ver e cuja visão provocava um riso ausente. Assim, é a imagem desses olhos brancos que eu associo à dos ovos; quando, no decorrer da narrativa, falo do olho ou dos ovos, a urina geralmente aparece. (BATAILLE, 1978, p. 85)

Além da figura do pai, Bataille (1978) associa outro personagem à sua vida familiar, a mãe. A ela, o autor atribui a personagem Marcela – uma jovem garota que enlouquece e se suicida, depois de se unir ao narrador e a Simone e se envolver com suas práticas sexuais. Essa mãe omissa e esse pai imóvel são figuras que nos parecem caras a uma análise comparativa com LA: a figura do avô cego – a tradição imóvel – e da mãe excessivamente frágil perante o pai parecem ser arquétipos reproduzidos por Raduan Nassar, os quais voltarão à análise em momento conveniente.

Aqui, é preciso concentrar nosso enfoque à questão do olho, tão viva em LA, especialmente no terceiro capítulo. Em prefácio ao romance de Bataille, Barthes – o qual sugere, inclusive, que o romance beira a produção poética, dado

seu trabalho imaginário²⁰ – indica que a história não está voltada ao narrador ou Simone, mas ao olho enquanto objeto, para o qual o narrador dedica, ao mesmo tempo, um processo metafórico e metonímico:

O Olho assemelha-se, portanto, à matriz de um percurso de objetos que são como que as diferentes “estações” da metáfora ocular. A primeira variação é a de olho [oeil] a ovo [oeuf]; uma variação dupla, a um só tempo de forma (as duas palavras têm um som comum e um som diferente) e de conteúdo (ainda que absolutamente distantes, os dois objetos são globulares e brancos). Uma vez dadas como elementos invariantes, a brancura e a rotundidade permitem novas extensões metafóricas. (BARTHES, 1978, p. 129)

No processo de desencadeamento de significados, Barthes propõe a associação da metáfora do olho com outros elementos da narrativa: do branco do leite aos testículos do boi. Essa metáfora desencadearia uma segunda gama de associações, as quais Barthes trabalha da maneira sistemática que lhe convém como linguista. O que nos interessa na análise de Barthes é a indicação de uma erotização não fálica adquirida pelo olho e a possibilidade, apontada por ele, da metáfora do olho ser “circular e explícita”, isto é, de que não remeteria a um significado único, pois “trata-se aqui de uma significação sem significado (ou na qual tudo é significado)” (BARTHES, 1978, p. 132).

Essa “horizontalização” da metáfora do olho parece muito importante quando se trata do olho de LA, uma vez que seu uso se estende ao longo de todo o livro – bem como da narrativa CC.

O terceiro capítulo de LA assim se inicia:

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. (NASSAR, 2009, p. 13)

²⁰ Será o caso de dar a esse gênero de composição o nome de “poema”? Não há outra coisa a se opor ao romance, e essa oposição é necessária: a imaginação romanesca é “provável”, o romance é aquilo que, feitas as contas, poderia acontecer, imaginação tímida (mesmo na mais luxuriante de suas criações), uma vez que não ousa declarar-se sem a caução do real; a imaginação poética, ao contrário, é improvável, o poema é aquilo que não poderia acontecer, em nenhum caso, salvo justamente na região tenebrosa ou ardente dos fantasmas que, por isso mesmo, ele é o único a poder designar; o romance procede por combinações aleatórias de elementos reais; o poema, pela exploração exata e completa de elementos virtuais. Cf. BARTHES *apud* BATAILLE, G., 1978, p. 128

Os caroços repulsivos remetem mais uma vez à botânica: a natureza constrói o corpo de André. Quando associados à candeia do corpo, temos uma alegoria frequente sobre o olho, isto é, a ideia de “janela da alma”, uma metáfora já desgastada e óbvia. Mas não é só essa alegoria que está associado ao olho: a metáfora é para além disso.

O trabalho de Bataille com o olho – retomado por Barthes (1978) – abre margem para uma nova forma de metáfora, aquela que abre mais de uma cadeia de significação, haja vista que o olho, em LA, transborda uma relação imediata e óbvia com a ideia de caráter e alma. Quando se trata de uma relação não óbvia, podemos pensar o olho para além da categoria de alegoria, transcendendo para a questão do símbolo.

3.2.2. O olho como símbolo

As primeiras palavras do romance são “Os olhos”: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo”²¹. Em seguida, metonimicamente, os olhos passam a ser André, agindo ao longo do capítulo: “deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam”; “meus olhos depois viram a maçaneta”; “apertei os olhos enquanto enxugava as mãos”; “ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados”; “nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem”.²² A imagem estende no capítulo 2: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família”²³. Isto posto, podemos observar que o olho é metonímico de André, mas também a alma, sem deixar de ser, contudo, o olho da vigília da família: os significados, porém, ainda se estendem.

No terceiro capítulo, os olhos passam de caroços para “dois bagaços”, enquanto também os olhos do irmão Pedro – relacionados aos da mãe – passam a ser a imagem que traz a memória da estrutura familiar:

me larguei na beira da cama, os **olhos** baixos, dois bagaços, e foram seus **olhos** plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado (...) componha gestos, me desconforme

²¹ NASSAR, 2009, p. 7.

²² NASSAR, 2009, pp. 7-9.

²³ *Idem*, 2009, p.11.

depressa a cara, me quebre contra os **olhos** a velha louça lá de casa", mas me contive, achando que exortá-lo, além de inútil, seria uma tolice, e, sem dar por isso, caí pensando nos seus **olhos**, nos **olhos** de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde. (NASSAR, 2009, p. 15. Grifo nosso)

Os olhos têm a função de apresentar quem são os elementos que passam a compor o cenário da tragédia que começa a se desenrolar: os olhos de André são bagaços e os do irmão, cheios de luz; a mãe evocada é a mãe do carinho – visto como nefasto para ele, pois lhe solicita a confissão

ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás, e pensei quando se abria em vago instante a porta do meu quarto ressurgindo um vulto maternal e quase aflito "não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer, fale comigo. (NASSAR, 2009, p. 15)

Duas observações precisam ser feitas aqui. A primeira diz respeito ao símbolo da mancha, que aparece mais de uma vez durante a obra, mas que tem sua primeira marca na passagem sobre os olhos. Os olhos manchados são os olhos que carregam a nódoa – a marca material da mancha – e eles, ainda que passem a ser elementos da sexualidade, não o são *a priori*. É pelos olhos que o pai, via sermão, avisa que será possível identificar aquele “corpo tenebroso”, mal. André sabe, antes muito antes de confessar a sua culpa, que carrega a nódoa nos olhos. No entanto, é incapaz de assumi-la como consequência do mal causado, portanto, ele precisa se posicionar como aquele que sofre do mal. É por isso que, ainda no capítulo 4, a mãe é evocada, como se fosse aquela que traz o inadequado elemento do carinho à família.

Vale mencionar que é dessa relação dos olhos do irmão que evocam os olhos da mãe que André renuncia o início do seu jorro verborrágico para contar sua saída da fazenda e a estrutura polifônica que recupera citações em discurso direto entremeadas à voz do narrador, aproximando o leitor dos ‘fantasmas’ familiares que preenchem seu próprio discurso/confissão – a confissão é feita para o leitor, não totalmente para Pedro.

O que Barthes denominou como a horizontalidade da metáfora do olho, em Bataille, vamos tentar estender ao conceito de símbolo, de Paul Ricoeur. O filósofo francês cunhou uma frase que sustenta sua cuidadosa análise sobre a questão simbólica: “Le symbole donne à penser”. Como vimos, essa frase sintetiza a

distinção do autor entre símbolo e outras estruturas que denomina como vizinhas, a saber, a alegoria, o mito e o próprio conceito de símbolo já cristalizado – seja pela psicanálise ou pela religião, por exemplo.

Nos capítulos que se seguem, duas personagens com quem André se relaciona afetivo-sexualmente têm seus olhos destacados: Sudanesa, a cabra com quem se envolve sexualmente e cujos olhos têm uma caracterização bastante humanizada, e Lula, o irmão caçula que rejeita a volta de André e com quem este se envolve sexualmente no retorno

[...]a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã (...) tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada. (NASSAR, 2009, p. 18)

(embora sugerindo discretamente que meus passos fossem um mau exemplo pro Lula, o caçula, cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim), meu irmão pôs um sopro quente na sua prece [...] (NASSAR, 2009, p. 22)

Ao trabalhar o símbolo a partir do próprio símbolo e considerá-lo para além do seu sentido, Ricoeur procura criar uma filosofia do símbolo que se diferencia da interpretação alegorizante, ou seja, remonta ao título, permitindo o pensar sem uma interpretação direta e evidente do segundo sentido de um signo simbólico. A partir desse ponto, Ricoeur passa a trabalhar a filosofia do símbolo em sua relação com a autoconsciência humana. Nesse sentido, os olhos são o mecanismo simbólico encontrado por André para falar do mal, dada sua inefabilidade: pelos olhos, ele pode indicar a nódoa que corrompe os pecadores – como os seus próprios, bagaços – mas também pode marcar um posicionamento que favoreça seu discurso eternamente contraditório de confissão: André confessa não confessando, como se nos dissesse o tempo todo: “eu pequei, mas o pecado é anterior a mim”.

Ricoeur contesta o *Cogito* e a possibilidade de autoconsciência, pois o símbolo não está tão evidente e não é totalizante. Sendo o símbolo uma representação, *pensar e logo existir* tornam-se falhos, ou, ao menos, incapazes de compreender a existência humana. Ricoeur ainda afirma que o símbolo escancara

um domínio de experiências que nem sempre podem ser completamente apreendidas pelo homem.

Com isso em mente, lembramos que André é um narrador que fala de si o tempo todo e o faz a partir das mais diferentes metáforas – ele também é um retórico querendo arrebanhar alguém em seu discurso. Diferente de Pedro, não é um elemento da família que André pretende convencer: é o próprio leitor.

Lembremos que estamos diante de um narrador que se propõe como o oposto daquilo que rejeita na família que abandonou: é contra a tradição, é virulento, endemoniado, diferente do pai. As alegorias começam no nome: Pedro é o irmão mais velho, Pedro, aquele sobre o qual se ergue, inclusive, a crença do pai. André gosta da terra úmida, das folhas, da natureza. Pedro é associado ao cal: “(ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral.” (NASSAR, 2009, p. 10). Vale recordar que, conforme já exposto, o que faz a mancha algo a ser temido é a possibilidade da destruição por parte da Lei paterna. O pai é mais que lei, é um personagem capaz de ser recuperado de uma maneira arcaica: o pai da horda; de uma maneira também religiosa, como a própria divindade. Se a obra trabalha com a ambiguidade dos tempos, é também da ordem da ambiguidade a aliança que não pode ser quebrada: seja com Deus ou com a Lei, ambas aqui na mesma figura.

André também é ambíguo, é o personagem do *cogito ferido* e se comunica por meio de símbolos para poder se compreender e compreender as demais alteridades – todas circunscritas dentro da própria casa, a lavoura. Para lidar com o mal que identifica em si e no outro, a movimentação simbólica é fundamental na construção dessa personagem. O ponto a que recorre sempre é, como já dito, a natureza. A sua sexualidade, uma das marcas mais intensas e viscerais de sua personalidade, visível na nódoa que carrega nos olhos, precisa ser satisfeita com e a partir da natureza: em um primeiro momento, estabelece uma relação sexual – obviamente não consentida – com Sudanesa, a cabra, com quem acredita viver um romance:

era uma cabra faceira, era uma cabra de brincos, tinha um rabo pequeno que era um pedaço de mola revestido de boa cerda, tão

reflexivo ao toque leve, tão sensitivo ao carinho sutil e mais suave de um dedo; (...) e era então uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada; Sudanese foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pêlo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-desão-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (NASSAR, 2009, p. 18).

Outra característica do discurso confessional de André, já evidente nessa passagem, é o jogo de animalização e personificação das personagens. Schuda é caracterizada com diversos adjetivos geralmente atribuídos a humanos, como faceira e generosa. Além disso, um movimento já se apresenta nessa passagem – e se repetirá insistentemente ao longo do romance –, isto é, André apresenta todos os seus próprios movimentos como reações a ação do outro: Sudanese pedira seus carinhos especiais, que, para ele, se traduziam em um relacionamento sexual. Mesmo para se referir à penetração, André apela à alegoria fálica: haste mais túmida, misteriosa e lúbrica. A passagem vem, além disso, carregada de rima e ritmo: “buscava no intercurso o concurso do seu corpo”.

É nessa construção ritmada que o romance se desenrola, de maneira que a violência seja amenizada. Notemos que o capítulo sobre Schuda antecede o início do discurso do irmão Pedro. Como dito, o irmão é um retórico e representa a arma do pai para trazer de volta o filho desgarrado. Seu discurso começa lembrando André que o amor da família deveria conduzi-lo de volta:

O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular (NASSAR, 2009, p. 20)

Se, por um lado, Pedro vai em nome da lei paterna trazer de volta o filho desgarrado; por outro, seu discurso também é muito útil para que André confirme seu posicionamento como filho diferente, que não corresponde aos desejos da família: “meu irmão prosseguia na sua prece, sugerindo a cada passo, e discretamente, a minha imaturidade na vida” (NASSAR, 2009, pp. 20-21).

É nessa primeira fala de Pedro – trazida por nós pela visão de André, inevitavelmente enviesada – que reconhecemos uma palavra fundamental para a construção dessa personagem pai-Lei-Deus:

mas que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de **guarda contra a queda (não importava de que natureza)**, era este o cuidado, era esta pelo menos a parte que cabia a cada membro, o quinhão a que cada um estava obrigado, pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás (NASSAR, 2009, p. 21. Grifo nosso)

Em momento anterior, trouxemos a leitura que consideramos muito precisa que Ricoeur faz do mito da queda. O mito da queda inocenta Deus do pecado humano, que passa a ser original na medida que sustentado pelo erro de Adão – que ouve a sugestão de Eva, que, por sua vez, é ludibriada pela serpente. É nesse jogo de transferência de culpa – a qual recairá outra vez no feminino – que LA se baseia. A queda não é só responsabilidade de André, como também leva toda a família (a humanidade, representada nesse microcosmos) a ruir.

Da mesma forma com que Adão e Eva passam a ser culpados pelo fardo que carregariam – o trabalho, as dores do parto e da menstruação –, o filho que não cumprisse com o dever da família também deveria se responsabilizar: “pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever” (NASSAR, 2009, p. 21).

Antes de dar continuidade à leitura do romance pelo viés dos símbolos do mal, é importante destacar uma questão apontada por Rodrigues (2006), que retoma “A parábola do filho pródigo” para discutir acerca da necessidade de trazer o filho desgarrado de volta.

A parábola do filho pródigo está em Lucas (15:11-32), e conta a história do filho mais novo de uma família de posses que solicita ao pai sua parte da herança e sai de casa. O termo “Pródigo” é sinônimo de “extravagante”, “desperdiçador” e é a última parábola da “trilogia da redenção” (vem em seguida da “Parábola da Ovelha Perdida” e da “Parábola da moeda perdida”): o filho pródigo deixa a casa do pai, gasta toda sua parte da herança e volta – arrependido, em busca de redenção – para a casa do pai. Apesar da atitude inadequada do filho, o pai recebe o filho de maneira amistosa e feliz, solicitando, inclusive, uma festa para comemorar a sua volta:

Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o, encheu-se de compaixão e correu e lançou-se-lhe ao pescoço, comprimindo-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, pondo-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. (Lu: 15, 20-24)²⁴

A observação de Rodrigues repousa sobre a importância de trazer de volta o filho desgarrado *que estava morto* e então *volta à vida*. O que Rodrigues nos explica é que, ao filho morto, basta o luto,

porém, diferentemente daquele membro que morre de fato, o filho desgarrado é um morto muito incômodo. O primeiro pode e deve ser constantemente lembrado nas conversas familiares (...). Morreu, mas é como se continuasse no seio da família, por meio da recordação. O último, não. Muitas vezes os outros membros são proibidos até mesmo de pronunciar o seu nome. Processa-se quase um apagamento da sua imagem. (RODRIGUES, 2006, p. 32)

A ideia trazida por Rodrigues é que o filho desgarrado torna-se a materialização da fuga, o “exemplo vivo da própria possibilidade” (RODRIGUES, 2006, p. 33). A felicidade do pai com o regresso do filho traz, além da felicidade, a força do exemplo, ou seja, o filho busca felicidade fora da família e volta, e se volta é porque não era possível que houvesse felicidade que não fosse oferecida pelo seio familiar. André relata a voz de Pedro:

sem contar que o horizonte da vida não era largo como parecia, não passando de ilusão, no meu caso, a felicidade que eu pudesse ter vislumbrado para além das divisas do pai; evitando conhecer os motivos ímpios da minha fuga (embora sugerindo discretamente que meus passos fossem um mau exemplo pro Lula, o caçula, cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim), meu irmão pôs um sopro quente na sua prece pra me lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa (NASSAR, 2009, p. 22)

Pedro oscila o tempo todo seu discurso entre repreender André e tenta-lo, pelo suposto amor, fazê-lo voltar. Em mais de uma vez, porém, é como se ele reproduzisse automaticamente o discurso paterno e suas palavras estivessem vazias de uma verdadeira disposição afetiva em relação ao irmão. Ademais, vale

²⁴ A edição da *Bíblia de Jerusalém* utilizada neste trabalho é a da Editora Paulus, de 2008.

lembrar que há algo na parábola do filho pródigo a ser destacado: o irmão mais velho se indigna com o pai. Vejamos:

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 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 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. (Lu: 15:11-32)

A relação conflituosa entre irmãos é tópica recorrente na bíblia e aparecerá em diferentes histórias, como nas relações entre Caim e Abel e Esaú e Jacó. Essa competição daquele que está próximo externa o desejo de se manter como primogênito, herdeiro direto da Lei, aquele que poderá ser a maior hierarquia da aliança, bem como uma necessidade de violência importante, que será devidamente discutida no capítulo 3 da presente pesquisa.

De imediato, interessa-nos continuar a reconstrução do discurso de André em busca do aliciamento do leitor que se entremeia com o discurso de Pedro tentando retoricamente convencer o irmão mais novo. Essas camadas de discurso que se sobrepõem entre si, além de eventualmente deixarem o leitor atordado, fazem com que os discursos pareçam recorrer aos mesmos elementos: toda tentativa de persuasão depende de um processo empático por parte de quem está querendo ser convencido. Pedro busca empatia via elementos familiares; André tenta convencer o leitor que nunca pertenceu de fato àquele ambiente.

O discurso de Pedro é trazido de forma direta, quando este resolve lançar como primeiro argumento o amor da mãe:

você não sabe o que todos nós temos passado esse tempo da tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família; é duro eu te dizer, irmão, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos (NASSAR, 2009, pp. 22-23)

Recorrer à mãe e à questão afetiva não parece ser eficiente para afetar André, que identifica no irmão o caminhar solene do pai. André reproduz na íntegra e entre aspas o discurso do irmão sobre a falta que sua presença fizera nos jantares,

sobre a dor que deixara para as irmãs quando partira, revezando o dever afetivo do ente familiar com o dever do trabalho na lavoura: “era preciso que você estivesse lá, André, era preciso isso; e era preciso ver o pai trancado no seu silêncio” (NASSAR, 2009, p. 24). André não parece se comover da maneira como previra o irmão mais velho que acabara de lhe dizer que sua partida dera início à desunião da família.

ele disse e parou, e eu sabia por que ele tinha parado, era só olhar o seu rosto, mas não olhei, eu também tinha coisas pra ver dentro de mim, eu poderia era dizer "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" (NASSAR, 2009, p. 24)

André diz que poderia dizer, mas se cala. Esse movimento também se dá com o desejo vitimização construído por André, que quer ter o seu leitor como aliado, como cúmplice, como álibi. A vítima, afinal, não pode ser algoz. Paul Ricoeur tece uma importante reflexão sobre a questão do mal que pode nortear a análise que queremos levar adiante. Para Ricoeur, o mal *sofrido* não tem as mesmas características que o mal *cometido*, pois o mal cometido (mal moral) gera a necessidade de autopunição, algo muito mais grave e violento do que os infortúnios de sofrer o mal vindo de outra direção, isto é, de fora.

No rigor do termo, o mal moral – o pecado em linguagem religiosa – designa o que torna a ação humana objeto de imputação de acusação e de repreensão. A imputação consiste em consignar a um sujeito responsável uma ação suscetível de apreciação moral. A acusação caracteriza a própria ação como violação do código ético dominante na comunidade considerada. A repreensão designa o juízo de condenação, em virtude do qual o autor da ação é declarado culpado e merece ser punido. É aqui que o mal interfere no sofrimento, na medida em que a punição é um sofrimento infligido (RICOEUR, 1988, p. 23)

Tais técnicas "de amenização" ou de "eufemização" (o termo é de Gaston Bachelard) da violência perpassam o conjunto da narrativa, e de certa forma sustentam nela o caráter suportável da representação do mal. Apenas ao final, com o acontecimento do sacrifício de Ana, tem-se a dimensão mais assustadora da questão: de que o grau máximo de violência do mal está em cometê-lo. Uma violência muitas vezes ocultada pela problemática mais difusa do mal sofrido. Talvez por isso mesmo, no romance de Raduan Nassar, a verdade última do mal coincida com o fim da narrativa, o qual se torna, neste sentido, o ápice do drama do mal.

3.2.3. André, o narrador do mal

Antes de chegar ao sacrifício, urge continuar a desenredar a armadilha criada por André ao leitor. A fala que André não diz a Pedro, mas nos diz, começa com a culpabilização da fé que o fez virulento: “eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção” (NASSAR, 2009, p. 24). Não era de especular os serviços obscuros da fé com o irmão, mas eles nos são trazidos de maneira escancarada. A fé que lhe tomara a infância e o transformara, a fé que o fazia ver os irmãos como pecadores, a fé que o despertava de madrugada para se encontrar com o menino Jesus. Mas como poderia a fé ser a responsável pelo pecado?

Retomemos Ricoeur e sua leitura de São Paulo: com o apóstolo, tomamos consciência de que é a Lei que excita ao pecado no momento da interdição, pois ela pressupõe o fim da inocência e a liberdade dada ao homem, que é necessariamente finita. São as leis dessa fé do pai-Deus que levariam André ao pecado? Muito embora cremos, desde então, que existe má-fé por parte de André ao negar sua liberdade, apostaremos que a tese paulina seja possível aqui e prosseguiremos com o texto de Nassar.

A segunda imagem feminina – depois de Schuda – aparece aqui com mais destaque: a mãe:

[...]e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes "acorda, coração" e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e 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, 2009, p. 25)

A mãe aqui aparecerá como a mãe dos afetos e dos carinhos, a mãe que é trazida na infância como a claridade da luz da infância. Posteriormente, o narrador denunciará que o excesso de afeto da mãe foi a força motriz de todo o pecado, por

enquanto, ele só sugere ao leitor um jogo de mãos debaixo do lençol que oscila entre o carinho maternal usual e uma indicação incestuosa.

[...] era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, "essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa" eu quase deixei escapar, mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa. (NASSAR, 2009, p. 26)

André segue sendo incapaz de dizer para o irmão, mas o que ele nos traz são as coisas nunca antes suspeitadas nos limites da casa, essas que pareciam boas na infância e ganham contornos na adolescência, o afeto, o prazer e, no limite, a sexualidade, que vai se aflorar na sua relação com a terra. Antes da sua descrição prazerosa dos grandes encontros familiares, uma fala de Pedro é transcrita de maneira literal:

[...] sem se mexer, como se respondesse ao aceno do meu olhar, ele disse: "quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe" foi o que ele disse com um súbito luto no rosto (NASSAR, 2009, p.26).

Também é com um só golpe que Ana aparecerá morta ao final da narrativa, sacrificada pelo reestabelecimento da ordem familiar. A fala de Pedro parece quase irônica e a violência com que André a ignora é gritante, já que esse discurso de luto do irmão o transporta para a memória de uma infância feliz com os eventos festivos da família.

Nesse momento, o leitor acompanha André na sua memória infantil, repleta de cheiros, sabores e imagens muito aprazíveis: a carne que assava, as frutas que eram cortadas, as irmãs preparando o espaço da dança que em breve aconteceria. Havia luz que trazia alegria a todos, e havia a umidade e beleza. Muito habilmente, o discurso de André constrói um momento absolutamente lírico, de um bucolismo anacrônico, em que a *dabke*²⁵ se inicia de maneira calorosa com a flauta tocada pelo tio imigrante e pastor: "até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda

²⁵ Dança de origem libanesa que se dá em roda e comum em festejos.

então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo” (NASSAR, 2009, p.28).

É preciso que esse momento tenha essas cores líricas e bucólicas para que se contrastem com a chegada de um elemento que rompe toda leveza da cena, “e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos” (NASSAR, 2009, pp. 28-29). A primeira aparição de Ana vem acompanhada da descrição que André imputará aos leitores até o fim da narrativa: “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (NASSAR, 2009, p. 29). Não basta que ela tenha a peste – elemento da mancha – no corpo, ela recupera toda uma sorte de imagens associadas a uma destreza intelectual e sexual.

eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância. (NASSAR, 2009, p. 29).

Construir Ana como uma mulher que *sabe* (cigana, destra, graciosa, elegante) é um recurso muito eficaz na tentativa de André se eximir de sua culpa. Afinal, quem é que não se sentiria seduzido por essa dançarina?

ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação (NASSAR, 2009, pp. 29-30).

André já não economiza nas imagens da sedução: a queda, a um só golpe, da família, já estava prevista nessa infância de convívio com o mal. A irmã, no discurso de André, sequer ocupa o posto de Eva, ela é a própria serpente em si: serpentes nos braços, peçonha na língua, capaz de tumultuar as dores. Enquanto a irmã arma o espetáculo luxurioso da serpente, a André cabia, durante as festas familiares, o bucolismo de quem poderia desfrutar da natureza que o cercava, enquanto projetava sensualmente a figura da própria irmã.

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 (NASSAR, 2009, pp. 30-31)

Schuda, a mãe, a própria irmã e a agora a terra: esse elemento feminino que também é penetrado por André, pelos pés. Aqui, é inevitável a comparação com o CC, na qual a protagonista masculina estabelece, no início, uma relação de forte sexualidade com a companheira a partir dos próprios pés: “ela de mansinho, muito de mansinho, se achegaria primeiro nos meus pés, que ela um dia comparou com dois lírios brancos” (NASSAR, 2009b, p.17) e depois, ao final, um mecanismo de violência

E foi com a boca imunda que eu disse num vento súbito “estou descalço” e vi então que um virulento desespero tomava conta dela, mas eu sem pressa fui dizendo “estou sem meias e sem sapatos, meus pés como sempre estão limpos e úmidos” e eu de repente ouvi dos seus olhos um alucinado grito de socorro “larga logo em cima de mim todos os teus demônios, é só com eles que eu alcanço o gozo”, e escutando esse gemido estrangulado eu canalha sussurrei “você se lembra do pé que eu te dei um dia?”(...) e estendi o pé como um soldado “tira o dedão pelo menos e enfia no meio das tuas pernas, é ele que te mexia o grelo” e eu fui gritando “vai, filha-do-caralho, é a única coisa que ainda te deixo, corta o dedão enquanto é tempo” [...] (NASSAR, 2009b, pp. 73-74)

O chacareiro de CC tem muitas características em comum com André e a violência com que ambos tratam o feminino talvez seja a mais gritante delas. Como já mencionamos, é curioso como a escolha do vocabulário mais chulo e da linguagem mais óbvia – o chacareiro visa explicitamente machucar sua companheira e marcar sua posição masculina violenta – foram suficientes para que o livro chamasse mais atenção pela violência que o próprio LA, muito embora, em termos de violência física, CC tenha parado no tapa na cara enquanto LA tenha chegado em um brutal feminicídio.

Regressemos dessa breve comparação ao discurso de André. Enquanto devaneia sexualmente com sua irmã Ana, um episódio muito ambíguo é descrito, pois a presença de um “ela” que se aproxima nos sugere que o desejo de André pudesse ter sido ouvido.

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 [...] (NASSAR, 2009, p. 31)

A aproximação deixa o leitor tenso: é Ana que vem vindo?

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 [...] (NASSAR, 2009, p. 31)

A resposta nos é dada pela palavra útero, que vem associada ao cal:

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 [...] (NASSAR, 2009, p. 31)

Mesmo que desse útero materno viesse luz, ele foi erguido, aos olhos de André, em pedra. Temos a confirmação da hipótese na linha que se segue, a qual traz consigo um chamado cheio de ternura (lembramos, aqui vista como algo negativo) que procura tirar André do isolamento voluntário e levá-lo de volta ao convívio familiar, que lhe parecia torturante enquanto tivesse a irmã presente:

“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, 2009, pp. 31-32)

André sai de sua lembrança e, no modo condicional, encerra mentalmente sua conversa com o irmão, sem que, de fato, isso aconteça. Quem tem acesso a essa despedida somos só nós, os leitores, convencidos até então de que ele pretendia não voltar, de que seu interesse era ter ido mesmo embora e ficado isolado, como nos dias de festa, em que a ternura da mãe – tão cínica quanto aquela que ele reproduziria com o irmão – o fazia voltar ao convívio torturante com a irmã:

quem sabe **eu de repente terno** ainda pedisse a meu irmão que fosse embora: “lembranças pra família”, e fecharia a porta; 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, 2009, p. 32. Grifo nosso)

O capítulo que se segue é curto, tem só um parágrafo e não há qualquer distinção estrutural que nos faça compreendê-lo como parte da narrativa. Ele surge entre uma lembrança e uma introspecção. A linguagem metafórica e sinestésica dos sermões do pai e do discurso do irmão reaparece e as imagens de pedra e cal, como rígidas e incontornáveis, seguem sendo, aos olhos de André, os elementos que melhor caracterizam a família e a lavoura, o que as tornam, tanto uma quanto outra, uma coisa só, capaz de impregnar violentamente na experiência, impedindo qualquer possibilidade de desassociação

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! **tinha textura a minha raiva!**) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse "para onde estamos indo?" — não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, **era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: "estamos indo sempre para casa"** (NASSAR, 2009, pp. 33-34. Grifos nossos)

Ainda sem sabermos se André de fato retornará à casa, iniciamos o capítulo 7 com aspas: o discurso do irmão é reproduzido na íntegra e relata como ele havia prometido à mãe, entre lágrimas, que traria de volta o irmão. O jogo de imagens segue oscilando entre a secura da cal e da pedra e a umidade do afeto. O irmão termina de relatar sua história, ao que André observa que Pedro tinha “os olhos lavados, cheios de luz, e tinha a ternura mais limpa do mundo” (NASSAR, 2009, p. 36), mas isso não comove André propriamente, que tem suas lembranças deslocadas à “memória molhada” que a mãe suscitava nele:

"vem, coração, vem comigo" e me arrastando com ela pra cozinha e me segurando pela mão junto da mesa e comprimindo as pontas dos dedos da outra mão contra o fundo de uma travessa, não era no garfo, era entre as pontas dos dedos grossos que ela apanhava o bocado de comida pra me levar à boca "é assim que se alimenta um cordeiro". (NASSAR, 2009, p. 36)

Uma coisa interessante que essa passagem deixa muito evidente é a questão dos elementos culturais tão distantes de uma realidade brasileira que

sutilmente foram levantados e que, na figura da mãe, que ainda fala em árabe com o filho, aparecem muito fortemente. O árabe parece ser – é curiosa a ambiguidade do adjetivo – a língua *materna*, afetiva, a língua usada nas relações menos hierárquicas da família. Ela voltará a aparecer, já nas páginas finais do livro em contraste evidente à violência do pai:

E o meu suposto recuo na discussão com meu pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos de minha mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menina 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”[...] (NASSAR, 2009, pp. 169-170).

O afeto, porém, não é da ordem do positivo em LA. Se em determinado momento essa língua afaga, ela também é a língua estranha, a língua do lado nefasto da família, como bem caracteriza André quando recorda da disposição da mesa de jantar:

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, em um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto;** podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 2009, pp. 154-155. Grifo nosso)

As referências árabes não são, como visto, da ordem da língua. As imagens são muitas. Enquanto Pedro narra insistentemente o sofrimento da mãe, na esperança de levar o irmão de volta, André descreve a sensação de sofrimento que crescia dentro dele e o acometia, como um “figo pingando em grossas gotas o mel”, de tal maneira que fosse capaz de lhe entupir os pulmões, alcançando os olhos. A culpa, se é que André aqui já a identifica, é da ordem do dúbio: doce, mas capaz de engasgar. Tanto mais André tenta se desvencilhar dos pensamentos de sofrimento em relação à família, mais Pedro construía um cenário de dor originado pela sua

partida. Esse intento é alcunhado por André como “lavoura”, e a semente mais vil, que é então plantada, é o seu objeto de maior fraqueza, Ana:

nada mais detinha meu irmão na sua incansável lavoura: "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, 2009, p. 37)

Saberemos, muito em breve na narrativa, que a casa velha foi o local em que Ana e André consumaram o relacionamento sexual incestuoso; e Pedro, até então carinhoso, lança habilmente sua principal arma – a irmã – para convencer André que, desconcertado, levanta para encher o copo de vinho. A reação de Pedro muda completamente e a estratégia de convencimento pelo amor à família passa a ser pela coerção da família. É de extrema relevância destacar esse processo do discurso, porque ele é o mesmo dos sermões do pai e será reproduzido por André, também, como veremos adiante. Essa repetição de uma forma de construir o discurso é mais um elemento que constrói a nossa hipótese acerca de André como extensão do pai, não necessariamente um contraponto.

Quem nos quer convencer desse contraponto – e o fez muito bem, se considerarmos a fortuna crítica da obra – é o próprio André. No instante em que Pedro tenta coagi-lo a mudar de postura (“e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” NASSAR, 2009, p. 38), André finalmente começa a narrar o discurso que faz para o irmão, acerca da sua própria condição, que ele classifica como “epilético”:

"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 [...]" (NASSAR, 2009, p. 39)

É nesse exato momento que André começa a arquitetar essa estrutura do eu, epilético, virulento *versus* vocês, família comedida, e descrever um evento que, em seu imaginário, geraria uma comoção em toda a família (“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”) (NASSAR, 2009, pp. 39-40).

Nessa fantasia de André, a família o rejeitaria e ninguém compreenderia que ele foi, em toda sua inocência, acometido do mal prévio que o transformou no virulento (“fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não deem conta da trama canhota que me enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que ele tenha o nosso sangue’”) (NASSAR, 2009, p.40) e ele seria exilado do convívio ou até visto como aquele que torna o sangue em comum um fardo, uma vez que maculado pela doença.

É mister adiantar que não existe, em nenhum momento posterior, essa postura de rejeição por parte da família. Pelo contrário, André é recebido com a felicidade do filho pródigo, com uma festa. Enquanto conjectura a reação do irmão, André continua estabelecendo o movimento de isenção da culpa e da responsabilidade, atribuindo a si toda sorte de fenômenos capazes de tirar alguém do próprio estado de consciência (epilepsia, possessão demoníaca, febre):

e pergunte em furor mas como quem puxa um terço “o que faz dele um diferente?” e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará “traz o demônio no corpo” e vá em frente e vá dizendo “ele tem os olhos tenebrosos” e você há de ouvir “traz o demônio no corpo” [...] (NASSAR, 2009, p. 40)

É bom lembrar que, enquanto a culpa for da serpente, Adão comete um pecado cuja maldade não é anterior, mesmo que essa seja o pecado depois denominado “original” que vai acometer todos os homens. Isso é reconstruído por André: não sem considerar a coincidência, o mal demoníaco é trazido via o oferecimento de uma mulher, Eva – e, então, Ana.

O seu discurso de contraste é que coloca o pai na figura de Deus e Lei, uma vez que sua palavra tem poder criador e destruidor. O pai é o poder soberano que controla a vida e a morte, a possibilidade de agir e de não agir. André dá início, nesse capítulo do texto, ao que entendemos que seja uma confissão, a qual resultará na morte da irmã Ana como forma de sacrifício expurgatório do mal.

Vale lembrar que a verdade do sacrifício foi o alvo principal do pensamento de René Girard (2008), de que voltaremos a falar. Por ora, vale frisar

que Girard nos ajudará a entender a lógica do sacrifício, de uma forma que nos remete já para "fora" da história da família da Lavoura e nos conduz a uma teoria do sacrifício. Assim, neste momento, é por meio de Ricoeur e da diferença entre o mal sofrido e o mal cometido, que alcançamos vislumbrar a tensão própria do romance, todo ele voltado para a progressiva revelação desse caráter abismal do mal, e por isso mesmo será preciso passar por todas as suas figuras e representações ainda veladas e "amenizadas" ao longo da narrativa.

3.3. A mancha, o pecado e a culpabilidade

Toda essa abordagem teórica constitui um embasamento fundamental para que seja passível de construção uma leitura da fala de André pelo viés da confissão. É evidente que a interpretação alegorizante é possível com diferentes elementos e que uma crítica ideológica é necessária quando são levantados tópicos de ordem social – e não descartamos esse movimento na presente tese – mas um trabalho prévio de leitura estética parece-nos mais frutífera.

3.3.1. A confissão

A confissão é um ato de repetição, é a elaboração do pecador sobre o próprio pecado na tentativa de, ao reconstruir a narrativa, eximir-se da culpa. André tem o discurso na repetição ao longo de todo o texto, mas o romance é bastante polifônico. Além do irmão, aparece entremeada a sua confissão, a voz do pai, o qual trazia sempre em seus sermões a pesada carga do pecado, acompanhado de sua danação inevitável. O discurso feito é claro: o que pode e o que não pode ser feito, isto é, ainda que carregado pelas metáforas de um sermão, estava muito bem posto pela voz patriarca, os interditos, os tabus e também as punições. O sermão do capítulo 9 talvez seja o ápice da construção do pai e do discurso da tradição a quem, supostamente, André se contrapõe. O sermão do pai começa com uma reflexão sobre o tempo:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que

dissemina, assim como em tudo que nos rodeia [...] (NASSAR, 2009, pp. 51-52)

O discurso do pai sobre o tempo parece ser o discurso sobre uma espécie de Deus, absolutamente onipresente e responsável pela construção e conquista de tudo que há na Lavoura. Esse deus-tempo tão cultuado pelo discurso antitético do pai é parte da construção central de valores que sustentam a estrutura familiar, valores que separam entre bem e mal, entre o que pode e não pode ser feito:

[...] rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é [...] (NASSAR, 2009, pp. 52-53)

O discurso do pai é o discurso da moderação e da paciência, valores que André repudia na sua condição de intenso, epilético e virulento. O tempo que exige a paciência é o tempo do pai, mas não de André. Esse ponto da obra é especialmente relevante porque é metonímico, enquanto discurso, da própria forma com que o autor trabalha o tempo no texto, pensando-o de maneira minuciosa.

Em interessante artigo sobre a questão do tempo na obra de Raduan Nassar, Luciana Wrege-Rassier e Francis Utéza (2001) desenvolvem a hipótese acerca das repetições como formas de representação das figuras patriarcais. O artigo se inicia com uma citação de Bardèche sobre a função da repetição como uma necessidade advinda da falha de comunicação que abre espaço para que se decifre o – até então – indecifrável e a ideia a ser desenvolvida a partir disso é que o funcionamento cíclico dos romances é a circulação de sentidos. Os autores do artigo identificam três repetições a serem postas em destaque quando se trata de Lavoura Arcaica: a divisão do livro em duas partes (isso porque “A partida” sempre implicaria “O Retorno” e vice-versa); as transições intercapitulares e a festa em família, que aparece no início e no final do romance.

A leitura feita da “festa em família” merece destaque. Os críticos identificam, em primeiro lugar, a mudança no tempo verbal: na primeira festa, o uso do pretérito imperfeito; na segunda do perfeito:

No quinto capítulo, André rememora, no pretérito imperfeito, uma festa que representa a síntese de várias outras. Porém, no capítulo 29, a narração é feita no pretérito perfeito, significando a derradeira festa familiar. Esta, ao contrário das outras, termina tragicamente, operando a saída da “ordem” estabelecida – e por conseguinte do tempo paterno -, em que tudo era estável e avesso a mudanças, e a família se mantinha sempre igual a si mesma (WREGE-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 250)

A passagem da lógica do Pai para a lógica de André, incluindo nisso a força demoníaca da caracterização do filho como virulento, é o ponto em que os Wrege-Rassier e Utéza identificam como sendo uma das chaves da exegese do texto:

as associações entre o protagonista-narrador e as práticas do que o pai qualifica de ‘química frívola’, própria de ‘feiticeiros’, remetem de forma clara para uma diabolização das práticas dos alquimistas, os quais, empenhados em modificar a obra lenta da Natureza, manipulam o tempo a fim de acelerar o aperfeiçoamento das substâncias em seu laboratório (WREGE-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 251)

A identificação entre André e o Maligno não se dá pela ordem do Mal em si. Os críticos identificam André como sendo um personagem demiúrgico, uma força positiva criadora, uma espécie de “anjo do mal”, portador de mudanças. Esse impulso criador, de acordo com o artigo, permite repensar a questão da memória na obra, uma vez que poderíamos repensar a Casa Velha, onde acontece o incesto, como um espaço de mudança da possibilidade temporal, como se saíssem do tempo cronológico e passassem a viver uma outra forma de tempo. A imobilização causada pela Casa Velha nos personagens faz com que eles se paralitem e fiquem em silêncio: essa paralisação faz com que os críticos identifiquem os fenômenos do “terror” que se apodera do humano diante do sagrado.

Dessa forma, a casa que rememora a tradição – a memória – é um ambiente sacro que receberá o movimento do incesto, que será entendido como uma “hierogamia calcada em modelos arquetípicos, que opera a abolição do tempo

cronológico linear e possibilita o acesso ao Tempo absoluto” (WREGÉ-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 254), e mais, nesse sentido, a memória

ultrapassaria o mero nível de memória individual, o qual constituiria uma armadilha que encerraria o leitor em um nível de interpretação superficial. Nesse contexto, a memória nas narrativas nassarianas seria um chamado para reintegrar aquele “instante de eternidade” do inconsciente coletivo. (WREGÉ-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 254)

Nesse momento, então, tendo ocorrido o incesto, os críticos vislumbram um rito de passagem, em que a negação de André por parte de Ana faz com que se rompa o equilíbrio anterior, “mantido artificialmente pela ordem paterna” (WREGÉ-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 255), dando origem a uma ordem esclerosada da união de André com Ana, que veio como substituição à mãe – primeiro objeto de desejo de André, por meio da atividade da memória.

O último tópico do artigo trata da figura dos patriarcas e os críticos reconhecem na figura do avô a tentativa de volta à memória e à ordem ancestral, metonimicamente representada pela predileção de Ana e André pela Casa Velha, como se a memória do avô fortalecesse a ideia da possibilidade de uma nova tradição pela memória, mas ela não inclui o pai.

A percepção da Casa Velha como espaço do sagrado parece bastante relevante para leitura que pretendemos desenvolver na presente tese e, embora seja muito interessante pensar na estrutura da repetição do texto como forma de recriação de uma ordem, a partir do gênio maligno disruptivo de André, cremos que um elemento foi silenciado nessa interpretação, isto é, a voz da confissão.

Não podemos deixar para segundo plano, nesta análise, o fato de que quem narra é André, a partir de um olhar muito enviesado. A visão que possuímos dessa construção da imagem de virulento é menos como gênio maligno criador e mais como pecador tentando encontrar um motivo sobre-humano – e, portanto, impassível de punição – para a culpa que ele mesmo sente. Voltamos, então, a hipótese de que, sim, embora seja circular o romance e que realmente seja identificável esse constante movimento de repetição, tão cuidadosamente observado pelos críticos, ele esteja muito mais vinculado ao movimento de confissão do que qualquer outra coisa.

Para corroborar essa ideia, passemos ao processo de destrinchamento da confissão de André.

3.3.2. A mancha

Paul Ricoeur identifica a mancha como um dos principais elementos do Impuro e da falta, que levaria um indivíduo à confissão. A mancha é definida pelo filósofo como sendo “algo quase material que afeta como uma sujidade, que faz mal através de propriedades invisíveis e que, no entanto, opera como uma força no campo da nossa existência, que inextricavelmente psíquica e corporal” (RICOEUR, 2013, p. 42). A ideia associada à mancha é que ela carregaria em si a união de uma fase ainda primária do mal em que ele e a infelicidade não poderiam aparecer dissociados, algo como se o fazer mal propiciasse o sentir-se mal e a mancha seria uma forma de punição possível, visível pela mácula.

Outro destaque interessante dado por Ricoeur para a questão da mancha é a sua relação com a sexualidade, foco fundamental quando falamos da impureza de André, uma personagem altamente sexualizada e violenta:

[...] as proibições do incesto, da sodomia, do aborto, das relações em momentos – e por vezes lugares – interditos é tão fundamental que a inflação sexual é característica do próprio sistema da mancha, a tal ponto que, entre sexualidade e mancha, parece ter-se formado uma cumplicidade indissolúvel em tempos imemoriais [...] (RICOEUR, 2013, p. 44)

Os dois pontos levantados por Ricoeur auxiliam na análise aqui proposta para a posição de confissão em que André se posiciona e sua constante tentativa de criar um bode expiatório que não seja ele próprio para o mal que comete: André é ele próprio o manchado, maculado, virulento, o impuro. Os grandes responsáveis por essa posição da mácula são o tempo e a família, duas formas diferentes de remeter à tradição. Em conversa com o irmão, André confessa seu conforto em conhecer as manchas da família, buscando-as meticulosamente no cesto de roupas que ficava no banheiro:

alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas no banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas, mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as

mãos pra conhecer a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvos pra resguardar a pureza dos lençóis, 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; ninguém afundou mais as mãos ali, Pedro, **ninguém sentiu mais as manchas de solidão, muitas delas abortadas com a graxa da imaginação**, era preciso surpreender nosso ossuário quando a casa ressonava, deixar a cama, incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio. (NASSAR, 2009, p. 42-43. Grifo nosso)

É interessante que essa fala acusatória de André sobre a própria moral da família termine mencionando os supostos projetos de homicídio elaborados por eles, uma vez que Ricoeur identifica que ambas, a mancha da sexualidade e a do homicídio, são manchas elaboradas de uma maneira pré-ética, como se fossem interditos que podem passar a ter um caráter ético posterior, mas cuja problemática precede uma discussão moral. A ética e a consciência de culpa não nascem de uma discussão sobre a sexualidade e o homicídio, aponta Ricoeur, mas de uma forma de integridade humana que acaba, posteriormente, reavaliando a própria sexualidade.

Pensando na avaliação de Ricoeur sobre a surgimento da questão ética e da mancha, duas discussões merecem maior atenção: a ideia de André representar, supostamente, um estado de natureza prévio a instauração da ordem e à própria competição entre os irmãos, a qual, historicamente, resulta em uma mancha que carrega o irmão para o resto da sua própria existência, como é o caso clássico de Abel. Para não interromper a leitura da confissão, postergaremos a análise da questão ética.

André traz no seu discurso o avô, que aparecerá posteriormente em capítulo dedicado a ele, mas cuja descrição remete mais a uma figura fantasmagórica. Sua caracterização é onírica, sua imagem pálida e assustadora (“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”) (NASSAR, 2009, p. 44), sem olhos, capaz de disciplinar os meninos na sua infância.

A confissão de André assusta Pedro, que de uma postura de negação passa a buscar ele próprio mais vinho. Perdido entre o sentimento de afeto e de raiva, suscitado por Pedro, André enxerga no irmão mais velho a indicação para que ele continue a sua narrativa que classifica como não pertencente a um momento de domínio da própria consciência (“é o meu delírio, Pedro” eu disse numa onda morna, “é o meu delírio”) (NASSAR, 2009, p. 46). Essa observação sobre reconhecer-se como pleno em suas faculdades mentais é muito importante para garantir que o leitor compreenda como André procura elementos que permitam que sua confissão seja uma confissão que isenta da culpa.

Lembremos da observação de Ricoeur: uma vez quebrada a aliança com o Deus-pai-Lei, não é possível retroceder à inocência original, mas André procura, via saída da própria consciência, restaurar um estado amoral, em que a culpa por romper a aliança sequer pode ser atribuída a ele. Outra questão que nos é cara é acerca da intermediação do mal, especificamente: a serpente e a sedução feminina, ambas reconhecidas como figuras de transição da narrativa. Ricoeur, como vimos, questiona-se acerca da escolha da mulher como *meio* da serpente de convite ao pecado, mas, ainda que marque o “ressentimento masculino” não se prolonga nessa questão. Nada mais esperado, haja vista que o próprio Ricoeur é, nas palavras já citadas de Beauvoir (2009), juiz e parte nesse caso.

O fato, porém, é que o capítulo 8 (NASSAR, 2009, p. 48-49) eleva ao ápice o trabalho com a linguagem: são gradações (“mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo”); aliterações (“que sopro súbito e quente me ergueu os cílios de repente?”); rimas (“que hibernação mais demorada! que sol mais esquecido, que rês mais adolescente, que sono mais abandonado entre mourões, entre mugidos!”); ritmo (“que salto, que potro inopinado e sem sossego correu com meu corpo em galope levitado”); prosopopeias (“que semente mais escondida, mais paciente!”); sinestesias (“asas úmidas e silenciosas de uma brisa azul”); oximoros (“mas que doce amargura”) e comparações (“não era o meu sono, como um antigo pomo”), no mesmo momento em que pontos fundamentais são trazidos.

Um deles é a própria palavra confissão; antes, todavia, o capítulo começa com a ambígua frase “Onde eu tinha a cabeça?”, que a linguagem oral costuma

utilizar para se referir a ações impensadas. Em seguida, porém, a impressão que temos é que André questiona literalmente onde estava recostada a cabeça, pois fala de feno em que recostada a cabeça nos currais em que deitava e tinha mais uma relação sexualizada com elementos da natureza (“entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida?”). Nessa passagem, a linguagem figurada da prosa poética é tão meticulosamente trabalhada que há passagens quase incompreensíveis para um leitor que não esteja lendo com extrema perspicácia, como, por exemplo, a passagem em que André metaforiza a própria felicidade de seu sorriso: “que grãos mais brancos e seráficos, debulhando sorrisos plácidos, se a varejeira do meu sonho verde me saía pelos lábios?” (NASSAR, 2009, p. 48).

O livro tem passagens inegavelmente opacas e é muito frequente que elas coincidam com elementos extremamente violentos. Em meio a essas referências tão trabalhadas na linguagem, encontramos uma das partes em que André mais desenvolve sua caracterização de virulento: “era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos; este pó primevo, a gema nuclear” (NASSAR, 2009, p. 50); além de ser nesse capítulo, entremeado a figuras de linguagem, que usa o verbo confessar:

engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: “que tormento, mas -que tormento, mas que tormento!” **fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava**, mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros, abrindo com mãos cavas a boca das olarias, erguendo em prumo as paredes úmidas das esterqueiras, e nesse silêncio esquadrinhado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente. (NASSAR, 2009, p. 50. Grifo nosso)

Encerrar sua tentativa de confissão tratando de compor o tempo nos transporta, de imediato, a uma das tópicas que, cremos, mais faz de André a extensão do discurso retórico do pai. Grande discursador sobre a questão do tempo, o pai argumenta sobre a força que a paciência e a moderação devem exercer no homem, de modo a garantir uma vida adequada e feliz – obviamente, no seio

familiar: “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (NASSAR, 2009, p. 51).

O pai que controla a Lei também deve controlar o tempo para ter o seu poder, e num discurso quase estoico acerca da moderação, o pai discorre, por meio de metáforas e parábolas, sobre a importância de opor moderação à paixão. André, na sua narrativa psicológica, dá a voz a mais um homem, dispondo do discurso direto, marcado pelas aspas e começa a transcrever o discurso do pai. Elementos que já apareciam na fala de André, reaparecem na do pai, como a metáfora do pomo que não pode ser partido, e toda a fala busca transmitir a importância da moderação, a partir da relação com o tempo:

rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira (NASSAR, 2009, pp. 52-53)

Ricoeur aponta, conforme vimos, uma característica fundamental da confissão, aquilo que ele considera ter caráter triplo, isto é, capaz de desvelar: cegueira, equivocidade e escândalo. Esse caráter triplo seguirá exatamente a estrutura do romance. A cegueira que ora se desenvolve, a equivocidade pós incesto e o escândalo do final do livro. Por ora, porém, cabe demonstrar como a experiência confessada é uma experiência cega, haja vista que permanece presa na emoção e no medo. Essa prisão da culpa é libertada pelo ato da fala. Ora, mas em que medida retratar literalmente o sermão do pai constrói um processo de confissão para André? Contraditoriamente, como tudo que André diz, no momento em que o pai-Lei cria uma regra em relação ao modo de lidar com o tempo e a moderação (e no bojo, por contraste, as paixões), cria-se também a culpabilidade pelo pecado. Descobrimos, lendo esse capítulo, que vem do pai toda a descrição utilizada pelo próprio André para falar de si próprio:

se raiva a tempestade devastadora sobre o trabalho da família; e quando acontece um dia de **um sopro pestilento**, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando-se sorrteiramente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um, mais doces do que alguma vez já foram, serão para o irmão exasperado, e a mão benigna de cada um

será para este irmão que necessita dela, e o olfato de cada um será para respirar, deste irmão, **seu cheiro virulento**, e a brandura do coração de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente **seus cabelos transtornados**, que o amor na família é a suprema forma da paciência. (NASSAR, 2009, p. 60. Grifos nossos)

É nesse discurso sobre o amor da família que veremos, posteriormente, que André busca desenvolver uma retórica para convencer a irmã Ana sobre a possibilidade de continuar o relacionamento incestuoso de ambos, repetindo, inclusive, que vinham do pai os saberes do amor na família, claramente deturpando um discurso em favor do seu intento.

O capítulo que se segue é bem curto e escrito todo ele entre parênteses. Ele parece tratar de um sonho ou um devaneio e é extremamente descritivo, elaborando, pela memória (“guardião zeloso das coisas da família”), o espaço físico da casa, com os artefatos da cozinha, da sala, dos adornos da roupa e da decoração da casa. Essa pequena lembrança antecede a fala de André diretamente a Pedro, marcada pelas aspas. É a primeira vez que André se dirige ao irmão quase na mesma violência com que descreve ao leitor as coisas; é, também, um dos primeiros momentos em que André não fica criando suposições do que deveria ser dito, mas o diz de fato. Depois dos elementos da própria “mãe natureza”, outra mãe é formalmente acusada por André:

"quando fui procurar por ela, eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa, por isso é que parto, quantas coisas, Pedro, eu não poderia dizer pra mãe [...] (NASSAR, 2009, pp. 64-65)

Em um único movimento, exposto na narrativa, aquilo que André "faz" conosco é anunciar o que deveria ter dito a Pedro e não disse enquanto também a constrói a narrativa na sua própria versão dos fatos.

Numa estrutura cruel de acusação travestida de benevolência, André afirma categoricamente: “claro que eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa, não faz sentido, eu pensei, largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado” (NASSAR, 2009, p. 65). Está em jogo aqui a questão do reconhecimento de um sujeito por outro. Para continuar a proposta hermenêutica dessa pesquisa, acerca da confissão de André, é

preciso definir um conceito de Cristina Henrique da Costa (2015) que nos é muito caro: o de prescrição contraditória, definido pela autora como “emaranhado textual como forma de interpretar o antigo drama da escolha” (COSTA, 2015, p. 415). A autora revela, ao elaborar esse texto, como a realidade da literatura de mulher é também uma realidade de escolha interpretativa. Em uma análise muito cuidadosa de Clarice Lispector, a crítica mostra a dimensão o movimento metalinguístico do conto *Amor*: a ação desdobrada na narrativa é sobre o drama da escolha, e a interpretação de leitura também o é.

Costa sugere que uma leitura de mulher precisa insistir na necessidade de escolher uma interpretação de mulher, falando justamente do que significa a escolha numa narrativa de mulher. Ana, a personagem de Clarice, pede que se leia até o fim suas ações como clareza ambígua e como drama da escolha, como algo que só se deixa ler pela lógica da *prescrição contraditória*. Isto é, é possível interpretar o que ela faz e deseja fora das regras do inequívoco da ação clara, se primeiro afirmamos que já estamos lendo fora do inequívoco, o que vem a significar já ter escolhido ler como mulher.

No nosso caso, estamos, porém, diante de um livro *de homem*. Escrito por um, narrado por outro, protagonizado por outros mais. É por ser um livro de homem que o drama da escolha forjado por André não nos convence: ao supostamente negar dizer à mãe e acusá-la de seus males e de sua partida (“em vez de dizer a senhora não me conhece, achei melhor, sem me desviar do traço de calcário, mesmo sem água, de boca seca e salgada, achei melhor me guardar trancado diante dela”) (NASSAR, 2009, pp. 65-66), André faz pesar sobre ela toda sorte de culpa.

Está, de fato, acusando-a no ato de não a acusar, como se ela pudesse ser ao mesmo tempo um sujeito e um não sujeito. Em que pese a traição sofrida por André por parte de seu próprio inconsciente (o qual sempre pode nos levar a fazer o contrário do que pretendemos), por trás dele há um autor implícito. Este autor, ao encarregar o narrador de localizar na mãe, com certa má-fé sartriana, o motivo de sua escolha/não escolha, pede ao leitor, em nome de sua personagem masculina, uma benevolência desmedida.

O leitor está diante da escolha. Pode apiedar-se, mas também pode revoltar-se contra a lógica da prescrição de leitura que quer forçá-lo a se comover.

Talvez seja preciso enxergar então aqui que a escolha do leitor pode ser diferente do que manda o autor (implícito), o que remete o leitor à sua própria necessidade e responsabilidade de escolher uma leitura. Aqui reatamos com o conceito de prescrição contraditória: talvez o pobre André só se revele como má-fé da escolha de homem se a escolha de leitura interpretativa for de mulher, o que a crítica – até onde alçamos – não pôde fazer.

E não nos enganemos que essa culpabilização da mãe possa ter sido um infortúnio da escrita, um acaso mal planejado, porque os elementos do feminino são absolutamente claros:

e eu pensei a mãe tem alguma coisa pra dizer que vou talvez escutar, alguma coisa pra dizer que deve quem sabe ser guardada com cuidado, mas tudo o que pude ouvir, sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto (NASSAR, 2009, p. 66)

A mãe do parto e das louças antigas que constrói uma casa responsável pela dor. Não é o sonho de outras estradas que move André, mas a necessidade de ir embora dessa casa-mãe que sufoca de amor: “entenda, Pedro, eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa” eu disse quase afogado nessa certeza” (NASSAR, 2009, p. 67) André recomeça sua tentativa de aliciamento do leitor dizendo o que teria dito ao irmão enquanto lhe oferecia uma caixa de ligas e apetrechos de prostitutas que havia colecionado, mas ele não diz. No seu não-dito, mas dito ao leitor ele quer convencer o irmão a cultivar o obsceno “que o vinho vaze pelos teus poros” (NASSAR, 2009, p. 68). Embriagados ambos, André oferece ao irmão uma gargantilha de veludo roxa, que trazia de uma prostituta com quem se encontrava enquanto ainda era novo, na vizinhança da fazenda em que viviam. Conforme ia expondo as peças que contemplava naquela caixa, narrava suas aventuras sexuais em meio a prostitutas, a partir das metáforas botânicas que Raduan Nassar parece prezar sobremaneira:

não era acaso uma paz precária essa paz que sobrevinha, ter meu corpo estirado num colchão de erva daninha? não era acaso um sono provisório esse outro sono, ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas? (NASSAR, 2009, p. 70)

André oferece a Pedro as memórias de sua sexualidade precoce, contando em detalhes como as próprias mulheres com quem se relacionava se

admiraram da sua tenra idade e da forma lasciva como ele agia. Nesse mesmo momento, André conta ao irmão que era com moedas roubadas do pai que ele pagava essas prostitutas, e que foi com elas que ele compreendeu quem, de fato, ele era dentro da família.

Havíamos mencionado que é com visível má-fé que André se auto identifica com inúmeras formas de estar não-consciente de suas ações. É gritante como isso aparece nesse momento da narrativa, em que ele passa a afirmar categoricamente que ele não deveria ser “do pensar”, mas tão somente o de viver sinestesticamente sua experiência em contato com a natureza.

Não tarda que André sugira a Pedro uma violência em relação ao pai. O desejo de André de se tornar o pai (a lei e o tempo) é tão grande que é reiterado pelo desejo constante de machucá-lo. Para fazer isso, lança mão das próprias irmãs parece viável. Aliás não é de se estranhar que André se aproveite de alguma figura feminina para satisfazer seu desejo, seja sexual ou de violência – que, no limite, é o mesmo. As irmãs, sugere André, poderiam ser usadas como forma de exhibir as quinquilharias das prostitutas, dedicadas ao pai. É evidente que, quando Ana surge usando exatamente esses objetos e provoca a ira do irmão e do pai (a ponto de matá-la), que essa atitude já era prevista e muito provavelmente desejada por André. Vejamos seu discurso:

convoque então nossas irmãs, faça vesti-las com musselinas caras, faça calçá-las com sandálias de tiras; pincele de carmesim as faces plácidas e de verde a sombra dos olhos e de um carvão mais denso suas pestanas; adorne a alba dos seus braços e os pescoços despojados e seus dedos tão piedosos (...) **carregue esses presentes com você e lá chegando anuncie em voz solene “são do irmão amado para as irmãs”** e diga, é importante: “cuidado, muito cuidado em retirá-los deste saco, em paga aos sermões do pai, o filho tresmalhado também manda, entre os presentes, **“um pesado riso de escárnio”**” (NASSAR, 2009, pp. 72-73. Grifos nossos)

A fala de André é violenta também em relação ao irmão Pedro, que mais de uma vez tenta detê-lo sem sucesso. O irmão mais novo não vai parar e pretende ferir, na medida do que pode, o irmão mais velho, uma vez que machucá-lo é, por metonímia, machucar ao pai. A inveja do posto de primogênito fica evidente quando André narra que Pedro ameaçara batê-lo, levantando a mão que “já ensaiava com segurança a sucessão da mão do pai” (NASSAR, 2009, p. 73).

André consegue seu objetivo que era o de convencer ao irmão e a si próprio de que está fora de si, pois estar fora de si o isentaria de toda culpa e, via uma escancarada má-fé, garantiria uma falsa liberdade: “meu irmão chorava minha demência, discretamente, longe de suspeitar que percebido assim eu acabava de receber mais uma graça: liberado na loucura” (NASSAR, 2009, p. 73). Antes de prosseguir sua narrativa para o irmão, somos transportados, ao longo de quatro capítulos, para as memórias de André. Um deles, inclusive, inteiro dedicado a dar voz a uma das parábolas do pai.

Antes de abordarmos o incesto e a volta para a casa, gostaríamos de acrescentar uma abordagem diferente à que ora se desenvolve para justificar a nossa hipótese sobre um desejo de sucessão de poder, de modo a evidenciar, também via filosofia política, de que LA é um livro sobre homens e não sobre o humano.

4. Um conflito de interpretações

*Creio que para elucidar a situação da mulher
são ainda certas mulheres as mais indicadas.*

O Segundo Sexo, Simone de Beauvoir

Ancorada em Paul Ricoeur, a presente pesquisa propôs uma leitura a partir dos elementos simbólicos. Nesse capítulo, voltaremos o olhar para a questão ideológica, a partir do encontro entre a filosofia política hobbesiana, o existencialismo de Simone de Beauvoir (2009) e a teoria sacrificial de René Girard (2008).

4.1. A falha ética do poder soberano

Temos visto que André é uma personagem em conflito e muitas são as hipóteses que se desenvolvem a partir disso. É interessante pensar, por exemplo, a questão da imigração: a família de LA é uma família de imigrantes e essa relação pode ter traços singulares, haja vista sua traumática ruptura com a terra natal, que acaba podendo ser suprimida – ao menos em partes – pelo núcleo familiar. Em LA, essa relação tem nuances bastante específicas, uma vez que a tradição familiar, ancorada na figura do pai e do avô, é construída, pelo narrador André, como violenta.

Essa construção rígida da tradição é – vale ressaltar – o contraponto que André vislumbra para criar o antagonismo com a figura paterna, caracterizada como absolutamente desprezível. Nesse sentido, é possível imaginar que a identidade do narrador, que supostamente se contrapõe à tradição, é necessariamente falha. André, cuja identidade não se encontra ainda definida, esforça-se a parecer diferente daquilo que o perturba, mas não consegue se desvencilhar da rigidez arcaica da tradição familiar; pelo contrário, mesmo quando se crê mais distante, acaba se parecendo cada vez mais com o patriarca.

O poder patriarcal é absolutamente soberano na lavoura (ele é Deus e Lei) e André, apercebendo-se disso, procura tentar quebrar o tempo todo com o

contrato (falamos antes em aliança, mas é também contrato) social que lhe foi imposto. O próprio relato de André começa com ele assumindo sua condição patológica: ele vive em constante fuga. André é um indivíduo absolutamente descolado, que não se sente pertencente a nenhuma cultura, nem à tradição que lhe é imposta e menos ainda à casta da família da qual julga fazer parte. É por isso, e pensando na construção política hierárquica da Lavoura, que trazemos à luz dessa análise a reflexão de Thomas Hobbes acerca do poder cedido ao Leviatã, para tentar entender a que pacto André crê estar sendo submetido e em que medida esse pacto não é capaz de ser transgredido pela sua tentativa de fuga.

A caracterização feita por André sobre a disposição da família à mesa, é bastante paradigmático da visão que o narrador faz da sua própria imagem. André é parte da ala negativa da família, a ala *sinistra*, para fazermos alusão ao tronco esquerdo. Essa ala, como vimos, opõe-se ao direito. Do lado funesto está o afeto, do outro a tradição. É sobre a tradição que se pautam os sermões do pai em prol do bem da lavoura. O pai, lóhana, discorre sobre o modo como a família deve ser e as leis que regem o pacto da lavoura são feitas por ele. André, por sua vez, crê que representa uma espécie de retorno ao que há de menos civilizado.

O personagem, já expusemos, tem uma relação avassaladora (e inclusive sexual) com a natureza, e carrega, em seu discurso e ações, paixões violentas – identificadas pelo pai, como fonte de problemas. Dirá o pai:

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 os nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa. (NASSAR, 2009, p. 54)

Hobbes (1970) identifica as paixões como parte fundamental da sua política. As paixões são os movimentos: sejam eles vitais, independentes da imaginação; ou voluntários, necessitados da imaginação. Nessa esteira, o desejo que nasce com os humanos corrobora o movimento vital, enquanto o desejo suscitado por objetos externos advém da experiência com esse objeto. É nesse sentido que se delimita o que é bom e o que é mau, se o objeto é meu desejo ele é bom, se me causa aversão, é mau. Como os corpos são diferentes e as experiências diferentes, não é possível que os apetites sejam iguais para todos, dessa forma há

uma necessidade do Estado em estabelecer uma regra moral, que impeça que o desejo individual de um prejudique o outro. Nas palavras de Hobbes:

Mas seja qual for o objeto do apetite ou desejo de qualquer homem, esse objeto é aquele a que cada um chama bom; ao objeto de seu ódio e aversão chama mau, e ao de seu desprezo chama vil e indigno. Pois as palavras "bom", "mau" e "desprezível" são sempre usadas em relação à pessoa que as usa. Não há nada que o seja simples e absolutamente, nem há qualquer regra comum do bem e do mal, que possa ser extraída da natureza dos próprios objetos. Ela só pode ser tirada da pessoa de cada um (quando não há Estado) ou então (num Estado) da pessoa que representa cada um; ou também de um árbitro ou juiz que pessoas discordantes possam instituir por consentimento, concordando que sua sentença seja aceite como regra. (HOBBS, 1970, p. 33).

Para Iohána, uma regra também deveria ser estabelecida, e a paixão excessiva é o que torna o filho excluído da ordem que se estabelece no tronco familiar. Contudo, o tronco não como sinônimo de firmeza, mas de força bruta, pois não sofre mudanças, permanece rígido e imóvel. Essa imagem da rigidez, bastante alegórica ao se falar em tradição, é reiterada por André, que constrói sua tentativa de fuga na distância que estabelece de casa: da qual ele tenta – mas nunca consegue – sair completamente.

A relação forte com a tradição está ancorada especialmente na figura paterna, Iohána, mas tem duas sombras, a do avô, que aparece como uma espécie de penumbra assustadora no romance²⁶; e no primogênito Pedro, cujo nome não esconde uma espécie de rigidez tão naturalmente imagética como um tronco, isto é, uma pedra. Ambos são uma extensão do poder do pai, que deve ser concentrada na figura de um único homem – Hobbes atribuía o poder aos monarcas. Na trama nassariana, o poder está associado aos homens primogênitos. O momento em que se estabelece que um homem deve ter a concentração do poder, estabelece-se o pacto. O pacto é o momento hipotético em que todos finalmente chegam à conclusão da necessidade de introduzir artificialmente uma restrição sobre si.

Isto é mais do que consentimento, ou concórdia, é uma verdadeira unidade de todos eles, numa só e mesma pessoa, realizada por um pacto de cada homem com todos os homens, de um modo que é como se cada homem dissesse a cada homem: Cedo e transfiro meu

²⁶ Diz o pai, em um sermão: “na doçura da velhice está a sabedoria, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o outro exemplo: é na memória do avô que dormem as nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover um verbo limpo” (NASSAR, 2009, p. 58).

direito de governar-me a mim mesmo a este homem, ou a esta assembleia de homens, com a condição de transferires a ele teu direito, autorizando de maneira semelhante todas as suas ações. Feito isto, à multidão assim unida numa só pessoa se chama Estado, em latim *civitas*. É esta a geração daquele grande Leviatã (HOBBS, 1979, pp. 105-106).

Em LA, essa restrição é dada pelo pai, que precisa controlar o caráter individual das paixões. Para isso – indica Hobbes – é preciso que haja temor (no original, em inglês, “awe”), identificado no romance como a violência paterna, moral e física. Os valores paternos, repassados por parábolas e ensinamentos, procuram falar em comedimento e paciência. Aos olhos de André, o pai sempre oprimiu com seus ensinamentos, podando toda sombra de dúvida, anseio e criatividade, a partir de uma postura violenta.

[...] tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado pela palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa pedra nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as marcas no corpo [...] (NASSAR, 2009, p. 41)

A violência do pai, bem como seus sermões, sustenta o temor que lhe permite permanecer no poder. É o temor que também dá ao Leviatã o poder do respeito:

A paixão com que se pode contar é o medo, o qual pode ter dois objetos extremamente gerais: um é o poder dos espíritos invisíveis, e o outro é o poder dos homens que dessa maneira se pode ofender. (HOBBS, 1979, p. 84).

O pai, figura soberana, está metaforicamente à cabeceira, garantindo, pela repreensão física, que os filhos não retornem a um suposto **estado de natureza**. Para o filósofo empirista, a natureza é a ausência de Estado; no entanto, esta natureza possui leis às quais o homem, enquanto ente da natureza, está submetido. Nesse sentido, em Hobbes, a natureza opõe-se à vida política, pois esta é construída de maneira artificial e instrumental – diferentemente da concepção aristotélica que previa o *zoonpolitikon*, isto é, o homem como naturalmente político. Hobbes identifica que o homem não poderia ser um *zoonpolitikon* porque não desfruta da companhia de outros homens porque naturalmente os ama, mas porque

os ama por acidente. Hobbes também depreende que “não procuramos companhia naturalmente e só por si mesma, mas para dela recebermos alguma honra ou proveito” (HOBBS, 1979, p. 84).

Desconstruída a ideia de *zoonpolitikon*, Hobbes questiona-se sobre como seria o homem em seu estado natural. Dito de outra forma: qual seria o modo que os homens, pela própria natureza, relacionam-se uns com os outros? A que leis naturais o homem obedeceria? Hobbes concluirá que esse modo de vida natural é o estado de guerra generalizada de todos contra todos, dado que todos pretendem igualmente sobreviver. Para isso, são igualmente capazes de matar, o que gera o medo recíproco: “A causa do medo recíproco consiste, em parte, na igualdade natural dos homens, em parte na sua mútua vontade de se ferirem” (HOBBS, 2002, p. 29). Essa potência que todo ser humano tem de matar uns aos outros é o que iguala os homens; mesmo os fisicamente mais fracos, ressaltará o autor, podem matar os fisicamente mais fortes:

A natureza fez os homens tão iguais, quanto às faculdades do corpo e do espírito que, embora por vezes se encontre um homem manifestamente mais forte de corpo, ou de espírito mais vivo do que outro, mesmo assim, quando se considera tudo isto em conjunto, a diferença entre um e outro homem não é suficientemente considerável para que qualquer um possa com base nela reclamar qualquer benefício a que outro não possa também aspirar, tal como ele. Porque quanto à força corporal o mais fraco tem força suficiente para matar o mais forte, quer por secreta maquinação, quer aliando-se com outros que se encontrem ameaçados pelo mesmo perigo (HOBBS, 1979, p. 77).

Então, no estado de natureza, os homens vivem em igualdade, pois são igualmente habilitados a matar. Além disso, destacará o autor, somos igualmente vaidosos, pois temos a mesma esperança de atingir as mesmas glórias. Por desejar também as mesmas coisas – e sermos igualmente capazes de consegui-las -, competimos.

A visão empirista hobbesiana parece ser a visão do pai e também a de André, o qual se coloca claramente em competição pela posse dos elementos do pai. E aqui cabe um esclarecimento fundamental sobre a leitura que ora se faz do romance: o que supostamente motiva André a sair da lavoura é um relacionamento incestuoso que este tem com a irmã. O incesto em si parece não comovê-lo, mas o fato de que a irmã passe a recusá-lo, sim. Ana é, muito provavelmente, a grande

protagonista do romance, ainda que, ao longo de todas as páginas, sua voz seja emudecida e suas ações sejam passadas ao leitor pela voz de André.

A lavoura possui um ambiente patriarcal e machista, e a sua estrutura – inclusive marcada pela forte presença da tradição libanesa, seja pela linguagem ou pela cultura de um modo geral – é violenta, especialmente para as mulheres. O grande trunfo do patriarcado, como se sabe, foi ter transformado as mulheres em propriedade privada, passadas do pai ao genro. Nesse caso, porém, a passagem não se dá de maneira pacífica. A irmã é tomada pelo irmão, do mesmo modo como esse irmão – ao contrário do rebelde que julga ser – pretendesse tomar o poder para si, ao contestá-lo.

A igualdade hobbesiana, porém, pressupõe que não há mais situações pré-estabelecidas de dominação, logo, se há a dominação de uma terra, nada garante que essa terra permaneça sendo do homem que a dominou, pois todo invasor é um potencial invadido – e o mesmo vale para uma mulher, enquanto propriedade privada. Vale lembrar que o genuíno direito de propriedade é, antes de tudo, uma concessão do soberano: o pai não cede, em nenhum momento, a irmã a André.

Essa realidade – de depender do Leviatã para ter a propriedade privada – condiciona uma consequência do estado de natureza: o ataque por antecipação, ou seja, a desconfiança perpétua do outro me permite que este ataque para não ser atacado. Provém daí o filicídio, para não perder a filha, o pai opta por matá-la. Afinal, ele não a havia cedido.

É interessante notar que André identifica a falha do Leviatã: *era a lei que se incendiava*, isto é, o próprio soberano desrespeita o pacto e a conservação da vida. Ainda que Hobbes dê o benefício de tirar a vida ao Leviatã²⁷, o pai aqui não parece estar agindo conforme a justiça, mas retrocedendo, ele mesmo, ao estado de natureza. Além disso, o uso do alfanje é bastante paradigmático, haja vista que é um instrumento utilizado tanto para a luta, quanto para a exploração de uma mata

²⁷ Sobre isso, afirma Hobbes: “Não devemos todavia concluir que com essa liberdade fica abolido ou limitado o poder soberano de vida e de morte. Porque já foi mostrado que nada que o soberano representante faça a um súdito pode, sob qualquer pretexto, ser propriamente chamado injustiça ou injúria. Porque cada súdito é autor de todos os atos praticados pelo soberano, de modo que a este nunca falta o direito seja ao que for, a não ser na medida em que ele próprio é súdito de Deus, e consequentemente obrigado a respeitar as leis de natureza. Portanto pode ocorrer, e freqüentemente ocorre nos Estados, que um súdito seja condenado à morte por ordem do poder soberano, e apesar disso nenhum deles ter feito mal ao outro”. (HOBBS, 1979, p. 131)

virgem no cultivo da terra, evidenciando a objetificação a que Ana é submetida. Vale lembrar que, se isso se dá em estado de natureza, logo, não é moralmente condenável, posto que o desejo de conservação é a *lex naturalis*. Se o outro será, em estado de natureza necessariamente uma ameaça, não poderá ser fonte de prazer, mas tão somente pavor e terror:

Pois todo homem é desejoso do que é bom para ele, e foge do que é mau, mas acima de tudo, do maior dentro os males naturais, que é a morte; e isso ele faz por um certo impulso da natureza, com tanta certeza como uma pedra cai. Não é pois absurdo, nem repreensível, nem contraria os ditames da verdadeira razão, que alguém use todo o seu esforço (*endeavours*) para preservar e defender seu corpo e membros da morte e dos sofrimentos (HOBBS, 2002, p. 81).

É por isso que, dirá Hobbes (2002), no ataque por antecipação, a guerra se generaliza, evidenciando a miséria da condição humana: é preciso postergar o nosso fim, e a única estratégia disponível é o ataque. A guerra é uma situação instável e imprevisível e o pior mal do homem hobbesiano é o fim do movimento (a morte): “E a vida do homem é solitária, miserável, sórdida, brutal e curta” (HOBBS, 1979, p.81). Vida é movimento vital que pode, por qualquer outro homem, ser paralisado. Essa igualdade quanto à morte, responsável por não haver hierarquia entre os homens, é o que faz com que, diante de um desejo incomum – inevitável – a guerra generalizada se espalhe. O estado de natureza, fonte de terror dos homens, deverá ser controlado por um Estado de normas, soberano, que oferece paz, por meio do contrato social; e um temor respeitoso (*awe*). Mas o poder soberano do pai-leviatã é falho. Desde os sermões, recordará André:

“Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai” eu disse de repente com a frivolidade de quem se rebela, sentindo por um instante, ainda que fugaz, sua mão ensaiando com aspereza um gesto de reprimenda, mas logo se retraindo calada e pressurosa, era a mão da família saída da mesa dos sermões; que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira [...] (NASSAR, 2009, pp. 46-47)

Para Hobbes – e para André – no estado de natureza, não há regra moral. É por isso que André pode tomar a propriedade privada do pai, a irmã Ana. Porque o bem é o bem para si, André pode, como desenvolvemos, culpar a mãe, transar com uma cabra e envolver a irmã em um relacionamento violento. Não se fala em justiça no estado de natureza e André, que acalma a febre dos seus pés na

terra, considera estar no estado de natureza por excelência, livre de qualquer julgamento moral.

A justiça e a injustiça não fazem parte das faculdades do corpo ou do espírito. Se assim fosse, poderiam existir num homem que estivesse sozinho no mundo, do mesmo modo que seus sentidos e paixões. São qualidades que pertencem aos homens em sociedade, não na solidão. Outra consequência da mesma condição é que não há propriedade, nem domínio, nem distinção entre o meu e o teu; só pertence a cada homem aquilo que ele é capaz de conseguir, e apenas enquanto for capaz de conservá-lo. É pois esta a miserável condição em que o homem realmente se encontra, por obra da simples natureza. Embora com uma possibilidade de escapar a ela, que em parte reside nas paixões, e em parte em sua razão (HOBBS, 2012, p. 31).

André tem um discurso presunçoso de definição pelo contraste, ele julga ser tudo o que o pai não é. Uma das características que se auto atribui é a presença do demoníaco em si, do contestador, do não-arcaico, do excessivo. Sabe-se que o pai carrega o discurso da moderação e o excesso não cabe na lógica da lei familiar:

e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao trabalho (NASSAR, 2009, pp. 75-76)

Convém para André estar em estado de natureza, porque assim ele consegue se opor completamente à rígida lei do pai. A família construída por esse patriarca deve ser tão engendrada em sua rotina e tão autossuficiente que sequer o alimento consumido pode vir de fora: André fala do pão, porém, como quem fala dos relacionamentos amorosos. Se nada pode sair dos limites da casa, nada de dentro deveria ser negado, nem mesmo tomar a própria irmã como objeto de desejo.

defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça. (NASSAR, 2009, p. 76).

André se autoflagela, negando o respeito e o amor que o pai teria por ele. No entanto, a razão da existência de toda narrativa é, justamente, o desejo do pai de que André volte à casa. O desejo de ser querido, como de uma criança que foge de

casa, fica evidente quando o discurso do irmão envereda na tentativa de levar André de volta, convencendo-o do quanto ele era amado, especialmente por Ana.

André sente prazer em saber que Ana sofre ao sentir sua falta, ele a constrói, enquanto narrador – e autor implícito –, da maneira que é mais interessante, silenciando sua personalidade. Se, por um lado, a tradição hobbesiana convém como forma de compreender a estrutura da relação de poder pensada por Iohána e André; por outro, ela não nos é suficiente, uma vez que, a despeito de toda essa estrutura arcaica que supostamente justificaria as ações de André e do pai – que mata a filha – André deixa pistas da culpa que pretende deixar para outros carregarem. Se há culpa, há falta.

Ademais, pensando conforme propõe Ricoeur – e a tradição kantiana a que se vincula – a questão ética antecede a qualquer ideia de estado ou contrato social e é justamente por esse caminho que cabe repensar a passividade com que a crítica se permitiu aceitar o discurso do “virulento” André.

4.2. Era uma vez um faminto

As palavras do pai são trazidas sempre carregadas de muita desconfiança por parte do narrador André. O pai, que é lei, apresenta seu código de condutas via metáforas e parábolas. O capítulo 13, começa justamente com a apresentação da parábola do faminto. O pastiche bíblico fica evidente e toda a parábola é narrada com descrição detalhista, intercalando a explicação de um narrador com o discurso direto dos personagens: o faminto e o ancião.

O mote da parábola é o seguinte: um faminto pede esmola na porta de uma casa muito grande e é recebido pelo ancião, dono da casa, que o convida a entrar e comer. Com dores abdominais causadas pela fome, o faminto se alegra com o convite, mas tão logo o aceita percebe que algo muito estranho acontece: todos os alimentos solicitados pelo ancião aos seus empregados não existem, são encenações. Isto é: o ancião solicita que se traga a comida, a sobremesa, o vinho, mas nada é de fato trazido, muito embora os empregados e o próprio ancião finjam que há ali uma comida e algo a ser mastigado. É curioso notar como nenhum alimento trazido é tradicionalmente brasileiro: vêm romãs, tâmaras, figos, pães, azeites e vinhos, como se estivéssemos numa história que se passa mesmo no

Oriente Médio, corroborando ainda mais a impressão de que LA se passa *fora do tempo e do espaço*, o que dificulta sobremaneira o olhar da crítica sobre uma situação absolutamente cotidiana – como a violência contra a mulher – que a trama central nos conta.

Além disso, os elementos da cultura oriental facilitam, a nosso ver, o que André pretende: marcar a força da tradição naquela família. Isto é: uma tradição enrijecida de cal e pedra, imutável e causadora do mal.

Retornemos à parábola: o ancião nada oferece a ser comido; o faminto, todavia, não age com violência àquela situação que oscilava entre o onírico e o humilhante e, seguindo os gestos do seu anfitrião, também prova da comida invisível, mastiga o ar e degusta um vinho imaginário. Quando cansado de mastigar o vazio, sentindo a dor no estômago crescer demasiadamente, o faminto declara-se satisfeito ao ancião e agradece a refeição proporcionada, ao que lhe sucede o seguinte:

"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." (NASSAR, 2009, pp. 83-84)

O faminto é agraciado com uma vida próspera porque soube ser paciente. A parábola se encerra com esse elogio à paciência, que vem imediatamente vinculado aos parênteses, carregando a opinião de André, que claramente não se dirige apenas ao irmão Pedro, mas também a nós, leitores e cúmplices de sua confissão.

Sua crítica ao ancião mistura-se à sua crítica ao pai quando ele se refere ao ancião que alimenta o faminto como o “soberano mais poderoso do Universo” (NASSAR, 2009, p. 84). A crítica que faz é contundente, pois André acresce um final inesperado à parábola que o pai contava, acusando-o inclusive de omitir uma verdade sobre essa história, ou seja, a de que o faminto golpeava o seu benfeitor:

(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? (...)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, 2009, pp. 84-85. Grifos nossos).

É evidente, por essa passagem, que o desejo de André era golpear o pai. Mas como ele poderia fazer isso diante do homem mais poderoso? Mais: com que justificativa ele poderia atingir seu benfeitor, aquele que traz a comida, o vinho, a família, o trabalho e o pão? É a parábola do faminto que se presta dubiamente ao ensinamento do pai pela paciência e ao ensinamento do André pela violência. De que paciência, porém fala tanto o pai? Isto é, de que paciência reclama tanto o filho? Na hipótese que ora se desenvolve, cremos que a impaciência de André é sobre tomar as posses do pai e ser, ele próprio, o soberano. Incapaz, porém, de golpear, matar e destronar o pai, André atingi-lo-á indiretamente, a partir de suas posses: as mulheres.

A necessidade desse narrador em fundar, ele próprio, uma igreja, uma lei, um espaço não ocupado pela palavra do pai, ganha voz no capítulo 14, que se inicia com a saída de um espaço que poderia facilmente ser uma tumba e André, como feto renascido, cria o novo mundo pelo verbo.

Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo; (NASSAR, 2009, p. 86)

Esse novo mundo, em que o soberano fosse ele, é a descoberta dos dezessete anos, em que assume que pretende fundar sua igreja particular, e percebe que "nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado, como quem entra na mata virgem e se aloja no interior" (NASSAR, 2009, p. 87), isto é, procurar a mata virgem que ele fecundaria era uma nova busca, absolutamente fundamental para construir uma aliança e um contrato social, em que ele fosse, respectivamente, a divindade e o Leviatã.

A igreja não é qualquer uma: ela deverá se opor a do pai. Será a igreja em que ele andarás nu, em que o virulento será possível, em que o corpo e as

sensações do corpo serão vividas, mas mais importante: ele será o profeta cujo olhar não se dirige para cima, “mas que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra” (NASSAR, 2009, pp. 87-88). Tendo feito o pai o relato do faminto como sua parábola da paciência, André, aos dezessete anos, conclui que “tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos” (NASSAR, 2009, p. 88).

A construção da sua igreja particular precisa do espaço de um templo, que é encontrado na Casa Velha, uma casa abandonada, na qual vivera a família em tempos remotos. A casa adquire um aspecto abandonado, repleta de ratos, teias de aranha e tábuas que rangem, mas é descrita como lugar ideal para que André pudesse viver sua libido escondida da família. A casa também é descrita como um elemento feminino passível de penetração e fecundação, que será explorada e vivida pela sexualidade de André

eu fui dizendo, como quem ora, ainda incendeio essa madeira, esses tijolos, essa argamassa, 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!) (NASSAR, 2009, pp. 91-92)

Mal André anuncia que sua igreja deveria ser construída fecundando mata virgem, quem aparece próxima à Casa Velha é a irmã Ana, metaforizada pela imagem de uma pomba branca, tão alva e casta, mas incrivelmente provocadora e invasiva – é ela que o observa pela fresta da porta: “o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim” (NASSAR, 2009, p. 95).

A comparação com a pomba não é só para marcar a alegoria da virgindade, facilmente reconhecida com essa ave pelo seu amplo uso na literatura, mas porque André pode relatar como lidava com as pombas durante a infância, correndo atrás delas, capturando e gritando “é minha” (NASSAR, 2009, p. 96). Esse processo de captura era também um processo de cativo, no qual André as submetia ao corte das asas e das penas:

e arrancava-lhe com decisão as penas das asas, cortando temporariamente seus largos vôos, o tempo de surgirem novas penas e novas asas, e também uma afeição nova, e era esse o doce aprisionamento que a aguardava já quando de novo em condições

de pleno vôo; e as pombas do meu quintal eram livres de voar, partiam para longos passeios mas voltavam sempre, pois não era mais do que amor o que eu tinha e o que eu queria delas (NASSAR, 2009, p. 96)

Por meio do cativo imposto, André poderia criar nelas um amor que traria de volta, ainda que voassem para longe. Não será diferente o discurso proferido à irmã Ana: justificando com amor a imposição de um cativo, isto é, impor à irmã a culpabilidade, fazendo-a presa a ele, o único capaz de lhe compreender o pecado ou de oferecer a ela uma nova aliança, a partir de uma nova igreja, que não é a do pai.

A fala sobre as pombas volta para a irmã Ana, e André, como faz com um animal, fica arquitetando uma armadilha para trazer a irmã para junto dele “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” (NASSAR, 2009, p. 96). André elabora toda uma construção sobre o tempo e sobre o exato momento de agir, para que a pomba não escapasse, e que havia uma “ciência de menino” na captura de uma presa assustada, que era construída grão a grão, passo a passo, e que ele não poderia num salto chegar até a irmã, porque ela estava assustada como as pombas que o visitavam sem esperar – como talvez o irmão não esperasse – serem capturadas para o cativo particular do menino que se quer soberano. A tensão encerra o capítulo: se a irmã atravessasse a soleira da porta, André daria o bote.

Ela a atravessa; no mesmo instante, André descalça os pés como quem despe a roupa e expõe o sexo – discutimos previamente como são prenhes de sexualidade os pés na obra de Nassar – e acalma o calor na umidade do assoalho. Pênis e pés já não se distinguem mais e quando se descreve a ereção, crescem também esporas nos calcanhares: “senti também meu corpo de repente obscuro, surgiu, virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares” (NASSAR, 2009, p.101). Quando chega até onde está a irmã Ana, André leva um susto, porque a encontra deitada na palha, de olhos fechados, com as mãos frouxas de quem não tem mais sinal vital.

Nesse momento, André começa a suplicar a Deus por aquela vida, pedindo um milagre. André passa a ver aquela morte como se fosse um desafio de Deus por ele ter tentado ocupar seu lugar e fosse preciso então mostrar sua força: “um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a

existência” (NASSAR, 2009, p. 102). Como Clarice Lispector lida com a crueldade de Deus na figura do rato morto²⁸, André encontra a irmã morta logo após ter dito que fundaria uma igreja que não olharia para cima, mas para a terra. Para evidenciar sua extrema lealdade, André passa a descrever com requinte de detalhes a submissão a qual aceita se impor, cuidando de lavar as narinas, a boca e o ânus de um Deus que está igualmente morto.

Alimentá-lo, vesti-lo, limpá-lo, trazê-lo de volta a uma vida possível. Vesti-lo de cetim branco e carregá-lo, cuidar da sua ferida, tudo que fosse possível para ter de volta a vida da irmã e, assim, gozar com ela da paixão que ele próprio havia planejado. Em troca, para expiação do pecado de um dia ter matado Deus, André oferece um sacrifício: “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” (NASSAR, 2009, p. 104).

Não é qualquer sacrifício que André oferece, mas um sacrifício bastante sanguinolento, como se o Deus que ele evocasse fosse o Deus que regozija com a dor, com o sofrimento e com o balidos desesperados:

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, 2009, p. 105).

A mão de Ana volta a apresentar vida entremeando as mãos de André, que agradece lembrando a Deus da carne que será sacrificada em seu nome. O capítulo se encerra, trazendo no próximo as aspas que por longas páginas haviam sido abandonadas. Envolto na leitura, esquecemos que toda essa memória que nos foi narrada não foi igualmente narrada ao irmão. As aspas é que nos contam que ele pretende revelar sua história ao primogênito: "Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a

²⁸ Cf. “Perdoando Deus”, da autora.

minha fome" (NASSAR, 2009, p. 107). André começa então a acusação desenfreada de sua suposta condição de virulento.

Primeiro, Ana: "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, 2009, p. 107); depois Pedro: "componha depressa este ritual de ternura, é isso o que te compete, a você, Pedro, **a você que abriu primeiro a mãe**, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura" (NASSAR, 2009, p. 108. Grifo nosso); para, enfim, enxergar no gesto do irmão, o pai: "mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia" (NASSAR, 2009, p. 109).

O que parece ser muito prazeroso para André é ver o sofrimento que sua fala é capaz de causar no irmão, representante direto da lei paterna. Pedro precisa conhecer a tentativa de André de tomar o poder da Lei, agindo, ainda que negue, de maneira nada revolucionária, mas igualmente tradicional, autoritária e violenta: "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" (NASSAR, 2009, p. 109).

Vale notar que só parte do discurso proferido por André é, de fato, dirigido ao irmão Pedro, a outra é apresentada só para os leitores. É a segunda vez na narrativa que André fala em confissão, mas o seu discurso não é de *mea culpa*, mas tão somente de acusação: de sua natureza, da construção da família, e da perversão da própria irmã Ana.

eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando da fímbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremecida na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão (NASSAR, 2009, p. 110)

Falar em confissão não é necessariamente assumir uma culpa. André confessa como quem se vangloria e não pode haver, numa verdadeira confissão dos pecados, espaço para o orgulho das ações. Aí está a grande contradição – das muitas – de André: quando confessa, não confessa; quando acusa o outro, expõe

simbolicamente o mal que comete. Recordemos Ricoeur: a linguagem da confissão é uma linguagem essencialmente simbólica.

É extremamente metafórica a descrição da relação sexual entre André e Ana. É curioso que, em nenhum momento, a passagem da quase-morte de Ana para o sexo tenha sido descrita ou explicada, isto é, os dois eventos se sucedem sem que tenhamos certeza de que Ana esteja plena em seus sentidos. Quem descreve o ato sexual é André, que faz da irmã a mata virgem que ele pretende fecundar há tempos, como posse, como pomba, como sua:

em vez disso, com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo. (NASSAR, 2009, p. 113)

Não podemos passar pela leitura desse ato sexual sem, no mínimo, levantar algumas hipóteses. Ana estava desfalecida há pouco, e, agora, está sendo alvo da ação “semeadora” do irmão, que usa de uma flor fortemente associada à morte, o crisântemo, para se referir à própria genitália. O que se passa, de imediato após esse ato sexual em que só age André – e não fazemos ideia, nem sequer pelo olhar dele, como Ana reagiu – para os devaneios desse narrador egoico: “e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos, haveríamos os dois de rir ruidosamente” (NASSAR, 2009, p. 113).

Desses devaneios, surge o sono imediato (nem pelo próprio sono André se responsabiliza): “alguém baixou com suavidade minhas pálpebras”, e André dorme um “sono ligeiro”, cujo resultado é a fuga imediata de Ana. O “amor requer vigília”, diz André; o amor ou o cativo? – questionamos nós. Se o discurso da pomba que volta por amor fosse possível, Ana fugiria no primeiro sono ligeiro do irmão? Ana que pode ter sido violada enquanto estava desfalecida (não sabemos, mas desconfiamos) e acordou desvirginada.

Alguém, não sabemos quem, continua sendo o culpado por tudo, pois prossegue André: “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” (NASSAR, 2009, p.114). Quando André acorda e dá-se conta que a irmã fugira, busca violentamente por ela, gritando seu nome, cômodo por cômodo e, então, no jardim, bradando

fortemente para que ela volte. Na sua autoritária busca pela pomba perdida – houve tempo de lhe cortar a asa? – André encontra sua silhueta acendendo velas na capela, próxima à Casa Velha e vai ao encontro da irmã.

O que se sucede agora é o que já vínhamos anunciando em nossa leitura: André, que se julga tão diferente do pai e capaz de fundar uma nova igreja e lei, reproduz o mesmo autoritarismo, a mesma retórica e o mesmo discurso para tentar manter sua irmã sob sua posse: como pode, então, Ana ajoelhar-se diante de outra figura de poder, outro Deus? Outra Lei? O que pode oferecer esse Deus que André não poderia? André se sente ultrajado na devoção de Ana, e mais uma vez a põe em comparação com as pombas que, de grão em grão, chegavam até ele. Como a pomba, Ana e André puderam escolher os destinos, entre o barro santo e o demo:

Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo os seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas (...) : antes de puxar a linha, acendia velas, punha Ana de joelhos, e, generoso e liberal lá na capela, deixou à minha escolha, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo; 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 (NASSAR, 2009, pp. 116-117).

Da mesma exata forma com que Pedro tentara convencer André no quarto de pensão, apelando para os sentimentos da família, André começa o seu discurso dizendo que amava Ana, tentando fingir a calma que nem lhe é própria: “Ana, me escute, é só o que te peço’ eu disse forjando alguma calma, eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão” (NASSAR, 2009, pp. 117-118).

André precisa convencer Ana que o que aconteceu entre eles não era negativo, violento, ele chega mesmo a dizer que era um milagre, de que justamente a possibilidade de viverem um “amor” dentro da própria casa e da própria família:

“foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; **foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de**

que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa (NASSAR, 2009, pp. 118-119. Grifo nosso)

André é despuerado no seu discurso, colocando-se como vítima, como a ovelha negra, como aquele que ninguém sabe o quanto ama a sua casa. Seu discurso continua como uma tentativa de redenção, dizendo que mudará, que acordará cedo, que trabalhará na lavoura, que ajudará ao pai e que poderá, ele próprio, prover o sustento, o alimento e a vida dos dois. Finda a tentativa pelo amor, André tenta convencê-la pelas suas qualidades inigualáveis de pastor, descrevendo minuciosamente como cuidaria de todo o rebanho e das plantações, como tem mão boa para cuidar da terra e cuidado com os animais, a ponto de até os pequenos filhotes aninharem-se em seus braços.

André também constrói uma tentativa de arrependimento, da sua distância em relação à família, sua busca por atenção é de tal maneira gritante que ele se aloca confortavelmente na posição de renegado:

o contrário do que se pensa, sei muito sobre rebanhos e plantações, mas guardo só comigo toda essa ciência primordial, que, se aplicada, não serviria tanto a mim quanto à família, **enfrentando o desdém dos que me olham**, não revelando jamais a natureza da minha vadiagem, mas estou cansado, querida irmã, quero fazer parte e estar com todos (NASSAR, 2009, p. 123. Grifo nosso)

A tentativa de André é vil, mas insuficiente. Não tarda para que toda sua tentativa de se construir com uma imagem amável, generosa e resiliente recaia na verdade do seu intento, a posse: “preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a razão a que tenho direito” (NASSAR, 2009, p. 124). André está convencido de que o amor de Ana é posse que ele pode reivindicar dessa forma, mas Ana resiste, da maneira como desde sempre muitas mulheres fizeram: silenciando-se.

André vê no seu silêncio a oportunidade, capaz de fazê-lo buscar como tentativa o perdão pelo seu comportamento. André fala para Ana, mas também fala para nós, que ele, o pobre, não tem culpa de suas ações (não tem culpa de tê-la sexualmente tomado para si, provavelmente ainda desfalecida?): “saiba, querida

irmã, que não é por princípio que me rebelo, nem por vontade que carrego a carranca de sempre, e a raiva que faz os seus traços ásperos, e nem é por escolha que me escondo, ou que vivo sonhando pesadelos como dizem” (NASSAR, 2009, p. 125).

A intertextualidade com a Bíblia, previamente já mencionada, aparece em referência explícita, quando André diz que pretende tirar a cicatriz da sua testa a partir das bênçãos nunca tidas do pai: “e antes que eu lhe peça de olhos baixos a bênção que eu sempre quis, vou sentir na testa a carne áspera do seu beijo austero, bem no lugar onde ficava a minha cicatriz” (NASSAR, 2009, p. 127). É evidente que André não está convencido do que ele mesmo propõe, pois seu discurso é entremeado pela própria surpresa consigo mesmo, por se sentir crédulo e convincente. Todavia, Ana é inabalável no seu mutismo.

O exílio, como vimos, é uma característica da culpabilidade. Ana se exila no seu silêncio porque carrega a – injusta – culpa do relacionamento incestuoso. Como também, é possível, carrega a culpa de quem sofre um estupro. André, porém, quer convencê-la – e convencer-nos – de que não houve culpado nessa relação. Esse traçado do afeto culposos que nasce na mãe e resvala em ambos

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? (...) entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma (NASSAR, 2009, p. 129).

A mãe, o destino, a alma em comum: todos os elementos são importantes para justificar, para nós, o sexo que não parece ter sido consentido. Ana poderia consentir? Sudanesa poderia? Lula poderia? Uma mulher desfalecida, um animal, um adolescente? Quem poderia consentir a André esses relacionamentos sexuais violentos que ele impõe a seus objetos de desejo? André tenta se eximir do seu crime, “mas Ana não me ouvia, estava clara a inutilidade de tudo o que eu dizia, estava claro também que eu esgotava todos os recursos com um propósito suspeito: ficar com a alma leve, disponível, que ameaças, quantos perigos!” (NASSAR, 2009, p. 130). Contudo, tão logo a irmã continuasse impassível, André volta ao seu estágio natural de conduta: uma violência extrema e ameaçadora.

"Ana, ainda é tempo, não me libere com a tua recusa, não deixe tanto à minha escolha, não quero ser tão livre, não me obrigue a me perder na dimensão amarga deste espaço imenso, não me empurre, não me conduza, não me abandone na entrada franca desta senda larga, já disse e repito ainda uma vez: estou cansado, quero com urgência o meu lugar na mesa da família! [...] (NASSAR, 2009, p. 131).

Ana é a possibilidade de entrada na família, é a posse que pode ser tomada para construir uma herança do pai para André, a forma com que ele poderia não se culpar por possuí-la. Ana não fala nada, não age, mas, para André, convém acusá-la de empurrá-lo para o destino amargo e conduzi-lo para a perdição que, ele confirma, foi originado pelo afeto da mãe.

A descrição que se segue é de como a ira ia, aos poucos, animalizando ainda mais André, que passa a possuir cascos, os quais, alimentados pelo sangue virulento estavam quase batendo no teto da igreja. A violência do seu discurso cresce de tal forma que ele vê a si próprio como assassino, cujas mãos haviam sido ancestralmente destinadas à morte. André, porém, não tem culpa de sua violência:

"não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio: 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, 2009, p. 136).

Ana segue impassível, a despeito da violência, inclusive sexual, do seu discurso. André rememora Caim explicitamente e toda a dinastia dele, a quem ele supostamente pertencia; fala do Maligno como quem tomara o seu corpo e ameaça ao Deus bondoso a quem Ana clama em oração. A única ação de Ana que conhecemos antes da volta de André à casa paterna é registrada pelo nosso nada confiável narrador como sendo, ironicamente, violenta.

Ana ergueu-se num impulso violento, empurrando com a vibração da atmosfera a chama indecisa das velas, fazendo cambaleante o transtorno ruivo da capela: vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos, e, logo depois, nos seus olhos, senti profundamente a irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim. (NASSAR, 2009, pp. 139-140)

André julga que Ana teme por ele, mas a saída da capela, repentina, nos faz questionar se o que Ana teme não é ele próprio. Ele ainda a ameaça, dizendo que vai morrer se ela sair, mas ela sai. André, à porta da capela, sente a solidão pela primeira vez e vai embora. Mas o exílio que se impõe é culpa ou medo?

4.3. O terror ético

“A entrada do homem no mundo ético faz-se pelo medo e não pelo amor” (RICOEUR, 2013, p. 46): a afirmação de Ricoeur vem acompanhada da explicação do filósofo sobre o temor primitivo do homem, aquele que advém da vingança à mancha. A cólera vingadora é uma síntese *a priori*, “como se a falta ferisse a própria potência do interdito e como se essa lesão desencadeasse, de forma inelutável, a reação” (RICOEUR, 2013, p. 46). Pensando em termos do arcaico da Lavoura, é como se o Impuro (André) na sua falta (o Incesto) ferisse diretamente a Ordem do pai. A consequência, aponta Ricoeur, é o sofrimento, como se a falta – quebra do interdito – resultasse em uma consequência profunda, um “esboço de causalidade”: ao cometer a falta, o Impuro estaria fadado ao sofrimento. O sofrimento pela mancha não é meramente uma punição retributiva, mas a punição está em voga desde a ideia do interdito. Explica Ricoeur:

sobre o interdito paira já a sombra da vingança que ele levará a cabo se for violado; o “tu não deves” reveste-se da sua gravidade, do seu peso, através do “se não, morres” (...) Um tabu não é senão isso: uma punição antecipada e efetivamente prevenida na interdição; assim, o poder do interdito é, no medo preventivo, um poder mortal (RICOEUR, 2013, p. 47)

A segunda parte do livro, alcunhada “O Retorno”, tem como epígrafe um trecho do Alcorão que menciona o interdito das mães, das filhas e das irmãs. Muitos trabalhos debruçaram-se fortemente sobre o tabu do incesto²⁹ em LA, mas nosso foco não será esse. O tabu existe e está dado pelo pai: André não pode tomar a irmã, o incesto é crime e deve ser punido. Mas André não é, e André foge.

Seria uma análise relativamente simples se acompanhássemos a visão ética proposta por Ricoeur em relação à mancha, a partir do mal moral. Mas o mal

²⁹ Por exemplo, Rodrigues (2006).

tem um fator relevante, em termos de cultura, que sobrepõe a discussão filosófica: o Mal é pior para uma mulher.

Ao discutir com a irmã Ana após o incesto, vimos que André repetia que “não há pecado aqui”, mas muito antes, já nas primeiras páginas, André transferira toda a culpa à família, à estrutura, à mãe, à irmã, à cabra. André sempre se define por contraste: ele é o que a família não é; assim, se a família – e especialmente o pai – é o mal, o mal ele não pode ser. Pedro, porém, vem com o discurso que faz com que André preveja uma – injusta, a seus olhos – culpabilização do irmão mais novo.

A família, diz Pedro, desmorona com a fuga de André – e lembremos que, numa digressão da cena da capela, André ameaça que a família assim o faria: “quando entrei no teu quarto e abri o guarda-roupa e puxei as gavetas vazias, só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família”(NASSAR, 2009, p. 24).

André, porém, não crê que merece ser punido e aqui começa a construir uma das várias razões que o tornaram como é. Todas as ações remontam a algo mais forte que ele e que, portanto, o realocam no lugar de vítima. Em seguida, justifica sua postura como se fosse algo advindo de uma doença, desenvolvida numa descrição que oscila entre o sagrado e o biológico, a epilepsia e a possessão.

Isso, que anteriormente já descrevemos, revela uma marca fundamental sobre a autoimagem de André: ele não se vê como um dos “homens da família”; ele é parte de um mal inevitável sofrido, sobre o qual ele pensa não ter qualquer controle (“ainda que vocês não deem conta da trama canhota que me enredou”). André precisa se definir pelo contraste em relação ao pai, que tanto acusa de ser o Mal em si. O fervor religioso que o toma é a primeira manifestação do Sagrado como a razão do Mal, depois o vírus, depois o demônio: “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”, isto é, a trama que enreda André e que o faz precisar fugir é estrutural, está em tudo: na família, no Sagrado, no Pai, na Mãe, menos nele enquanto sujeito das ações.

André acredita que o Pai é o Mal. André, inclusive, parece se autoflagelar, negando o respeito e o amor que o pai teria por ele. No entanto, a razão da existência de toda narrativa é, justamente, o desejo do pai de que André volte à

casa: ele é nada senão o filho pródigo. Mesmo desprezando supostamente a hierarquia familiar, André é parte dessa hierarquia. Desde o avô, os homens da família de André parecem todos iguais:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toso que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”) (NASSAR, 2009, p. 89).

O desejo de ser amado como deseja leva André, como uma criança, a fugir de casa. Acrescido a ele, o medo da vingança do pai o assombra. A memória da família sofrendo causa prazer em André e isso fica especialmente evidente quando o discurso do irmão envereda na tentativa de levar André de volta, convencendo-o do quanto ele era amado, especialmente por Ana.

Ana sofre e André regozija, isso porque ela o havia feito sofrer, negando-se, via uma resistência silenciosa, ser parte dos seus objetos. Ana, com quem André procura construir uma identidade, tem a si atribuída a dor, e, ainda que de forma enviesada, o Mal, aquele fruto do feminino, ao Mal que remonta aos arquétipos mais tradicionais do patriarcado: o da mulher-feiticeira-sedutora-cigana. Vale lembrar: tudo que sabemos de Ana vem da fala de André. Sua tentativa incansável de não se culpar – seja pelo incesto, pela morte da irmã-amante, seja pela sua fuga – sempre o direciona ao outro.

Paul Ricoeur aponta ainda que a interdição do culpado a ocupar os lugares sagrados e públicos é uma característica do símbolo da mancha: “exílio e morte tratam-se, portanto, de anulações do manchado e da mancha” (RICOEUR, 2013, p. 56). Ora, André se exila no quarto de pensão e se o faz é porque sente culpa, a despeito do fato de querer se construir como vítima das circunstâncias estruturais. Ana, sem dúvida, partilha dessa culpa advinda do incesto forçado – um tabu, como bem apontou Lévi-Strauss (1982) –, e seu exílio (ou morte simbólica) passa a ser o silêncio perpétuo que se impõe.

O primeiro capítulo do retorno de André vem Da mesa dos Sermões, entre aspas, sem quaisquer comentários do narrador, narrando a importância do convívio com a família e de como é uma perda inestimável quando um irmão vai embora. Não se diz como, mas Pedro conseguiu fazer com que André retornasse ao – sempre

importante destacar o feminino dessa expressão – seio familiar, ambos em silêncio durante a longa viagem.

A chegada noturna foi durante o jantar e a família estava categoricamente sentada à mesa, na copa. André corre direto ao seu antigo quarto, onde é encontrado, antes de qualquer outro membro familiar, pelo exultante pai: “— Abençoado o dia da tua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria!” (NASSAR, 2009, p. 149). Quem cuida de André, em seguida são as irmãs que lhe banham o peito e lhe escaldam os pés, oferecendo-lhe o pijama limpo e passado e pedindo que se prepare para a mesa que as mulheres lhe haviam preparado.

Vem delas também a informação de que, ao saber da volta de André, Ana havia corrido para a capela, agradecer a sua volta. Para nós que conhecemos a história que se desenvolveu na capela, parece suspeito que a prece de Ana seja em agradecimento. André não contesta, nem para o leitor, essa informação, e descreve com prazer os carinhos das irmãs e os mimos e gracejos que elas lhe oferecem.

A irmã Rosa, solicita, ainda, um cuidado extremoso com a mãe:

“[...]a mãe precisa de cuidados, ela não é a mesma desde que você partiu; seja generoso, meu irmão, não fique trancado diante dela, fale pelo menos com ela, mas não fale de coisas tristes, é tudo o que te peço; e agora vá ver a mãe, ela está lá na copa te esperando, vá depressa; enquanto isso, vou ajudar nos preparativos da tua festa de amanhã, Zuleika e Huda já estão tomando as primeiras providências, elas estão transtornadas de tanta alegria! Deus ouviu as nossas preces!” (NASSAR, 2009, p. 152).

A visão do rosto da mãe comove André, que vê, a despeito do brilho dos olhos, o estrago causado pelo sofrimento de sua partida. Essas marcas no rosto da mãe também são vistas no de André, e quem as acusa é o pai, dizendo-lhe que essas eram as consequências da prodigalidade. O pai contesta sua fuga, ao que André tenta lhe explicar que não quer e não pode agir em conformidade com o que aprendera em casa.

André retoma a parábola do faminto e, mesmo diante do espanto do pai que via na casa e da família tudo à disposição, André lhe responde que é de outra coisa que ele tinha fome e o desejo de ocupar efetivamente seu lugar na mesa da família. O pai insiste em palavras de ordem, ao que André responde:

— Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo (...) Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra. (NASSAR, 2009, p. 158).

O pai compreende o que André propõe e sabe que significaria uma mudança do seu poderio, fala então sobre semear para colher no futuro e da imaturidade de ter o poder imediato. É curioso como, apesar das ofensas proferidas pelo filho, o pai mantém a calma – que André não sabe manter – e diz que acha estranho o que o filho diz: “– Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeei esta semente” (NASSAR, 2009, p. 163).

O diálogo continua confuso e truncado, o pai sugerindo que falta clareza na fala de André, e, a cada sugestão dessa, André é ainda mais opaco e violento em sua fala. Diante de todo o amor familiar oferecido pelo pai, da incompreensão desse ancião em relação à fuga do filho, André acusa o próprio amor familiar de ser ambíguo, e, na tentativa de aproximar, desunir. A resposta do pai é certa e colérica, de quem vê ameaçada a lei e a aliança por ele sustentadas:

— Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras (...) **ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido**, a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina, a nossa simplicidade de todos os dias com um pensamento que não produz; por isso, dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! **Não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa!** (NASSAR, 2009, pp. 167-168. Grifos nossos)

Quem salva André da cólera do pai é a mãe, que aparece pedindo que o marido poupasse o filho. O medo faz com que André recue alegando cansaço, dando-se por vencido na discussão e curvando-se ao pai, com promessas de submissão, amor, trabalho dedicado e mudança de postura. Sua atitude compassiva é logo acompanhada de duas recompensas. Como o pai do filho pródigo, Iohána também aceita a volta de André e lhe promete uma festa; e a mãe, longe de saber a culpa que o filho atribui a seu afeto, enche-o de beijos, mimos e cuidados.

A volta de André, contudo, não foi acompanhada do encontro com Ana. Ao entrar no quarto onde dormiria com o irmão Lula, André repara que sua caixa, na qual coleciona os pertences das prostitutas, havia sido retirada, e imagina que quem o teria feito aquilo era Lula, que fingia dormir ao lado.

André busca puxar assunto e o irmão mais novo o trata com rispidez, reclamando que o irmão recém-chegado não tinha lhe dado atenção antes. É nesse momento, então, que o caçula começa a contar para André como sua ida havia feito crescer nele o desejo de ir embora e que, na próxima noite, durante a festa, seria a sua fuga, já que ele se sentia tão exausto e oprimido pela estrutura da fazenda: “André, vou sair de casa para abraçar o mundo, vou partir para nunca mais voltar, não vou ceder a nenhum apelo, tenho coragem, André, não vou falhar como você...” (NASSAR, 2009, pp. 178-179).

É evidente que essa fala de Lula mexe com André, que mais uma vez acaba agindo com a violência que lhe é característica. Tendo consciência dos planos e sonhos rasos do irmão tão novo, tão adolescente, André sugere que deveria fazê-lo dormir, mas acaba fazendo outro movimento: alisando seu peito completamente liso de menino. A insistência sexual de um adulto com um adolescente é justificada por ele com a velha conhecida dissimulação, a qual é associada, de imediato, com a própria irmã Ana: “nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!” (NASSAR, 2009, p. 179).

Se a volta de André não trouxe de volta o amor de Ana – que se refugia na capela com a sua chegada; muito menos o diálogo amistoso do irmão Lula, André fica sozinho na sua falta e precisa dividir sua tormenta – antes do raiar da aurora, quando voltará o discernimento. Forçar Lula é justificado pela certeza de que, ora ou outra, Lula ia “percorrer o caminho que leva da casa para a capela”:

- Que que você está fazendo, André? Não respondi ao protesto dubio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e redemoinhos, 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, 2009, p. 180)

Não nos parece possível que a crítica tenha visto essa sucessão de eventos sexuais como meramente incestuosos: toda relação sexual de André – afora as prostitutas, das quais pouco sabemos – não é consensual, e, mais ainda, é travestida, na sua tentativa de negação por parte das vítimas, de dissimulação, provocação, tentativa de sedução, tentando transferir assim o movimento e culpabilizando quem deveria estar sendo protegido.

Depois de um capítulo de duas linhas, em que aparece o ciclo do pai em relação à família, inicia-se o capítulo da fatídica festa da volta de André. Mas antes dessa descrição, há toda uma formulação, por parte de André, sobre os ensinamentos acerca do tempo, acerca desse bem supremo e tão caro ao pai, mas capaz de fazer com que todos a ele sucumbam. É interessante como o micro-capítulo anterior e o início desse parecem ser devotados ao aprendizado do pai, como se André tivesse, de fato, levando ao cabo a sua intenção de mudar de conduta, sendo um membro ativo da família, lavrando e protegendo a lavoura.

Enquanto a festa começa a ser construída, toda a família se organiza, as mulheres – obviamente – encarregam-se de arrumar tudo, enquanto os homens começam a preparar a *dabke*. A passagem é, inclusive, idêntica ao capítulo da primeira festa, que descrevemos no início deste texto

e foi então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando riço 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, puxou do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se pôs então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança (NASSAR, 2009, p. 187)

Também dessa vez surge Ana, a quem todos julgavam ainda na capela. Ana aparece vestida com as peças de prostitutas que André trouxera consigo. A ela, André atribui todos os elementos possíveis para caracterizar a volúpia maligna, a luxúria – chegando a nomeá-la “demônio”. Ana **precisa** ser fatalmente sedutora e demoníaca para abarcar toda a culpa do relacionamento incestuoso em si.

toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, **varando com a peste no corpo o círculo que dançava**, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de **cigana se deslocando no meio da roda**, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça **serpenteando** lentamente ao trinado da flauta mais lento [...] (NASSAR, 2009, pp. 186-187. Grifos nossos)

Ana, é construída de um movimento dúbio: ela precisa ser, ao mesmo tempo, a causadora do mal, aos olhos do leitor, e suficientemente vítima, para poder ser sacrificada. Mas para ser a vítima ideal da ira patriarcal, uma mulher casta não pode ser o bode (a cabra) expiatório de um homem que, esse sim, não pode ser culpado. Mais uma vez André reconhece em Ana aquela que “sabia fazer as coisas” e é curioso considerarmos que, em árabe, ANA quer dizer EU.

Ana e sua complexa capacidade de chamar a atenção e dominar a roda talvez seja não só o aquilo que André almeja possuir, bem como aquilo que pretende ser. Toda performance de Ana é vista como uma tentativa de sedução:

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 (NASSAR, 2009, pp. 188-189)

Nesse momento de extrema libido, André age conforme lhe é de costume, saciando seu prazer imediato: tira os sapatos e enfia o pé na terra úmida, como forma de dar vazão ao seu desejo. Enquanto desfruta do seu gozo, Pedro – que André vê, mas não impede – corre ao pai intempestivo (ele que voltara taciturno e sombrio desde à ida à pensão. Pedro conta algo ao pai: o incesto, a sexualidade, a

não virgindade, não sabemos: “sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!)” (NASSAR, 2009, p. 190)

É André que procura sexualmente a irmã, foge da fazenda, desordena a casa, machuca o irmão, desalenta a mãe, briga com o pai, volta e traz a caixa de elementos externos para dentro do seio familiar. É André que cria tudo, mas é Ana quem paga o preço:

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, 2009, pp. 190-191)

O tempo que havia sido aclamado no início do capítulo e que é tão fortemente defendido pelo pai aparece, aos olhos de André como “cobrando as contas” para Ana. Mas qual era o crime de Ana? O olhar empático de André limita-se ao pai:

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 guiado, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (NASSAR, 2009, p. 191)

O pai, que, no exato instante em que mata a filha, passa a ser passível de cuidado, porque é ele também feito de sangue, é ele também carne de sua carne, é porque nele também repousam os traumas da família:

essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descanaada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família a nossa, prisioneira de fantasmas tão persistentes!), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo Pai! (NASSAR, 2009, p. 191)

Morre a dançarina oriental: o filicídio é um feminicídio. Seguem-se as palavras de lamúria: pobre irmão! Pobre pai! Pobre Família! Não há nenhuma menção a Ana, nada de “pobre Ana”. A todos é dada uma atenção no discurso desse narrador, que descreve o sofrimento, mas, no momento de seu sacrifício, já não fala mais no nome da irmã:

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 lohána! lohána! lohána! 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, 2009, p. 192).

O capítulo derradeiro começa com “em memória de meu pai” e não há mais Ana depois de sua morte, pois ela cumpriu seu destino de mulher: propriedade privada do pai e do irmão, violentamente morta como expiação do crime do incesto que André não assume, mas desvela pelo tom confessional do romance.

Nesse capítulo, há uma mera transcrição do que seria a fala do pai e ela assume mais uma vez a roupagem da inevitabilidade do destino (*maktub*):

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, 2009, pp. 193-194)

O destino inevitável de nascer mulher, aos caprichos do tempo e dos homens, culpabilizando a vítima e eximindo-se de pagar por quaisquer ações que cometam, porque não seriam capazes de arcar com o castigo que lhes seria imputado.

Paul Ricoeur aponta que ser culpado “significa estar pronto para receber o castigo e constituir-se como alvo do castigo” (RICOEUR, 2013, p. 119) e André não está pronto para receber o castigo, por isso é incapaz de assumir a sua *culpabilidade* diante da morte da irmã. Essa culpa, porém, tem caráter dúbio: reconhecer o interdito, aponta Ricoeur, é se reconhecer culpado. André sabe que transgrediu a lei – do pai – e atingiu sua posse: Ana. Tomar para si a irmã é mais do que se envolver amorosamente com quem não deveria, é subverter a estrutura familiar que indica, desde o início, que o pai é a Lei e que André não pode (e, enfim, não quer) fazer nada além de sucumbir a isso.

A vingança é fundamental para que a lei persevere, pois a “própria ideia de vingança esconde outra coisa, vingar não é só destruir mas, ao destruir, reestabelecer. Através do temor de ser atingido, aniquilado, apercebe-se do movimento mediante o qual a ordem – uma ordem, qualquer que ela seja – é

restaurada” (RICOEUR, 2013, p. 59). A vingança, porém, não se dá sobre quem tentou tomar o poder paterno, mas sobre o objeto-símbolo desse poder: a mulher.

4.4. Ana: a vítima

René Girard (2008), a partir de uma tentativa de antropologia geral, buscou captar, de forma totalizadora e unitária, a dimensão humana, a partir de uma hipótese que considera os comportamentos de apropriação mimética, responsáveis pela geração de uma violência, intrínseca à própria sociedade, que necessita ser externalizada e exorcizada por meio de sacrifícios. Nesse contexto é que o sacrifício passa a ser o processo de apaziguamento capaz de impedir a explosão recorrente de conflitos entre rivais. É nesse contexto que Girard oferece o conceito de boa vítima, ou vítima propiciadora.

Nas sociedades consideradas primitivas, aquelas em que não há a presença de um poder judiciário, cabe às interdições desempenharem esse papel, incluindo então os sacrifícios e rituais necessários. O que torna a hipótese de Girard (2008) especialmente interessante para a presente tese é a mola propulsora da violência, identificada por Girard como sendo o desejo: a violência, para Girard, está em todos: mesmo para exterminá-la, ela é necessária, criando-se um ciclo da violência.

Girard traz para discussão algo fundamental na sua visão de violência, a sua racionalidade. Para o antropólogo, a violência encontra as razões para irromper a despeito de elas serem boas ou não e, ao cabo, sequer devem ser levadas a sério, uma vez que “a violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa” (GIRARD, 2008, p. 13). Essa vítima alternativa pode ser humana ou animais, mas mesmo os animais escolhidos, possuem “algo de humano”.

Girard explica seu posicionamento diante da hipótese do sacrifício como substituição. Para o autor, deve-se suprir a diferença moral entre inocente e culpado, “pois não há nada a ser ‘expiado’”. A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima ‘sacrificável’, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo.” (GIRARD, 2008, p. 14).

A ideia de Girard é que a violência é incontornável e que só é possível ludibriá-la oferecendo uma válvula de escape. É interessante que, para justificar sua

tese, Girard recorra para a história de Caim e Abel. Essa história de competição começa com a gestação de Eva, a primeira mulher – nascida da costela de Adão – a conceber um filho. Ao filho mais velho dá o nome de Caim; ao mais novo, Abel. Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim cultivava o solo. Em oferendas a Deus, Abel ofereceu as primícias e gorduras de seu rebanho, enquanto Caim ofereceu produtos do solo. Iahweh, porém, agradou-se apenas com a oferenda de Abel, gerando um sentimento combativo e invejoso em Caim: “Entretanto Caim disse a seu irmão Abel: ‘Saíamos’. E, como estavam no campo, Caim se lançou sobre seu irmão Abel e o matou” (Gn: 4, 8-9).

Girard (2008) acrescenta algo muito interessante como leitura da narrativa bíblica: Caim oferece Terra e Abel oferece um sacrifício animal e Caim precisa matá-lo para dispor do sacrifício e da violência que o cultivo da terra não pode lhe oferecer. Essa tópica do irmão inimigo não é isolada, uma vez que recorrente, seja nos mitos gregos, seja no Antigo Testamento. A violência entre irmãos só pode ser dissipada quando entra em jogo uma vítima terceira. Girard ainda relembra o icônico sacrifício de Isaac, substituído por um carneiro no último instante que precedia sua morte, bem como os gêmeos Esaú e Jacó.

Desde a barriga da mãe, os gêmeos lutavam. Assustada, Rebeca – a mãe – indagou a Iahweh, que Ihe respondeu: “Há duas nações em teu seio, / Dois povos saídos de ti separarão, / Um povo dominará um povo. / O mais velho servirá ao mais novo.” (Gn: 2, 23-24). Esaú, o primogênito, era aquele que receberia as bênçãos do patriarca Isaac quando este estava próximo da morte; Jacó porém, tendo ouvido que o pai desejava uma refeição e, aproveitando-se da cegueira de Isaac, resolveu ludibriá-lo para conseguir, antes do irmão, sua benção. Auxiliado pela mãe, Jacó prepara uma refeição com dois carneiros, dos quais também usa a pele e os pelos para se cobrir e se fazer passar pelo irmão, que tinha as mãos cobertas de pelo. Jacó engana o pai que, tateando, pensa estar recebendo a comida de Esaú e o abençoa. Jacó recebe primeiro as bênçãos, fazendo com que Esaú jurasse-lhe vingança. Girard associa a história bíblica com a Odisseia:

O personagem Jacó é frequentemente associado à manipulação ardilosa da violência sacrificial. Ulisses desempenha por vezes um papel bastante semelhante no universo grego. É interessante comparar a benção de Jacó no Gênesis com a história do Ciclope na Odisséia, principalmente no que diz respeito ao ardil maravilhoso que

finalmente permite que o herói escape ao monstro. (...) Nos dois casos, no momento crucial o animal é interposto entre a violência e o ser humano por ela visado. (GIRARD, 2008, p. 17)

Essa manipulação do sacrifício não escolhe suas vítimas de maneira aleatória: é necessário que a vítima a ser sacrificada tenha o forte caráter de semelhança – sem que, no entanto, seja confundido – e que não gere socialmente o sentimento de vingança, por isso a escolha constante dos marginalizados socialmente, como escravos, mulheres, crianças e adolescentes. É justamente por isso, também, que mulheres tendem a ser menos sacrificadas, visto que é recorrente que estejam em um relacionamento, o que faria com que o cônjuge buscasse a vingança, enquanto o sacrifício deve ser uma violência sem riscos: “a mulher casada mantém vínculos com seu grupo de parentesco, mesmo ao tornar-se, em um certo sentido, propriedade do marido ou de seu grupo” (GIRARD, 2008, p. 25). A reflexão de Girard sobre a vingança é extensa e traz à tona elementos importantes, como a importância do Poder Judiciário para que impeça que a vingança seja um ato considerado como forma de justiça. Além disso, o autor pondera como a vingança, enquanto ação, é capaz de ganhar conotação positiva ou negativa a depender do momento em que foi praticada e de que lado da história está quem atribui o juízo de valor. É nesse contexto que o sacrifício exige vítimas que não sejam suscetíveis de serem vingadas

O sacrifício oferece ao apetite de violência, que a vontade ascética não consegue saciar, um alívio sem dúvida momentâneo, mas indefinidamente renovável, cuja eficácia é tão sobejamente reconhecida que não podemos deixar de levá-la em conta. O sacrifício impede o desenvolvimento dos germens de violência, auxiliando os homens no controle da vingança. (GIRARD, 2008, p. 31)

Essa função do sacrifício como incapacitante do sentimento de vingança é primordial, especialmente em sociedades primitivas que não reconhecem um terceiro poder, como o Judiciário. Vale destacar que Girard não reconhece as sociedades primitivas como mais ou menos violentas, mas a violência é que se localiza em lugares diferentes.

É a partir desse momento da argumentação, que Girard apresenta a hipótese que dá nome ao seu livro: a violência e o sagrado. Para o autor, o sacrifício é uma forma preventiva da violência e carece do domínio religioso para dar o

aparato necessário. A própria possibilidade de deslocar o sacrifício de um objeto para o outro seria da ordem da religião: “o religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência propriamente intolerável, em um ambiente geral de violência e apaziguamento” (GIRARD, 2008, p. 33). Assim, a passagem do sacrifício preventivo para o judiciário resultaria no que Girard entende como passagem do “preventivo para o curativo”, na qual ele enxerga uma clara evolução da eficácia.

Girard também reconhece a materialidade da noção de impureza e a possibilidade do contágio por meio do contato, que deve ser ao máximo evitado. Assim, em certa medida, o sacrifício seria uma forma de impedir a propagação desordenada da violência, mas também de impedir um contágio: “Mesmo que esta verdade, de forma alguma obsoleta, tenha se tornado dificilmente visível, ao menos em nossa vida cotidiana, todos sabem que o espetáculo da violência tem algo de “contagioso” (GIRARD, 2008, p. 45). Mais que isso, a violência é irreduzível e “sempre chega um momento no qual só é possível opor-se à violência com uma outra violência” (GIRARD, 2008, p. 45). A argumentação girardiana passa por elementos que nos são caros nesta análise, como a questão do sangue impuro da menstruação. Nesse momento, Girard não desenvolve, mas prenuncia que o sangue impuro da menstruação se apresenta como uma forma de ligação – que o autor considera óbvia – entre violência e sexualidade, ademais, identifica nessa associação tão direta entre a menstruação e a impureza o movimento de transferência da violência para o campo do feminino.

Acontece que Ana é sacrificada e pode ser vista como substituto sagrado para imolação, já que um homem não poderia sofrer tal punição nesse sistema. Ana é morta com um só golpe pelo pai. Ora, Ana já aparecera dançando em outro momento do livro, em cena praticamente idêntica e o elemento que difere explicitamente a Ana de antes com a do sacrifício foram os badulaques trazidos por André, símbolos da vida promíscua que ele levava. A sexualidade que está transmitida pela dança de Ana não pertence a ela, mas a André.

4.5. Os mitos de mulher

Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, desenvolve sua teoria a partir da premissa da existencialista é a de que a mulher não é o “segundo sexo” ou o “outro” por razões naturais e imutáveis, mas sim por uma série de processos sociais e históricos que constroem esta situação, resumida na frase canônica: “não se nasce mulher, torna-se” (BEAUVOIR, 2009, p. 361). Toda a sua argumentação assenta-se no questionamento da existência do chamado “eterno feminino”, visto pela sociedade como algo inerente a toda e qualquer mulher e que as prenderia a uma gama de limitações.

A denúncia de que a mulher é *segundo* de Beauvoir, explícita já no título, de que a mulher sempre foi posta na condição de *alter* do homem, este visto como o sexo neutro e universal, o qual carece de sujeitar a mulher à posição de “outro” para poder se fundamentar enquanto consciência: “o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto” (BEAUVOIR, 2009, p.18).

De modo a destrinchar essa situação, o que se seguem são quase mil páginas de construção e desconstrução de estruturas impostas ao gênero – desde o início da espécie – que limitaram as mulheres a uma hierarquia na qual ela fica relegada, em absoluto, à passiva posição de objeto.

O trabalho de Beauvoir é cuidadoso e irreproduzível em sua genialidade, todavia, cabe recordar os meios pelos quais a filósofa defende sua perspectiva, de modo a trazer à tona as pistas que guiaram grande parte de nossa leitura mais autoral acerca da obra.

O Segundo Sexo foi dividido em dois volumes; no primeiro, Beauvoir faz uma análise dos principais pontos de vista acerca da submissão feminina: os aspectos biológicos, psicanalíticos e do ponto de vista do materialismo histórico. Ademais, apresenta os aspectos da História que corroboraram essa situação, bem como os mitos construídos sobre o *ser mulher* que sustentaram a hierarquia que denunciávamos ainda em 2017.

O segundo volume, por sua vez, apresenta a formação – da infância à vida sexual – da mulher enquanto sujeito, bem como sua situação nas diferentes faixas etárias, isto é, como observada pelo mundo; apresenta, também, justificativas e caminhos possíveis de libertação para a realidade retratada de maneira tão cuidadosa pela filósofa.

Para entender o processo de violência retratado em LA, alguns desses tópicos serão sucintamente retomados aqui. Vimos que, dentro da estrutura da família retratada pela obra, toda força motriz e poder de decisão se concentram nas figuras masculinas, isto é, Iohána, o avô e Pedro. As aparições femininas são sempre da ordem do cuidado (materno ou das irmãs), assessorando os homens e permitindo sua experiência de viver autonomamente. É evidente que também lhes é dado o caráter sexual e maternal, de modo a garantir que possibilitem a continuidade da família – e, no limite, da espécie.

O materialismo histórico, porém, já havia denunciado um ponto de vista que é fundamental na passagem do biológico ao cultural: há muito o ser humano não é uma espécie animal, mas uma realidade histórica. A denúncia central do materialismo histórico no que tange a condição de subordinação da mulher assenta-se na construção de uma sociedade patriarcal que só pode imaginar o feminino como sendo parte da propriedade privada do homem: “a propriedade privada aparece; senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 88).

Esse processo de englobar como propriedade privada todos os elementos que podem ser cercados pelo homem – e, assim, estão em seu domínio – pode ser facilmente ilustrado pelo enredo de LA, que, como vimos, iguala, pelo discurso de André, uma cabra e uma mulher, na medida que personifica uma e animaliza outra, respectivamente.

Acontece que a consequência inevitável na estrutura de dominação patriarcal, isto porque a mulher, tanto tempo relegada a esse posto subserviente, encontra-se sem os meios materiais necessários para conseguir reconstruir-se enquanto sujeito autônomo e não mera reciprocidade masculina. Ana não conhece plenamente os meios necessários para tomar para si a autonomia de sua subjetividade, prova disso que seus encontros com o masculino sempre são descritos como formas de silenciamento: seja ela desfalecida com aspecto de morta, seja ela muda.

Mais que forma de submissão, o silêncio de Ana é também uma resistência a continuar servindo ao mecanismo violento que lhe foi imposto, isso porque, quando se cala, Ana não permite que André continue exercendo sobre ela o poder pleno de dominação. Porém, a ambivalência do seu silêncio deve ser

evidenciada, pois Ana se exila pelo silêncio e o autoexílio, como previamente apontamos, é uma forma de punição pela culpa.

Uma marca de sua culpa que podemos observar de maneira indireta pelo discurso de André é o fato de Ana apoderar-se dos elementos das prostitutas e vesti-los para aparecer na festa. Ana *materialmente* adequa-se à sensação de promiscuidade que o relacionamento incestuoso com o irmão cria nela. A análise de Beauvoir sobre a figura da prostituta é incisiva: ela aponta para a relação de extrema proximidade que ela tem com a mulher casada, a qual “é protegida por um homem contra todos”, enquanto a prostituta “é defendida por todos contra a tirania exclusiva de cada um” (BEAUVOIR, 2009, p. 734).

Apesar da comparação, a filósofa diferencia a condição de humanidade dada à mulher casada, “ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina” (BEAUVOIR, 2009, p.734). Podemos também lembrar que, ainda hoje, a virgindade feminina é moeda de troca e, em muitas ocasiões, condição necessária para que uma mulher possa atingir o posto de “mulher casada” e passar então a um estágio menos violento de objetificação. Ana, violada pelo irmão, tem subtraída de si também essa possibilidade.

Muitas foram as instituições que corroboraram esse aspecto, pois a condição de subordinação era desejável e proveitosa para a estrutura, de modo a criarem-se os mais diversos argumentos, de Pandora a Eva, para justificar a subordinação.

Beauvoir é existencialista e essa característica da sua filosofia é fundamental para entender o círculo vicioso no qual a objetificação da mulher se dá: “quando um indivíduo ou um grupo de indivíduos é mantido numa situação de inferioridade, ele é de fato inferior (...) a má-fé consiste em dar-lhe um valor substancial quando tem o sentido dinâmico hegeliano: *ser* é ter-se tornado”. (BEAUVOIR, 2009, p. 25).

O movimento de “ser por ter-se tornado” deu-se em diferentes âmbitos da vida humana e, um a uma, Beauvoir os desconstrói. Em capítulo dedicado à História, Beauvoir faz uma retomada do conceito de troca de mulheres em tribo primitivas, retomando criticamente a tese de Lévi-Strauss (1982) acerca da mulher como mercadoria de troca (*mana*) entre tribos. Além de serem oferecidas como formas de

estabelecer pactos políticos, as mulheres que eram raptadas evidenciam que as posses poderiam ser tomadas via força.

Oferecidas ou roubadas, as mulheres sempre foram absolutamente necessárias para a expansão política da humanidade: “A desvalorização da mulher representa uma etapa necessária na história da humanidade, porque não era de seu valor positivo, mas de sua fraqueza que ela tirava o seu prestígio” (BEAUVOIR, 2009, p. 115).

Não é diferente em LA: a competição que se dá entre pai e filho pela tomada de poder significa também a possibilidade de roubo da irmã. Um aspecto mais precisa ser evidenciado: tendo falhado na “conquista” e na “posse” da irmã, André precisa fugir, envergonhado pela sua incapacidade de superar o pai e tornar-se o provedor da aliança e da lei. Muito mais frágil do que julga a si próprio, é preciso pode culpar a vítima, Ana, pela sua fuga, mas também pela morte a que Ana será submetida em forma de sacrifício. Para atingir esse objetivo, foi criada sobre Ana uma construção mítica clássica. Vale recordar que mitos sobre a mulher, os quais foram amplamente denunciados por Beauvoir, foram os principais mecanismos imateriais de manutenção da mulher no espectro da dependência em relação ao homem.

A primeira associação, já explicitada pela narrativa, é a de Ana com elementos da natureza, vista como poder que suscita no homem sentimentos ambivalentes:

Ele a explora, mas ela o esmaga, ele nasce dela e morre nela; é a fonte do seu ser e o reino que ele submete à sua vontade; uma ganga material em que a alma se encontra presa, e é a realidade suprema, é a contingência e a Ideia, a finitude e a totalidade; é o que se opõe ao Espírito e o próprio espírito. Ora aliada, ora inimiga, apresenta-se como caos tenebroso de onde brota a vida, como essa vida, e como o além para qual tende: a mulher resume a natureza como Mãe, Esposa e Ideia. (BEAUVOIR, 2009, p. 212)

Ana, a terra, Sudanesa, as irmãs, a mãe: os elementos do feminino e da natureza saciam André, protegem-no, cuidam-lhe do sono, da limpeza, da alegria, do cuidado, mesmo da limpeza do próprio corpo. Servem a ele, mas ainda não são plenamente sua posse, uma vez que outro homem as detém.

Ana também carrega outro mito, o da mulher que é associada à morte capaz de seduzir pela sexualidade: sua dança de cigana é vista como um ritual que

procura atrair André ao convívio indesejado com a família. Aliás, fazer da mulher a causa da guerra, da briga e da discórdia – André dizia que Ana era sua doença – é uma prática historicamente reconhecida por Beauvoir:

Os homens exageram, de bom grado, o alcance dessas influências quando querem convencer a mulher de que lhe cabe a melhor parte; na realidade, as vozes femininas calam-se no ponto em que principiam as ações concretas; foi-lhes possível suscitar guerras, mas não sugerir a tática de uma batalha; e quase que só orientaram a política na medida em que esta se reduzia à intriga: as alavancas de comando do mundo nunca estiveram nas mãos das mulheres (BEAUVOIR, 2009, p. 196)

Além disso, se há um relacionamento incestuoso é porque Ana, cigana, braços de serpentes, foi capaz de seduzir o irmão e ser, para ele, uma doença. Ana leva André para a morte, o exílio familiar, mas depois, irônica e inevitavelmente, ela morre – ela é morta, na realidade –; assim, “Insatisfeita em seu desejo, a mulher prende com as pernas o amante, que sem querer sente renascer o próprio desejo: ela se apresenta então a ele como força inimiga que lhe arranca a virilidade” (BEAUVOIR, 2009, p. 240).

Não podemos deixar de retomar mais uma vez a relação entre o feminino e a natureza, que é continuamente penetrada por André. A associação entre mulher e natureza, terra e maternidade remontam às tradições mais antigas, inclusive a grega, na qual “a fecundidade da mulher é encarada tão somente como uma virtude passiva” (BEAUVOIR, 2009, p. 212). Como vimos, ao longo de todo o romance, a própria terra passou a ser penetrada pelos pés de André em todas as vezes que sua sexualidade – por diferentes motivos – precisou ser saciada de imediato.

O imediatismo que é, inclusive, uma característica dessa personagem tão violenta: seu desejo deve ser saciado na hora em que surge, a despeito de quem seja o ser, animado ou inanimado, que estará próximo e domável. Lembremos, porém, que Ana não é qualquer mulher: Ana é a mulher que provoca, como Sudanesa (uma cabra!) também provocava. A mulher que não é subserviente perde-se no seu ideal feminino e passa a ser passível de morte, uma vez que não cumpre o destino que lhe é reservado:

O ideal da beleza feminina é variável; mas certas exigências permanecem constantes. Entre outras, exige-se que seu corpo ofereça as qualidades inertes e passivas de um objeto, porquanto a mulher se destina a ser possuída. (BEAUVOIR, 2009, p. 229).

Acontece, porém, que Ana não é um ser de passividade. Pelo contrário, Ana age de maneira considerada, inclusive, masculina, pois é parte da natureza viril “a adaptação do corpo a funções ativas, é a força, a agilidade, a flexibilidade” (BEAUVOIR, 2009, p. 229). Ana dança, foge, dança de novo. Seu único momento de passividade retratado, como vimos, é aquele em que aparece desfalecida sobre a grama da casa velha. Ana não é construída como personagem da fragilidade com a qual nos comprazemos.

Muito pelo contrário, Ana soa como merecedora, para muitos, pela provocação sexual. Enfim, parece muito confortável para um autor implícito colocar uma mulher sendo assassinada brutalmente se, e somente se, essa mulher não for carente de empatia do público geral. Mais ainda: se um relacionamento calcado em violência vinda de um homem para uma mulher for escrito de maneira tão sistematicamente poética que arrebatava primeiro pela forma, para depois de muito cuidado de leitura, atingir o conteúdo. Se estivermos dispostos a acreditar que houve bastante sinceridade na crítica incapaz de enxergar tanta violência, não podemos negar o caráter ético que se revela: uma estrutura de misoginia ampla. Se por um lado é tarde para repensar as implicações do autor implícito, não o é quando se trata da recepção da crítica: é uma escolha ética fundamental ler com cuidado uma narrativa que se constrói embasada em uma mulher construída para seduzir todos, como Ana parece fazer, e depois matá-la em ritual de sacrifício.

Ana é uma personagem *sui generis*. Sem dizer uma palavra sequer e trazida ao leitor por meio do discurso de um narrador nada confiável, parece quase se transformar na grande protagonista. Ana é revolucionária em seu silêncio e sua dança tem espírito marcante, e, bem provável por isso, carrega outra característica: ela não é só o *alter* que André deseja possuir, mas o outro que o frágil André, em toda sua incompetência, deseja ser – e aqui está nossa última hipótese acerca da violência e das intenções desse autor implícito tão confuso.

Em um jogo ambivalente e opaco, o texto resiste, via prosa poética, a desvelar a prescrição contraditória: quando diz que é virulento, André afirma sua saúde; quando se propõe contrário ao pai, quer sê-lo; quando diz desejar possuir a irmã Ana, deseja ter a sua força de existência e seu controle – também sobre a vida e sobre a morte, como só cabe mesmo a uma mulher. Não à toa seu nome Ana

signifique eu, em árabe. Ana não é André, ela é o que André, ao cabo, jamais poderia ser.

5. Considerações finais

O violento chacareiro de *Um copo de cólera*, tal qual André, possui um discurso bastante violento, carregado de aforismos sobre a própria existência. Em um deles, lemos: “só usa a razão quem nela incorpora suas paixões” (NASSAR, 2009b, p. 74).

Talvez a nosso primeiro ímpeto seja ler esse termo “paixões” como sendo da ordem do desejo positivo: isto é, como forma de incorporar a libido, a gana, a força vital para o próprio exercício racional. É interessante pensar por esse aspecto, mas ele tem funcionalidade só quando pensamos numa voz masculina que o projeta. Quando falamos do feminino, retomamos paixão de maneira ambivalente: considerando, sim, a libido e a força vital, mas igualmente a dor e a chaga. Na realidade, muitas vezes o exercício racional que nos é negado só é possível se feito por um processo extremamente dolorido de conquista do próprio lugar de fala.

Falamos de uma personagem muda, metonímia de várias vozes silenciadas nos mais diversos âmbitos da nossa sociedade, inclusive dentro da crítica literária. É triste constatar que pensar *como mulher* carrega um pressuposto negativo, da impossibilidade. Além disso, não é, em nenhuma medida, prazeroso finalizar essa pesquisa e concluir, enfim, que a violência se alastra desenfreadamente em uma obra cânone da literatura e muito pouco se falou sobre isso.

É evidente que a literatura pode ser produzida sobre qualquer assunto, e sobre isso não temos quaisquer dúvidas. O que pretendemos contestar, ao finalizar essas páginas, é a facilidade com que isso pode passar despercebido por uma crítica que não quis/não conseguiu ver a profundidade da dor retratada.

Vimos, ao longo da pesquisa, que esse narrador, em primeira pessoa, autoriza que diferentes vozes construam polifonicamente seu discurso, mas nenhuma dessas vozes é feminina. Pudemos observar, também, que sua história é contada de maneira a convencer o leitor, por meio de um processo de *prescrição contraditória* – tentar assumir sua culpa para dizer que não houve nenhuma culpa -, de que ele não é culpado pela violência que lhe é inerente e que resvala em todos os campos do feminino que ele toca.

Assim, nossas principais conclusões são:

1. A linguagem que trata do mal é essencialmente simbólica, então é inegável que há um mal sendo fortemente retratado em *Lavoura Arcaica*, dada a quantidade de símbolos necessários para construir o enredo;
2. Esse mal, porém, não é a relação incestuosa entre André e Ana, como frequentemente associamos, mas a violência inerente a André, que resvala, via sexualidade, em elementos do feminino: a natureza, a mãe, a casa, as prostitutas e a irmã.
3. A linguagem de prosa-poética de Raduan Nassar é opaca, de difícil leitura e fácil sedução; esse fato, associado com a inabilidade da crítica *feita de maneira masculina*, fez com que a atenção não se voltasse para a violência que se manifestava no enredo;
4. O aproveitamento de mitos construídos historicamente sobre o que é *ser mulher* corrobora o discurso de André como vítima e consegue, com certa facilidade, a adesão do público que se solidariza com ele;
5. A linguagem, todavia, é imperativa, e o discurso de André se autodenuncia, revelando símbolos do mal que apontam para sua culpabilidade;
6. Essa culpabilidade não deve ser vista como *humana* em sentido lato, mas restrita ao gênero masculino, dada a forma de sua construção e os alvos de sua vazão;
7. André violenta sua irmã, tenta possuí-la como propriedade para, enfim, oferecê-la em sacrifício, porque, além de mulher e, portanto, objetificável, Ana desperta a mesma ambivalência da natureza: atração e repulsão;
8. O medo de André – que é frágil – tem como consequência o feminicídio, uma violência de gênero para a qual é preciso dar o nome correto, de modo a conferir existência subjetiva;
9. Ana, enfim, é um personagem importante como metonímia de silenciamento sofrido por personagens femininos, não só na configuração de narrativas, como na recepção proposta pelas críticas literárias.

Diante disso, resta ainda dizer que *pensar* sobre mulher sempre será um trabalho hermenêutico crítico necessário, a fim de evidenciar o constructo que nos é imposto e que segue, material e imaterialmente, silenciando e matando Anas.

Bibliografia

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. *Da Lavoura Arcaica*: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PAULA, Adna Cândido. Fenomenologia, hermenêutica e o mal como símbolo na filosofia de Paul Ricoeur. In: Acylene Maria Cabral Ferreira. (Org.). *Verdade e Interpretação*. 1ed.Salvador: Quarteto, 2013, v. , p. 7-249.

ALMEIDA, Fabiana Abi Rached de. *À sombra do Pai*. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Teoria e História Literária, Pós-graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2009.

BARBAS, Helena. “O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke”, 2006, disponível em http://www.helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf, acessado em 10 de novembro de 2015.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2008.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicado Press, 1983.

BOSI, A. História concisa da literatura brasileira. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – Raduan Nassar. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.

CARONE, Modesto. "Lembrete para a leitura de Estranha Lavoura de Raduan Nassar". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1ºjul. 1976.

CHALLITA, Mansour. *Este é o Líbano*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Internacional Gibran, 1976.

COSTA, Cristina Henrique da. “A hermenêutica crítica de Paul Ricoeur posta à prova da imaginação feminina” in *Remate de Males*. Jul./Dez. 2015, pp.393-418.

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

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

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. *Totem & Tabu* (1913). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GIBRAN, Khalil Gibran. *O profeta*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, (versão em português disponível em <http://pt.scribd.com/doc/3240559/O-Profeta-Gibran-Khalil-Gibran>, trad. Mansour Challita). Acessado em 20 de julho de 2012.

GIMENES, Thais Regina Pinheiro; CARVALHO, Aécio Flávio de. Lavoura arcaica: o herói trágico moderno. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá, 2009, pp. 1029-1036

GIMENES, Thais Regina Pinheiro. *O trágico em Édipo Rei e Lavoura Arcaica: uma leitura contrastiva*. 2009. 127 f. Tese (Doutorado) - Curso de Mestrado, Estudos Literários, Universidade Estadual do Maringá, Maringá, 2009. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/trpgimenes.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JESUS, Ana Carolina Belchior de. *Literatura e Filosofia: Alteridade e Dialogismo nas obras Lavoura Arcaica e Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. 2011. 183 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literatura e Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia e de Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. Temor e Tremor. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1994.

HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOBBS, Thomas. *Leviatã ou Matéria Forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1979.

HOBBS, Thomas. "Que o começo da sociedade civil provém do medo recíproco". In: _____. *Do Cidadão*. São Paulo: Martins Fonte, 2002.

HOBBS, Eric. A volta da narrativa. In: _____. *Sobre História*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 201-206.

IANNI, Octávio. "Prece, sermão e diálogo". *Movimento*, São Paulo, 16 fev. 1976.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KLINGER, Diana. *Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2005.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 5. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

NYE, Andrea. *Teoria Feminista e as filosofias do homem*. Record: Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1995.

PAULA, Adna Cândido de; SPERBER, Suzi Frankl (Orgs). *Teoria Literária e Hermenêutica Ricoeuriana*. Dourados: UFGD, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Da cólera ao silêncio" in *Cadernos de Literatura*. – Raduan Nassar. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.

RICOEUR, Paul. *O conflito das Interpretações: Ensaios de Hermenêutica*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1994a.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I*. Campinas: Papirus 1994b.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa II*. Campinas: Papirus, 1995.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa III*. Campinas: Papirus, 1997.

RICOEUR, Paul. *A Simbólica do Mal*. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: edições 70, 2013.

SILVA, Aguinaldo. "O filho pródigo retorna. Mas a casa já não é a mesma." *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1976.

SIMMEL, Georg. *El problema religioso*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

SIMMEL, Georg. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (Sociologia. Estudos sobre as formas de sociação). Berlim, Duncker e Humblot Editores, 1908. Trad. Mauro Guilherme Pinheiro Koury, publicada na *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, vol.4. n.12, dezembro de 2005. pp. 265-271.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Hucitec, 2009.

SPERBER, Suzi Frankl. "O espaço do sagrado e a poesia: A outra margem de Drummond" In. Edilene Matos; Maria Neuma Cavalcante; Telê Ancona Lopes, Yêdda Dias Lima. Orgs. *A presença de Castello*. São Paulo: Humanitas, 2003: 887-898.

Sítios Eletrônicos consultados

CHACOFF, Alejandro. T "Why Brazil's greatest writer stopped writing?". *The New Yorker*. <http://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/why-brazils-greatest-writer-stopped-writing> Acesso 20.11.2017

EL PAÍS. "Discurso de Raduan Nassar contra Temer durante prêmio literário irrita ministro da Cultura". https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/17/cultura/1487345056_199380.html. Acesso 20.11.2017

EXAME. “Os números da violência contra mulheres no Brasil”, disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/os-numeros-da-violencia-contra-mulheres-no-brasil/>. Acesso 20.11.2017

FOLHA ONLINE. “Em rara aparição, Raduan Nassar discursa a favor de Dilma” <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/03/1756085-em-rara-aparicao-raduan-nassar-discursa-a-favor-de-dilma-em-brasilia.shtml> Acesso 20.11.2017

GLOBO. “Raduan Nassar vence o prêmio Camões” <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/05/raduan-nassar-vence-o-premio-camoes-2016.html> Acesso 20.11.2017

ANEXO

*Estende as palmas das mãos
para a pátria morta, para as ruas mudas
e quando a morte gruda em seus olhos
ele veste a pele da terra e das coisas
dorme nas próprias mãos*
Adonis³⁰

O ser imigrante

Imigrante é um adjetivo que já causou bastante discórdia nos estudos demográficos brasileiros. É difícil, muitas vezes, obter dados históricos sobre a imigração no Brasil porque era recorrente, até 1934, definir como imigrantes aqueles que viajavam de terceira e quarta classe. Os viajantes de primeira e segunda eram turistas. Essa separação do imigrante bem-vindo e do imigrante abjeto é uma reflexão que tem consequências ainda na sociedade contemporânea. O Brasil vive hoje uma nova imigração, especialmente de hispano-americanos (como bolivianos) e povos da América Central, como haitianos. Vindos em condição econômica nitidamente inferior, em busca de melhor situação de trabalho, esses imigrantes sofrem, frequentemente, com racismo e xenofobia. Sabendo que a imigração é um fenômeno ainda atual – e crescente³¹ – é de extrema importância pensar essa diferença enraizada na nossa cultura.

No Brasil, foi só em 1934 (depois que duas etapas importantes da imigração sírio-libanesa já tinham ocorrido) que passaram a existir leis definindo o termo “imigrante” e “não imigrante”. Imigrantes passaram a ser as “pessoas entradas no Brasil para exercer ofício ou profissão por mais de trinta dias. Não imigrantes eram indivíduos que permaneciam no Brasil até trinta dias”. (PRADO *apud* KNOWLTON, 1960, p. 35). Essa classificação não dava conta daqueles que vinham por contrato e

³⁰Adonis é o pseudônimo escolhido pelo poeta sírio Ali Ahmed Said Esber para assinar, depois de ter sido rejeitado com o nome real, os mais de vinte livros de poesia redigidos em árabe e publicados ao longo de sua carreira.

³¹Enquanto redijo essa tese, a Síria sofre com uma das maiores ondas de emigração. Calcula-se que cerca de 10 milhões de Sírios estejam em movimento emigratório. Vale lembrar que a Europa, ao contrário do que prevê a dívida histórica, não abre efetivamente suas fronteiras e o acolhimento que dispõe aos sírios é irrisório.

retornavam (“torna-viagens” também não eram suficientemente contemplados), então, em 1938, a lei foi de novo revista, e os conceitos de imigrantes e “não imigrantes” foram trocados por imigrantes “permanentes” e “temporários”.

Os imigrantes permanentes imigram em busca de um lar definitivo. Como principais características: tentavam trazer os demais familiares que tivessem permanecido no Líbano e aqui constituíam famílias. Tanto em “Lavoura Arcaica”, como em “Relato...”, trata-se de narrativas vinculadas aos imigrantes permanentes, ainda que, com frequência, apareça a figura dos “torna-viagem”. O núcleo familiar é fundamental e, em ambos, é constituído pelo pai, pela mãe e pelos muitos filhos.

O relacionamento com a família também pode ser entendido como a única possibilidade real de relacionamento de um estrangeiro. Especialmente se considerarmos a ideia de Simmel, que aponta que o relacionamento que se estabelece com um estrangeiro é sempre um não-relacionamento, pois

Nos contatos possíveis ele, o estranho, é sempre considerado como alguém de fora, como um não membro do grupo, portanto, as relações se dão a partir de um certo parâmetro de distanciamento objetivo, mas partindo das características essenciais de que também ele é um membro de um outro determinado grupo. Como tal, os contatos com ele são, ao mesmo tempo, estreitos e remotos, na fragmentação das relações por onde uma abstrata igualdade humana em geral se encontra. (SIMMEL, 2005, p. 514)

Esse padrão de estranhamento é recorrentemente retratado nos romances, inclusive, no caso de “Lavoura Arcaica”, pelo narrador – filho do imigrante. Ainda que o patriarca de Raduan se esforce em tentar manter a coesão familiar – por meio da tradição – André não se reconhece. Um não-relacionamento, fomentado pela diferença, se estabelece aí.

A imigração libanesa e a construção da tradição

Salvo relatos sobre a presença de nomes isolados por volta do ano de 1808, é a partir de 1850 que a Embaixada libanesa³² começa a registrar oficialmente as quatro fases da imigração libanesa no Brasil. Estima-se que um quarto da população libanesa tenha emigrado no século XIX e que quase todos eram de origem cristã. Os dados são incertos e muito baseados em relatos e biografias, mas autores como

³² As informações foram tiradas do sítio eletrônico da Embaixada libanesa. <http://www.libano.org.br/>. Acessado em 10 de outubro de 2015.

Clark S. Knolton (1960, p. 18) afirmam que esse período pode ser inclusive chamado de “diáspora”.

A primeira delas, de 1850 a 1900, se dá quando o Líbano sofria a dominação do Império Turco-Otomano. Mesmo que essa dominação ainda se fizesse presente, o império turco sofria constantes pressões internacionais para dar mais autonomia ao dominados. No entanto, os novos direitos concedidos na invasão feita por Ibrahim Pachá (filho de Muhammad Ali) resultaram num ciclo de massacres de cristãos. Com a mudança no governo, o feudalismo ruiu. A maior liberdade permitiu que os libaneses buscassem a emancipação e a saída do regime de dominação: entre diferentes insurgências e conflitos, emigrar surgiu como solução plausível.

Knolton elenca algumas condições necessárias para a emigração. Dentre elas, há a necessidade de conhecer uma terra para a qual seja possível deslocar-se. Além de conhecer essa terra, era necessário que ela fosse (ou figurasse como) uma realidade melhor que a em que se vive. Foi na construção desse imaginário, e na inospidade do contexto em que se encontravam, que os libaneses viram na América (e, assim, no Brasil) um destino para sua mudança. Na época, a América, ainda envolta no universo maravilhoso dos relatos de viagem, e bastante desconhecida, era vista como sinônimo de obtenção de riqueza e liberdade.

Ademais, pouco antes da primeira onda de imigração, a região do que hoje corresponde à Síria e ao Líbano recebia, com frequência, missionários vindos dos Estados Unidos da América, presbiterianos, procedentes de Malta. Esse novo relacionamento estabelecido permitiu a troca de culturas e favoreceu a escolha da América como o novo destino de emigração. Além disso, pouco depois de 1860, os turistas começaram a entrar no país, favorecendo a intercomunicação entre as culturas.

Entre 1841 e 1845, as disputas político-religiosas entre drusos e maronitas se acirraram, tornando o ambiente cada vez mais tenso. Havia nessa disputa, legitimada nas religiões, também um levante dos trabalhadores rurais maronitas contra os senhores feudais drusos.

Dado o contexto de violência e precariedade (o Líbano também sofria uma epidemia de varíola) a emigração ganhou força. A maioria dos libaneses intentava ir aos Estados Unidos, mas sofriam diferentes influências que alteravam sua rota.

Grande parte dos libaneses precisava se deslocar até o Chipre, onde pegavam navios até os Estados Unidos da América. Com o crescimento do movimento de emigração do Líbano, desenvolveu-se um novo negócio: algumas pessoas que ganhavam dinheiro para instruir os imigrantes sobre a nova terra. Longe de ser generoso, esse movimento fazia com que, para ganhar dinheiro de determinados hotéis, albergues, ou indústrias, esses ‘guias’ redirecionassem os imigrantes conforme o desejo de quem buscava sua mão de obra. Por muitas vezes, os imigrantes foram persuadidos a trocar os E.U.A por capitais latinas, como Argentina e Brasil, sob o pretexto, em parte verdadeiro, que mais de uma vez os Libaneses eram rejeitados – por diferentes motivos, como apresentar uma doença ou não conseguir se comunicar em outro idioma que não o árabe. Em alguns casos, porém, os imigrantes vinham ao Brasil acreditando estar desembarcando em solo norte-americano. Aliado a esse movimento, surgiram rumores recorrentes de que aqui se recebiam bem aos imigrantes.

Antes disso, cabe ressaltar, a Síria e o Líbano eram países feudais controlados por Sultões. Além disso, o chefe da província era geralmente um representante político da Coroa Turca, o que fazia com que o regime incluísse pagamento de tributos por parte dos submetidos ao sistema. Discorrendo sobre as condições da emigração, Knowlton (1960, p. 18) traduz Alif. I. Tannous (1942):

[...] a emigração para uma terra distante, com uma cultura diferente, sempre representou uma crise na existência do indivíduo. Foi particularmente assim no caso dos primeiros emigrantes que, pela primeira vez na história da aldeia, tiveram de arrancar-se da vida e do lugar dos seus antepassados. (TANNOUS, 1942, p. 20)

O dolorido processo de emigração em massa passou para sua segunda fase, que compreende as duas primeiras décadas do século XX, e, por isso, parte considerável da primeira guerra mundial. Essa foi a etapa responsável pela formação das colônias árabes. Dois grandes motivos marcam a imigração desse período: o primeiro diz respeito à obrigação dos jovens libaneses de servirem o exército do Império Otomano durante a guerra, o que os fazia fugir para um país que lhes garantia liberdade – como o Brasil; e o segundo motivo diz respeito às famílias que antes se estabeleceram e, mediante a possibilidade de prosperar, recorrentemente incentivavam seus parentes a seguirem por esse caminho. Nessa etapa da imigração, era frequente a presença dos “torna-viagens”, termo cunhado

por Knowlton (1960) e que designa aqueles que vinham ao Brasil com o intuito de esperar o restabelecimento da pátria de origem (na época, exceto as montanhas do Monte Líbano, grande parte do território libanês, bem como palestino e jordaniano, eram denominados como Grande Síria).

A terceira fase se dá a partir de 1918, final da primeira grande guerra, que foi bastante traumática para o Líbano. Na ocasião, os jovens libaneses, ainda sob o poder do império turco-otomano, serviam às nações europeias, em regime obrigatório. O depoimento de Mussa Chacur é bastante paradigmático sobre esse momento:

Eu estive na guerra, fui soldado turco. Fui soldados dos turcos e depois me transferiram para o exército alemão. Sofremos muito, eu fugi! Da primeira vez, me levaram para Damasco (...) Fiquei um ano e meio escondido. Assim que eu saí na rua me pegaram. Só que agora eu estava sujeito à força! À lei marcial! Enforcaram muita gente mas tive sorte...não sei, me acharam novo ainda, pequeno, qualquer coisa, não me mataram mas me mandaram para o pior batalhão do exército turco: para abrir trincheiras, trabalhar na terra. E eu tinha saído da escola, com diploma ginasial, falando cinco línguas... (GREIBER, MALUF, MATTAR, 1998, p. 25)

A quarta e última grande onda de imigração foi registrada em 1950, poucos anos depois de o Líbano conquistar sua independência (1943). Findas as duas grandes guerras, a relação diplomática entre Brasil e Líbano começou a crescer e as famílias libanesas começaram a imigrar inteiras, diminuindo o fluxo de jovens que voltavam à terra natal para se casarem. São especialmente essas duas fases as responsáveis pela descendência libanesa começar a se sentir presente nos diferentes âmbitos brasileiros, como, por exemplo, as escolas e as empresas. A embaixada libanesa afirma, ainda, que foi nesse momento que os libaneses estabeleceram sua clara relação com as indústrias e o comércio.

Essa imigração, independentemente do momento histórico, foi responsável pela reconstrução e adaptação da tradição libanesa no Brasil, isto é, culinária, danças, festas e, entre outros aspectos, o religioso: vasto e especialmente conflituoso. O Líbano compreende, em seu pequeno território de 10.452 km², as três grandes religiões monoteístas: o cristianismo (com ênfase para Igreja Cristã Maronita e Cristã Ortodoxa), o islamismo (que inclui parcialmente os drusos) e o judaísmo, considerando, inclusive, todas as subdivisões que essas religiões

comportam. Acontece que a identidade libanesa nunca foi um processo fácil e que se desenrola ainda hoje.

A complicada identidade libanesa

O Líbano é um país cuja identidade sempre foi bastante complexa e heterogênea. Esse pequeno país, situado na extremidade leste do mar mediterrâneo, foi a terra de diferentes civilizações. Os fenícios – cuja existência remonta a 7 mil anos – deram origem a uma civilização cobiçada por diferentes impérios: hititas, assírios (caldeus), persas, gregos, bizantinos, romanos, e turcos otomanos. Evidentemente, nem todos esses povos conviveram de maneira pacífica com o país, e o Líbano foi palco de uma história que alterna, com a mesma frequência, estabilidade política e guerras violentas. Mansour Challita resume bem esse quadro dizendo, em “Este é o Líbano”, que “a história do Líbano é, ao mesmo tempo, um desfile de conquistadores e um desfile de civilizações” (1976, p. 57). Ainda que romantizada, a visão de Mansour Challita contribui para que se repense a identidade libanesa, construída na pluralidade intrínseca a um país que foi, ininterruptamente, dominado e sucumbido.

Como o território libanês constituía a “grande Síria” e como o visto concedido para os países da América estava aliado ao passaporte turco, o libanês, por muitas vezes, não era identificado como tal. Nesse sentido, se a imigração é uma situação de deslocamento dolorida, é de maneira ainda mais violenta que ela se dá quando a cultura de origem parece ser impassível de identificação. Hoje em dia, ainda que constantemente veiculado pela televisão, ainda escuto questionamentos como: “Como estão seus parentes na Líbia”, ou ainda “No Líbano fala libanês?”, com prova do total desconhecimento (curiosidade e temor, também) que essa pequena região ainda suscita.

Hoje, o Líbano é uma democracia parlamentar, na qual a divisão do poder se dá em três ramos, o executivo, legislativo e judicial. Segundo a lei, os cargos de presidente, primeiro-ministro e porta-voz do parlamento devem ser ocupados, respectivamente, por um cristão maronita, por um muçulmano sunita e por um muçulmano xiita. Isso porque o Líbano é o país com a maior diversidade religiosa no Oriente Médio: de acordo com dados do “The World Factbook, do Centro de

Inteligência Americano³³, convivem no Líbano Muçulmanos 54% (27% Sunita, 27% Xiita), Cristão 40.5% (sendo 21% Católicos Maronitas, 8% Ortodoxos Gregos, 5% Católicos Apostólicos, 6.5% demais cristãos), Drusos 5.6%, e uma pequena quantidade de Judeus, Budistas, Hinduístas, Baháís e Mórmons. Tal diversidade ganhou contornos ainda mais sincréticos na chegada dos libaneses no Brasil. Em certo sentido, talvez o Líbano tenha sido o país que melhor tenha conseguido conferir medidas civilizatórias para praticantes das diferentes religiões.

É na terceira fase, mais especificamente em 1920, que os pais de Raduan Nassar, já casados, imigram para o Brasil, onde já se encontravam alguns parentes no interior de São Paulo; os pais João Nassar e Chafika Cassis se estabeleceram no comércio de tecidos. É também nas primeiras décadas do século XX que os avós de Milton Hatoum se fixaram na Amazônia: região de forte imigração sírio-libanesa, especialmente engajados no trabalho do ciclo da borracha, próspero no final do século XIX e início do século XX.

³³Os dados podem ser consultado no endereço:

<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/le.html> acessado em 01 de novembro de 2015.