

THAYSE LEAL LIMA

**O MUNDO DESENCANTADO:
UM ESTUDO DA OBRA DE RADUAN NASSAR**

**BELO HORIZONTE
2006**

THAYSE LEAL LIMA

**O MUNDO DESENCANTADO:
UM ESTUDO DA OBRA DE RADUAN NASSAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Cecília Bruzzi Boechat.

BELO HORIZONTE
Faculdade de Letras da UFMG

2006

Para Gabriel e Hellen.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Cecília Bruzzi Boechat, pelo apoio constante e pelo respeito por meu trabalho.

Ao professor Murilo Marcondes de Moura, pelo carinho e pelas discussões instigantes que deram origem a esse trabalho, minha eterna admiração.

À professora Sabrina Sedlmayer, pela disponibilidade e prontidão em me atender.

À amiga Graziella Schettino Valente, pela paciência, pelo carinho e pelo constante apoio.

A todos os amigos da moradia universitária.

Aos companheiros de apartamento: Karolinni Leal e Orozimbo, pela paciência durante os momentos mais difíceis.

À amiga Izabella Aída Peres, cuja generosidade possibilitou a confecção deste trabalho, meu carinho e sincero agradecimento.

À amiga Nívia Lucca, pela paciência na revisão.

À minha mãe, por custear este trabalho e por tudo mais.

[...] a literatura não deixa de ser uma forma de tentar, num espaço muito confinado, que é o texto, organizar um mundo que não é exatamente uma reprodução do real, mas um mundo que você imagina. Existe, no texto, essa tentativa de compensar o desequilíbrio e a desordem em toda sua extensão à sua volta.

Raduan Nassar.

RESUMO

Esta dissertação tem por objeto de estudo três textos do escritor Raduan Nassar: os romances *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, e o conto “Menina a caminho”. Por meio de uma análise pormenorizada desses textos, procuramos observar os traços que conformam a poética própria do escritor. Além disso, mostramos como sua obra, mesmo desviando-se do engajamento político direto e do realismo predominante na literatura da década de 70, aborda questões político-ideológicas que se impuseram na época. Trata-se de compreender, então, a posição da obra do escritor em face dessas questões, bem como a articulação que ela promove entre o histórico e o atemporal.

ABSTRACT

This dissertation focuses upon three works of the writer Raduan Nassar: the novels *Lavoura arcaica* and *Um copo de cólera*, and the short story “Menina a caminho”. Through the detailed analysis of each text, we attempt to identify the characteristics which create the writer’s distinct poetics. We also observe how the author’s work, despite avoiding *direct* engagement in political discourse and rejecting the predominant realism of literature in the 1970’s, still addresses the political and ideological themes of the time. Thus, our work attempts to comprehend the author’s position in regarding these subjects, and how this body of work articulates historical and timeless themes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

| | |
|---|------------|
| I. LAVOURA ARCAICA..... | 7 |
| 1.1 Os pilares da ordem..... | 10 |
| 1.2 A desconstrução..... | 24 |
| 1.3 O retorno..... | 42 |
| 1.4 Os frutos da lavoura..... | 52 |
| II. UM COPO DE CÓLERA..... | 57 |
| 2.1 Armadilhas do corpo..... | 60 |
| 2.2 As raízes da cólera..... | 72 |
| 2.3 Entre o autodomínio e a explosão..... | 85 |
| 2.4 Os senões da cólera..... | 99 |
| III. MENINA A CAMINHO..... | 103 |
| 3.1 No meio do caminho..... | 104 |
| 3.2 Um conto, duas histórias..... | 119 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 122 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 126 |
| 1. Obras do autor..... | 126 |
| 2. Bibliografia geral..... | 126 |

INTRODUÇÃO

Segundo Lúcia Miguel-Pereira (1934), o crítico é um escritor sem imaginação, ele precisa do choque do pensamento alheio para fecundar o seu. A crítica seria, assim, uma escrita que nasce da reflexão sobre um texto anterior e que procura, baseada nele, construir também suas próprias verdades. Mas antes, como afirmou a ensaísta, o choque, isto é, o impacto que a obra causa no crítico, faz-se necessário.

No caso desta análise, o impacto inicial foi provocado pelo lirismo de alguns trechos da obra do escritor Raduan Nassar, pela força de sua linguagem “encolerizada” e, sobretudo, pelo conteúdo desestabilizador de suas obras. Mas, para além da impressão deixada pelas suas qualidades, também foi importante motivador deste trabalho a curiosidade – estímulo fundamental para a produção científica – despertada quando da primeira incursão na obra do autor por meio da leitura do romance *Um copo de cólera* (1992). Esta narrativa atraiu nossa atenção, especialmente, devido ao complexo amálgama que ela traz entre o conflito amoroso e o embate político-ideológico, flagrados em uma trivial briga de casal. Ambos os conflitos (amoroso e ideológico) apareciam de forma conjunta, entrelaçados, sendo mesmo difícil divisar quando as divergências de ordem pessoal terminavam e as de ordem político-ideológica começavam. Era-nos especialmente curioso o modo como essa narrativa conseguia relacionar uma intriga comezinha a questões de ordem política, filosófica e até mesmo existencial. A briga entre o casal, que conforma a base da narrativa, passava ainda por um questionamento a respeito dos limites entre razão e paixão, ficção e realidade, tetralização dos afetos e verdade que tornavam a narrativa ainda mais complexa para o trabalho de análise.

A curiosidade guiou-nos ainda a procurar a crítica voltada ao romance, o que foi, no entanto, sem sucesso. Até então – estávamos no ano de 2001 – eram poucos os ensaios ou dissertações sobre este trabalho do escritor o que curiosamente contrastava com a recepção do

romance *Lavoura arcaica* (1989), que tinha sido objeto de análise de várias dissertações – dezoito catalogadas na base de teses da Capes¹ – além de ensaios e artigos de jornais².

Partimos então para a leitura do romance *Lavoura arcaica*, primeiro a ser publicado pelo autor³. Notamos aí que apesar das singularidades, os dois romances compartilhavam de semelhanças importantes. A começar pelo modo como ambos tratavam de um conflito entre ideologias antagônicas, que no caso específico de *Lavoura arcaica* mostra-se na oposição entre o pai, conservador das bases culturais do grupo familiar, e o filho revoltado que procura rever e reverter as regras, a tradição. O personagem-narrador, o filho André, questiona os valores e parâmetros da ordem estabelecida (neste caso, da ordem familiar) e chega a rejeitá-la de vez, num caminho semelhante ao do personagem-narrador de *Um copo de cólera*, que se auto-exila numa chácara, numa atitude de recusa da convivência social.

A persistência de uma visão pessimista acerca da sociedade em geral, entrevista nos dois livros, foi algo que se ressaltou também na leitura do conto “Menina a caminho” (1997), terceiro trabalho do autor a ser publicado e também nosso terceiro contato com a sua obra. O conto retrata o trajeto de uma criança em meio ao universo social de uma cidade interiorana. Os diálogos entre os habitantes locais que a menina flagra em seu caminho revelam a cidade como um ambiente carregado de sordidez e maldade. E é em meio a esse ambiente sórdido e degradado que se passa o ritual de iniciação social da criança.

Em comum, as três narrativas revelavam, portanto, um mesmo desagrado em relação à ordem social. Tal característica da obra nassariana já havia sido apontada por Perrone-Moisés (1996), que, em um ensaio para o número especial dos Cadernos de literatura brasileira (1996) sobre Raduan Nassar, afirma também que, apesar de muito diversos, os dois livros do autor têm vários pontos de contato, entre os quais a autora cita a semelhança entre os dois personagens principais, a existência de uma revolta contra a ordem estabelecida, o desgosto

¹ Para maiores informações, cf. o site <<http://www.capes.gov.br>>.

² Consultar as referências bibliográficas ao final deste trabalho.

³ A primeira edição saiu em 1975, já *Um copo de cólera* foi publicado três anos depois, em 1978.

com a sociedade e o discurso colérico dos narradores. Além de pontuar essas aproximações, Perrone-Moisés faz também uma outra observação sobre os romances que foi fundamental para esta análise. Ela afirma que ambos dariam espaço a uma leitura histórica e sociológica, acrescentando ainda que, de forma mais direta, “*Um copo de cólera* reflete bem a situação vivida pelos brasileiros sob a dura ditadura militar” (1996, p. 69).

As idéias da ensaísta deram força à nossa crença de que o escritor não teria passado ao largo das questões que se fizeram perceber na literatura de sua época. Devemos lembrar que a obra de Nassar surge em um cenário histórico marcado pela ditadura militar, cujas ações arbitrárias deram origem a uma literatura engajada e com contornos “neo-realistas” a qual, como bem notou David Arrigucci, pretendia fazer “o relato da história que não pôde ser escrita” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 84).

O ponto nodal do nosso levantamento – que a certa altura já havia se tornado um projeto de pesquisa – deu-se quando notamos que, embora estes livros apresentassem uma discussão política e ideológica, mais saliente em *Um copo de cólera*, uma revisão da noção de ordem estabelecida, em *Lavoura arcaica*, e a denúncia da imoralidade social em “Menina a caminho” estas obras não se fundavam no realismo, isto é, não se pautavam na mera representação da realidade histórico-social; algo já havia sido ressaltado por Sedlmayer (2001) e também por Perrone-Moisés (1996), críticas da obra do autor. A literatura de Nassar trata de questões universais, dos conflitos humanos e subjetivos, do eterno questionamento sobre os limites da razão humana (sempre falível), sobre os rituais de aprendizagem, sobre a luta por individuação, enfim, como afirmou o próprio autor em entrevista, sobre aquilo que acontece durante o percurso humano e que constitui “o patrimônio da espécie” (Nassar, 1996, p. 34).

Diante disso, uma das questões que se nos afigurou sobre a obra do autor foi justamente sobre como ela consegue tratar de temas universais sem deixar, ao mesmo tempo,

de tocar as preocupações da uma época e, sendo assim, quais as questões abordadas, quais as possíveis respostas que ela dá, ou seja, como ela está fazendo essa articulação entre o universal da experiência humana e o particular do seu tempo.

Milton Hatoum em entrevista sobre a obra de Nassar, faz uma observação sobre o romance *Um copo de cólera* que iluminou algo sobre a ponte construída pelo escritor entre o histórico e o atemporal. Segundo ele, “o tempo da narrativa é o tempo do regime autoritário, mas este é visto através de uma experiência vital dos personagens, de modo que o regime militar a que aludem pode situar-se no Brasil ou em outras latitudes” (HATOUM, 1996, p.21). Já Perrone-Moisés (1996), que também entrevê um movimento de aproximação da obra do escritor com alguns temas da época, entende que há em nos livros do escritor um engajamento mais amplo, que ela define da seguinte forma:

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

Já a importância que a realidade extratextual exerce na obra foi algo afirmado pelo próprio escritor, que em entrevista refere-se à “observação da experiência” (e como “experiência” podemos entender “vida”) como um valor constante no processo literário: “a leitura que mais eu procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros” (NASSAR, 1996, p. 27).

Algo que notamos ser importante na obra de Nassar é o fato de que embora sua literatura não se interesse pela representação realista do contexto histórico nem pela veiculação de uma “mensagem” política, ainda assim ela toca no cerne de questões como autoritarismo e poder que, segundo Santiago (1989) compõem a tônica da literatura pós-64⁴.

⁴ Santiago (1989) destaca que alguns dos principais temas da literatura deste período foram a reflexão sobre o modo como funciona e atua o poder, além da crítica a todas as formas de autoritarismo, reflexões estas levadas a

Contudo, notamos que, nos trabalhos de Nassar, tais temas não estão vinculados simplesmente às instituições políticas ou ao Estado autoritário, ao contrário, estão sendo flagrados nas relações íntimas, no cotidiano da vida privada. E, por meio desse enfoque, as narrativas do escritor acabam por mostrar como essas questões estão mais enraizadas nas práticas sociais e nos paradigmas culturais do que comumente se imagina.

Tal abordagem remete a um modo foucaultiano de pensar as relações de poder: assim como o filósofo, o escritor se interessa pelo modo como o poder é exercido, distribuído, enfim, o modo como ele atua em suas articulações locais, isto é, nas microesferas da sociedade. A obra de Foucault desmitificou o poder justamente ao situá-lo como uma prática entre outras da sociedade: “O poder não existe [...]. Na realidade o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado” (FOUCAULT, 1981, p. 248). De acordo com essa concepção, o poder não existe como uma realidade autônoma, nem está em um lugar exclusivo ou em uma instituição que o possui de forma privilegiada (como o Estado), mas, na verdade, como observa Machado (1981), o poder funciona de forma relacional na maquinaria que conforma a sociedade.

Nossa hipótese de que a obra de Raduan Nassar, como afirmamos anteriormente, interessa-se pelo modo como o poder ocorre na rede de relações que conformam a vida íntima veio da percepção de que suas narrativas estão sempre contando histórias de conflitos, revoltas contra o poder instituído ou disputas pelo poder, que se passam ora dentro do grupo familiar (*Lavoura arcaica*), ora entre um casal de amantes (*Um copo de cólera*), ora no cotidiano de uma cidadezinha do interior (“Menina a caminho”), ou seja, sempre nas microesferas sociais.

Devido a essa recorrência nos textos do autor, achamos que seria mais fecundo para esta pesquisa tratar do conjunto da obra, isto é, dos dois romances e do conto “Menina a caminho”, contemplando ainda os outros contos mais curtos publicados na coletânea cabos nos livros de Nassar.

intitulada *Menina a caminho*⁵ (NASSAR, 1997). Optamos por analisar cada obra em um capítulo distinto, respeitando assim suas singularidades, mas, ao mesmo tempo, buscando investigar como cada uma delas articula questões atemporais a algo das questões que se fizeram importantes no seu tempo. É necessário ainda salientar que resolvemos ordenar as análises dos livros seguindo a ordem pela qual foram publicados, respeitando assim um critério do autor.

Gostaríamos de finalizar esta introdução lembrando as palavras do crítico Antônio Cândido que, de certa forma, guiam nossa análise:

uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz (CÂNDIDO, 1959, p. 27).

Foi perseguindo a compreensão dessa organicidade interna da obra literária que buscamos encaminhar nossa análise.

⁵ A edição de 1997 conta ainda com os contos “Hoje de madrugada”, “O ventre seco”, “Aí pelas três da tarde” e “Mãozinhas de seda”.

I. LAVOURA ARCAICA

Publicado em 1975, o romance *Lavoura arcaica* logo despertou o interesse da crítica que, por meio de artigos e dissertações, o inscreveu entre os grandes romances da literatura brasileira. Com razão: esse texto de Nassar destaca-se não apenas pela sua contundente qualidade estética — característica observada em todos os trabalhos do escritor — mas também pela sua singularidade em relação à literatura do seu período. Sedlmayer (1997, p. 20) chama a atenção para a “atopia” de *Lavoura arcaica* em meio à literatura brasileira da época pelo fato de ele romper tanto com o “naturalismo do romance-reportagem”, quanto com as “narrativas citadinas, no que se convencionou chamar de literatura pós-moderna”. Com efeito, de modo diverso da “herança realista” que se faz sentir em grande parte dessa produção, o romance de Nassar não traz sequer marcas geográficas ou temporais definidas que permitam ligá-lo a um contexto preciso. Além disso, ao contrário dos romances-reportagem, que apostaram no gênero jornalístico como modelo, assinalando a importância da referência à realidade histórica, *Lavoura arcaica* retoma textos míticos, como o Alcorão e a Bíblia⁶, colocando-se, por isso, radicalmente na contramão da literatura de raízes realistas. É notável ainda o lirismo de suas imagens e metáforas, nas quais notam-se, segundo Sedlmayer, “ecos barrocos” e que, acrescentamos, marcam mais uma divergência em relação à linguagem referencial dos romances de denúncia .

Todavia, embora *Lavoura arcaica* se distancie do realismo vigente em parte da literatura de 70, isso não significou um total apartamento de questões que se fizeram importantes em seu tempo e podemos, com efeito, encontrá-las na reflexão crítica acerca do poder efetuada ao longo da narrativa. O romance trata principalmente da revolta do filho

⁶ Sobre a referência a textos bíblicos nessa obra de Nassar consultar Sedlmayer (1997), principalmente capítulo II: “Parábolas, palavras arcaicas” (p. 42-72).

contra a ordem familiar sustentada pelo pai, cuja autoridade é baseada na tradição cultural e no poder que lhe é atribuído pelo sistema patriarcal. Através de uma mirada perscrutadora sobre o arranjo familiar, o romance abre espaço para um questionamento da autoridade paterna, da tirania persistente na idéia de tradição, do totalitarismo disfarçado em união e, finalmente, dos paradigmas morais fomentados pela instituição familiar tradicional.

Portanto, mais uma vez, de modo diferente de parte da literatura de sua época que buscava denunciar os desmandos do poder central, o romance de Nassar concentra-se na microesfera social, onde flagra o embate entre o indivíduo e a ordem tradicional e autoritária.

Vem a propósito o comentário de Flora Süssekind sobre a produção mais engajada da época:

É interessante que justamente romances definidos pelos seus autores e editores como *de denúncia* dêem margem a tanta pieguice e a tanto conservadorismo. Romances que pretendem documentar uma sociedade cheia de divisões e autoritarismos e se referem de modo respeitoso e subserviente à autoridade patriarcal. [...] Se nem a autoridade paterna e os laços de família são postos em questão, quanto mais a autoridade de um papai tão forte quanto o governo militar. Se nem a Bíblia e os livros volumosos recebem tratamento crítico, quanto mais a obsessão pelos 'efeitos realistas' característicos da linguagem do jornalismo (SÜSSEKIND, 1884, p. 185).

Talvez o romance de Raduan Nassar tenha sido um dos poucos a preencher as lacunas de que se ressentia a ensaísta. Através do seu recorte, o autor aponta que uma efetiva postura crítica acerca do poder começa pelo questionamento das instituições sociais e dos paradigmas culturais e religiosos que o sustentam.

Destarte *Lavoura arcaica* consegue abarcar questões importantes no panorama histórico, entretanto, sem render-se ao realismo que Süssekind observa na literatura da época ou ao engajamento direto. Afinal, como todo grande romance, este procura extrair sobretudo o aspecto humano e universal de suas opções temáticas, como podemos perceber no retrato que

faz da luta entre a tradição e a renovação, entre ordem e desordem, entre liberdade e dominação.

O trabalho de revisão dos paradigmas culturais efetuado neste romance é uma espécie de lavoura, isto é, de trabalho que se faz sob os signos arcaicos da cultura, explorando as contradições, as ambigüidades e as falhas que estão na base da sociedade.

A história de *Lavoura arcaica* é ainda a história da repressão imposta pelo sistema sobre o indivíduo que dele se desvia. Uma repressão que na família do romance vem disfarçada na idéia de amor e de união, valores que, no entanto, irão criar um ambiente totalitário e sufocante.

O conflito contra a ordem estabelecida, tema central na obra de Nassar, é provocado nesse romance por uma exclusão prévia ocorrida na própria família. Como sugerem as próprias palavras do escritor: “Nenhum grupo, social ou familiar, se organiza sem valores; como de resto, não há valores que não gerem excluídos. Na brecha larga desse desajuste é que o capeta deita e rola” (Nassar, 1989, p. 29). A incongruência apontada por Nassar revela-se, no romance *Lavoura arcaica*, através do embate entre os valores tradicionais de uma família de camponeses e um de seus filhos, André, o qual rejeita e questiona a ordem imposta. Chocando-se contra uma estrutura totalitária – que não admite desvios – André abandona o lar, abalando a estrutura fechada do arranjo familiar.

Proeminente nesse embate que se arma entre o indivíduo e o grupo é, portanto, a reflexão acerca da ordem estabelecida e da desordem que ela procura minar. O pai é o protetor do universo familiar – como fica evidente quando o narrador o denomina “guardião da ordem” – e através do seu discurso racionalista ele funda as bases que mantêm a ordem. No outro extremo encontra-se André, o filho que se revolta contra o *establishment* e que faz uma crítica à própria noção de ordem. O embate polifônico que se instaura entre o pai e o filho revela os meandros de um questionamento profundo sobre os elementos envolvidos na

manutenção da ordem. Para compreender as raízes da rebeldia do narrador é necessário antes compreender o pano de fundo contra o qual ele se debate, isto é, os fundamentos da ordem estabelecida que geraram sua revolta.

1.1 Os pilares da ordem

“Por dominação eu não entendo o fato de uma dominação global de uns sobre os outros [...], mas as múltiplas formas de dominação que se pode exercer numa sociedade.”

Michel Foucault. *Microfísica do Poder*.

Assim como as outras obras do autor, o romance *Lavoura arcaica* é marcado pela concisão; divide-se em apenas dois capítulos principais (subdividido em subcapítulos) e um prólogo, que marcam a trajetória do protagonista em seu afastamento do lar e retorno ao mesmo. Em conformidade com essa movimentação do narrador, essas partes são intituladas "A partida" e "O retorno". Na primeira parte, ele, já afastado da família, é procurado pelo seu irmão, Pedro, que está encarregado de trazê-lo de volta à casa paterna. No diálogo travado com o irmão, André faz uma revisão de sua história pessoal, na qual o grupo familiar ocupa papel central. À medida que conta ao irmão as razões encobertas de sua partida, o personagem deslinda os fios que compõem o tecido familiar, revelando seus valores, suas leis e também suas falhas. Quase toda a narrativa da primeira parte é marcada pela fala vertiginosa de André, a qual, além de ser um desabafo revoltoso contra a família, é também uma busca por compreender a origem dos males que o atingem: “Afiml, que pedra é essa que vai pesando sobre o meu corpo?” (NASSAR, 1989, p. 72), o que significa perguntar o que causou seu afastamento e revolta e, ainda, o que detonou sua fala súbita e incontrolada. André procura, no

interior da própria família, a origem de seu incômodo e encontra, na palavra do pai, Iohána, sua “pedra de tropeço”:

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

A palavra do pai é a pedra angular da família, nela encontram-se os princípios que sustentam e mantêm a união do grupo; logo, é também nela que o narrador encontra a origem dos problemas que o afligem. Dentre esses problemas, é patente o modo como essa palavra impõe-se de forma tirânica. A fala paterna goza de um poder quase exclusivo no grupo e, dessa forma, inibe outras falas de existirem, ou antes, retira sua autoridade. Tanto assim que a narrativa de André ocorre somente depois que ele abandona o território da família.

Tal situação nos remete a Foucault (2000), que em *A ordem do discurso*, afirma que toda sociedade conhece diversas formas pelas quais o discurso é controlado, sendo, por isso, um erro pensar que qualquer um pode falar o que deseja em qualquer circunstância. Segundo o filósofo, tal controle ocorre através de sanções e convenções que, ao imporem o conteúdo, a circunstância e os agentes do discurso, previnem que este seja produzido aleatoriamente. O personagem narrador parece ter consciência da existência desses mecanismos de controle. Ao ser interrogado sobre os motivos de sua revolta, é categórico: “Queria o meu lugar na mesa da família”, ou seja, o lugar que lhe desse o direito à palavra, à diferença, à discordância, enfim, o lugar que o permitisse fazer parte integralmente da família. Diante disso, temos iluminado um dos motivos da revolta de André: é o verbo, negado na família, que ele reclama.

Baseado em textos sagrados (a *Bíblia*, o *Alcorão*) e na tradição (o avô morto) o discurso moral do pai se estabelece como uma lei no seio familiar. Ele ainda adquire o *status*

de uma verdade absoluta e até mesmo sagrada, impedindo, assim, qualquer forma de contestação, debate ou discordância. Em outras palavras, a recorrência a esses textos, ao mesmo tempo, legitima o discurso do patriarca e desautoriza novos discursos. Essa lógica de desautorização e restrição remete ao mecanismo de controle do discurso que Foucault denominou de “comentário”. Em toda sociedade, esclarece o filósofo, há fórmulas, textos, narrativas maiores que “se contam, se repetem, se fazem variar” (FOUCAULT, 2004, p. 22) originando, pois, outros discursos⁷. Entre os textos de origem o autor cita o texto religioso⁸, justamente aquele ao qual o patriarca do romance recorre. Através desse procedimento, o texto original, devido à sua importância e pelo próprio fato de estar na origem, determina o que deve ser dito nos novos textos, impedindo o aparecimento aleatório do sentido: “O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito” (FOUCAULT, 2004, p. 25-26). No contexto do romance o discurso do pai se insere nesta lógica da repetição, a qual inibindo “a multiplicidade e o acaso do discurso” cria as condições para o monopólio que ele exerce.

Mas não é apenas na esfera da linguagem que a ordem imposta revela sua trama, também é possível notá-la na configuração do espaço físico. A separação entre a fazenda, onde habita a família, e o mundo exterior é outra forma de controle exercida sobre o grupo.

Em *Lavoura arcaica*, o espaço habitado pela família é guardado por cercas que divisam e protegem “a luz clara e calma” da casa contra as “trevas” do mundo exterior. Dessa forma, o pai busca evitar que a desordem que ele credita ao mundo exterior “invada e contamine” a pretensa ordem do seu mundo. Essa proteção, estando atrelada ao isolamento do grupo, acaba por gerar uma impossibilidade de trocas com outras realidades. Ou seja, também aqui a estabilidade familiar é mantida impedindo-se o embate, a contraposição de realidades

⁷ Foucault usa o termo “discurso” para definir tanto os textos originais quanto os posteriores.

⁸ Foucault também cita os textos jurídicos, literários e científicos (Foucault, 2004: 22).

diferentes, o que faz com que a univocidade do discurso seja análoga à unidade que se procura manter no espaço: ambas são conseguidas através da interdição (a outras vozes e outras realidades) e da limitação (da fala e do espaço).

A oposição estabelecida entre os limites da fazenda e o seu exterior guarda ainda uma conotação mítica, uma vez que o território ocupado pela família é compreendido como um espaço sagrado, em contraposição ao mundo exterior, tido como algo profano e profanador. Tal compreensão remete à dicotomia entre espaço sagrado e espaço profano que o historiador Mircea Eliade (19-?) percebeu existir nas sociedades tradicionais. Segundo ele, o homem religioso⁹ é movido por uma necessidade de viver no sagrado, o que se mostra na separação entre o espaço profano, marcado por intensa relatividade e desorientação, e o sagrado, no qual seria possível comunicar-se com os deuses, e que, por isso, representa um “apoio absoluto” contra o caos do espaço profano:

O sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade. O desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente e não numa ilusão. Este comportamento verifica-se em todos os planos de sua existência, mas é sobretudo evidente no desejo do homem religioso de se mover unicamente num mundo santificado, quer dizer, num espaço sagrado (ELIADE, 19-?, p. 42).

Com efeito, em *Lavoura arcaica*, a negação do mundo externo demonstra o desejo de participar de uma ordem verdadeira, contrária à desorientação que o patriarca acusa existir no mundo exterior. Da mesma forma que o homem descrito por Eliade, o personagem do romance teme a subjetividade e a fragmentação do mundo exterior, contrários à união e inteireza que ele tenta manter no universo familiar. È nesse sentido que a sua concepção de

⁹ Eliade (19-?, p. 23-32) usa a expressão “homem religioso” para definir aos indivíduos de sociedades que ainda possuem uma ligação com o mítico em sua própria forma de vida. Este seria o oposto do homem profano, o qual é proveniente de sociedades que não conhecem uma ruptura no espaço ou no tempo, não possuem uma vivência do sagrado.

espaço assemelha-se à concepção de espaço mítico descrita por Eliade: um lugar onde é possível experimentar a inteireza perdida no mundo profano.

Revelam-se, portanto, nesse entendimento os dois lados de uma mesma crença: a de que os limites da fazenda encerram uma realidade objetiva, uma ordem verdadeira, e a de que o mundo fora dela seria o império da “relatividade sem fim”, ou seja, da desordem contra a qual o pai levanta suas cercas:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir essa divisa (NASSAR, 1989, p. 56).

Interessante observar que o mundo exterior é associado às paixões, ou seja, à desordem dos sentidos, contrariando, portanto, o racionalismo em que o patriarca procura assentar as bases da família. Segundo ele, não se pode limitar ou conter as paixões, que, por esse motivo, constituem-se numa ameaça à ordem e aos preceitos do grupo. Na sua visão, por ser dominada pelo desejo, a paixão fere o equilíbrio; por nada atender senão à sua própria realização, ela desconhece as leis; sendo imprevisível, impede o cálculo do futuro.

E como o “mundo das paixões” é uma ameaça ao indivíduo, o controle também deve exercer-se nos espaços íntimos, o corpo sendo o principal deles: “[...] erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são esses os artificios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro” (NASSAR, 1989, p. 58). Para o pai, o perigo encontra-se tanto na vastidão ilimitável do mundo externo, quanto no “profundo poço” do mundo interior, e ambos são controlados por meio de cercas que separam e protegem do caos exterior e através da censura contra os arroubos do desejo. Assim, a imagem que melhor caracterizaria o universo dessa família é a de um círculo fechado e imóvel, imune a inovações ou mudanças. Somente um espaço fechado, apartado do mundo

exterior impediria a intrusão de novos valores e possibilitaria a preservação da unidade, da inteireza e, sobretudo, da estrutura arcaica do grupo.

A união do grupo, ponto forte do discurso paterno, é uma tarefa atribuída a todos, que devem pagar com o sacrifício de suas próprias individualidades e com o cumprimento do seu dever:

[...] pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; e ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse [...], participando do trabalho na família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum [...] (NASSAR, 1989, p. 23).

“Amor, união e trabalho” - nessa tríade encontram-se os princípios e os fins do grupo. Entretanto, a união pretendida pelo pai significa a homogeneização do grupo, só podendo ser alcançada com o sacrifício da identidade de cada um e com a escamoteação das diferenças. Iohána afirma que “na união da família está o acabamento de nossos princípios”, mas será André a revelar o que esse mandamento pressupõe: a real exclusão daqueles que não comungam dos valores coletivos.

O pai ignorava que o espaço que ele queria coeso já apresentava falhas no próprio interior da casa. Persiste uma diferença entre os espaços de convivência coletiva – a mesa dos sermões, a sala de jantar, a lavoura –, onde sobressaem os valores da ordem estabelecida, e os espaços privados – o quarto, o banheiro, a casa abandonada –, onde imperam os valores do indivíduo. Nos primeiros, predomina a ordem imposta pelo pai, a qual se mostra tanto nos detalhes mais triviais, como na limpeza da casa e do vestuário, quanto nos valores que regulam aquele universo: no silêncio respeitoso e submisso à hora da pregação, na importância dada ao trabalho coletivo, na união de todos à mesa. Já nos recantos privados, fora da “claridade luminosa” que envolve a casa, manifestam-se os desejos contidos, as

verdades caladas na mesa dos sermões, a subjetividade escondida por cada membro para o bem da família. É no banheiro, vasculhando as roupas sujas que André encontra os sentimentos escondidos de cada um:

“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 [...] (NASSAR, 1989, p. 44-45).

André figura nesta passagem como aquele que procura desvendar os segredos do grupo. O cesto de roupas sujas, nesse contexto, torna-se o depositário metafórico da subjetividade e dos desejos reprimidos no cotidiano familiar. É junto das peças íntimas, objetos que estão em maior contato com o corpo e com suas partes escondidas – e, por isso mesmo, desconhecidas – que o filho procura conhecer verdadeiramente a todos. A claridade da casa, a organização e distribuição das coisas no seu interior contrapõem-se diretamente à sujeira existente no cesto de roupas; assim como a submissão respeitosa e silenciosa na mesa dos sermões opõe-se ao “grito de cada um” e às “coisas exasperadas da família” que André encontra no cesto. Poranto, ao enterrar a mão no cesto e puxar de seu interior as peças do vestuário da família, o narrador traz à tona as verdades interditas e os sentimentos reprimidos pela moral rígida do pai.

Nesta ordem de coisas, também o quarto ocupa lugar de destaque; nele André recebe, desde criança, os carinhos maternos, contato primeiro com o amor desmedido, um excesso contrário à contenção paterna:

[...] e [eu ficava] 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 seu corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos...” (NASSAR, 1989, p. 27)

As dicotomias entre os espaços coletivos e privados trazem à tona a diferença e a ambigüidade que Iohána procurava impedir, demonstrando que seu mundo não era tão coeso como ele esperava, mas ao contrário já se encontrava desde sempre cindido.

Assim como o espaço, também o trabalho reflete os valores de união e coletividade presentes no sermão do pai. O trabalho reforça a interdependência do grupo – pois por ele produz-se o alimento, fonte primária de sobrevivência – e enraíza os vínculos com a terra habitada. Presente tanto no discurso do pai quanto no do filho, a terra e a lavoura, modo ancestral de trabalho, estão no cerne da formação cultural do grupo. Com efeito, existe uma relação etimológica entre os termos *culto* e *cultura*, conforme notado por Bosi (1993, p. 15) em *Dialética da colonização*. Essas palavras derivam do latim *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o futuro *culturus*. A primeira palavra designava o cultivo do campo através dos tempos e foi também o nome dado ao culto dos mortos, “ritual feito em honra dos antepassados”. Nota o estudioso que ambos os sentidos estabelecem uma relação com o passado e com a terra; o lugar onde se cultiva o alimento é o mesmo onde se enterram os mortos: “*Cultus* é sinal de que a sociedade que produziu o seu alimento já tem memória” (BOSI, 1993, p. 13). Já a palavra *culturus*, da qual derivou a atual, ‘cultura’, dirige-se ao futuro, significando até hoje o que será trabalhado ou cultivado. Decorre daí o conceito de

cultura aventado por Bosi: “Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 1993, p. 14).

Sendo assim, a terra, que alimenta e recebe os mortos, comporta aspectos de ordem simbólica e pragmática essenciais para uma sociedade. Em *Lavoura arcaica*, os sentidos legados pelo cultivo da terra não são menos profundos. A lavoura é uma prática que, por sua ancestralidade, retoma o passado na experiência atual, reforçando os laços com os antepassados e a tradição e, assim, perpetuando a repetição desse trabalho no presente. Já a sua contraparte, a terra, está na própria compreensão do ciclo da vida: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra)” (Nassar, 1989, p. 183), um ciclo em que ela é ao mesmo tempo a partida e a chegada, o princípio e o fim. O lavrar dessa terra, na concepção do pai, está ligado a um conhecimento milenar que, retomado constantemente, mantém firmes as raízes da família. Seria essa sua lavoura arcaica: ela se dirige para o passado. Já o filho, sem o intuito de perpetuar a experiência balizada pelo tempo, busca lavrar, trabalhar a herança arcaica de sua família, isto é, pretende rever suas teses, dirigindo-se, assim, para um futuro renovador.

No discurso do pai, o trabalho figura como forma de expurgar os maus impulsos da paixão: “pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha: ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, [...] não se deve contudo retrair-se no trato do tempo [...]” (NASSAR, 1989, p. 58). Através do trabalho, os impulsos destrutivos são desviados para o socialmente útil. Assim, a ele não é atribuída uma função apenas “negativa”. Ao contrário, trabalha-se para o bem coletivo, sendo que a realização pessoal encontra-se exatamente no cumprimento do dever:

[...] dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever (NASSAR, 1989, p. 23).

No julgamento do pai, não deve haver diferenças demasiadas entre a felicidade de um e a de todos, como não devem diferir as necessidades grupais daquelas individuais. O trabalho mantém a família como uma totalidade estável, por isso, assume *status* de uma “exigência sagrada”. Apartar-se dele significa romper com o conjunto e, por conseqüência, com a união celebrada pelo discurso paterno. Entretanto, quando não se é sujeito do próprio trabalho, quando a união é uma imposição e o amor um fardo, as recompensas coletivas não são as mesmas que satisfazem o indivíduo.

Também o tempo é um dos elementos que constituem os fundamentos da família. Ele é, na verdade, um dos temas mais complexos que aparecem nos sermões de Iohána e, podemos afirmar, constitui-se num dos pontos máximos de seus ensinamentos morais. O sermão sobre o tempo (capítulo 37) marca um momento fundamental no romance, pois traz o cerne do pensamento do patriarca. Feito em uma linguagem formal – o que assinala a importância do tema – tal discurso assume contornos filosóficos, indo desde uma definição metafísica sobre o tempo até uma explanação sobre sua influência no destino. Acompanhem, pois, o desenvolvimento desse sermão e suas implicações subjacentes.

Na primeira parte do sermão, é esboçada uma compreensão metafísica acerca do tempo, o qual é definido como um princípio universal e transcendente, componente comum de todas as coisas que existem, sendo ainda a substância que conduz o devir, isto é, que controla o fluxo permanente que cria e transforma a realidade:

[...] 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 [...] (NASSAR, 1989, p. 54).

Onipresente, infinito e inconsumível, o tempo assemelha-se a uma deidade capaz de controlar a existência humana. Também imprevisível, ele é sempre misterioso em suas

indústrias. Revela-se ainda uma concepção maniqueísta do tempo que o afirma capaz de ser bom ou maligno, dependendo do modo como os homens dele se aproximam. Em consequência, há uma necessidade de regras que conformem esse relacionamento, e é exatamente numa pedagogia sobre as virtudes imprescindíveis no trato como o tempo que culmina o sermão:

[...] 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 seu curso, não irritando sua corrente [...] o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou 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, 1989, p. 54).

Equilíbrio, paciência e também obediência são as formas através das quais o homem deve viver, em observância às leis impostas pelo próprio tempo, conclui o pai. Só assim é possível criar alguma regularidade que evite as surpresas do seu decurso. Como o tempo faz parte de todas as coisas, participa da elaboração da própria vida, é necessário ter paciência para esperar pelos seus processos, cálculo para saber a medida certa de ação ou de espera e, acima de tudo, é imprescindível, segundo o pai, guardar obediência à sua “soberania incontestável”. Sobre os desígnios do tempo, Iohána afirma serem insondáveis, sendo que os homens devem submeter-se a eles pacientemente e jamais tentar compreendê-los nem muito menos contrariá-los, pois contrariar o seu curso é voltar-se contra uma ordem transcendente e divina e não há quem não se volte contra sua regularidade que não seja castigado: “[...] não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações, não se lança contra ele o desafio quem não receba de volta o golpe implacável do seu castigo [...]” (NASSAR, 1989, p. 57).

O caráter ameaçador dessa promessa de punição revela algo dos sentidos que subjazem ao discurso paterno. Ora, não profanar o tempo, princípio divino, implica não agir

por conta própria, não controlar o seu próprio destino. Ou seja, o pai procura manter a estabilidade da família vedando a possibilidade de seus membros conduzirem e protagonizarem sua própria história. A submissão respeitosa ao tempo garantiria a manutenção de uma regularidade estável, evitando que algum membro do grupo se rebelasse contra essa ordem. Como iremos perceber, são exatamente essas regras, que se impõem e tolhem a liberdade do indivíduo, o que André irá questionar.

Por ora, o que desejamos salientar é o modo como todo o sermão acerca do tempo visa a conservar a ordem familiar. No entanto, sabemos também que é uma característica intrínseca ao tempo o fato de ele controlar o vir-a-ser das coisas, isto é, as transformações (algo reconhecido pelo próprio pai). Ora, isso cria, então, um paradoxo, pois o tempo seria agente tanto da mudança quanto da conservação. Tal contradição é resolvida no romance através do apelo à tradição, constructo que encontra no tempo sua validação e sua permanência.

Por definição a tradição é aquilo que se conserva de geração a geração, ou seja, aquilo que sobrevive à passagem do tempo. Como havíamos observado, a tradição cultural do grupo é algo extremamente valorizado pelo patriarca, e não é sem razão que, em certo momento do seu sermão, ele relembra o avô morto, salientando a importância de conservar sua memória:

[...] nenhum entre nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços; nenhum entre nós há de apagar da memória sua descarnada discrição ao ruminar o tempo em suas andanças pela casa [...] cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa (NASSAR, 1989, p. 60).

A conservação e o apego aos ensinamentos ancestrais dão um sentido de regularidade à vida do grupo. Em outras palavras, preservada através dos tempos, a tradição, ou o modelo de vida legado pelos ancestrais, seria uma forma de impedir que as mudanças sejam substanciais e venham a alterar a regularidade e a ordem daquele universo. Dessa forma,

mesmo definindo o tempo como o motor das mudanças, o patriarca prega haver uma permanência que se conserva sob todas as transformações.

Tal questão nos remete às idéias de Otávio Paz, o qual percebeu que algumas sociedades tradicionais buscam manter a estabilidade grupal através da imitação do passado, isto é, através da eleição de um arquétipo ao qual o presente deve se ajustar. Segundo o autor, elas entendem que somente o passado é imutável e, não estando mais disposto às contingências temporais, oferece um modelo seguro para o presente:

De um ou de outro modo esse passado arquetípico escapa ao acidente e à contingência; embora seja tempo, é também a negação do tempo: dissolve as contradições entre o que passou ontem e o que passa agora, suprime as diferenças e faz com que triunfem a regularidade e a identidade (PAZ, 1974, p. 26-27).

De acordo com Paz, tais sociedades vivem voltadas para o passado pelo fato de ele ser considerado uma fonte eterna de sabedoria, que por isso torna-se um modelo para o presente. A eleição de arquétipos, completa o estudioso, seria sempre uma tentativa de “anular, ou pelo menos minimizar as mudanças” (PAZ, 1974, p. 33).

Guardadas as devidas diferenças, uma vez que o estudioso trata de sociedades primitivas, essa compreensão do tempo é semelhante àquela que observamos na sociedade tradicional apresentada em *Lavoura arcaica*. Nela, a conservação da memória dos ancestrais e a observância do exemplo destes demonstram a eleição de um modelo situado no passado, algo que, com efeito, representa uma tentativa de minimizar as transformações, conservando, assim, a ordem regular da vida do grupo.

Como vínhamos observando, todas as admoestações e conselhos contidos no sermão paterno tentam assegurar que o transcurso temporal seja respeitado pela família, de modo que esta não sofra sobressaltos, transformações inesperadas. Não é sem razão que as principais virtudes encontrar-se-iam, segundo o pai, na paciência, no equilíbrio e na razão, as quais,

assegurando a regularidade das ações individuais, geram também condições propícias para a coesão do grupo.

A tradição vem arrematar a ordem familiar; ela é o grande trunfo contra as transformações indesejadas. De fato, a tradição se funda num mecanismo em que o passado é valorizado enquanto modelo exatamente porque ele é algo, a princípio, imutável, acabado, isto é, não mais transformável pela ação temporal. Assim sendo, o tempo é valorizado não enquanto devir (e, dessa forma, como renovação), mas por conservar o modelo de vida e os valores arcaicos do grupo.

Além disso, a tradição é também um recurso que valida o discurso do pai. A herança cultural legada pelos antepassados toma estatuto de verdade porque ela representa o saber acumulado através dos tempos. Apesar de, nesse mundo hierarquizado, o pai ocupar papel principal como chefe da família, suas palavras não expressam a fala de um indivíduo singular. Ao contrário, elas representam o saber de um grupo; mais que isso, um saber atemporal e eterno, cuja conservação assegura a ordem na qual se assenta a família. Nesse quadro, o avô morto se assemelha a um totem, sua memória também garante a inteireza e a continuidade da família. Tudo isso faz com que os valores que mantêm essa ordem sejam inquestionáveis.

Em síntese, a forma de lidar com o tempo – baseada no tripé paciência, obediência e equilíbrio –, associada à regularidade imprimida pela tradição, são fatores que impedem que a ordem se renove e que a totalidade daquele universo, assentado em valores arcaicos, seja quebrada.

Iohána enxerga seu universo como um círculo de luz (perfeição) e procura sustentá-lo em um discurso que une razão e transcendência. Calcado na razão, ele prega a ordenação, o equilíbrio e a coerência. A transcendência encontra-se no passado arquetípico que mantém sua permanência e incontestabilidade. A razão que o sustenta faria desse mundo o “verdadeiro

real”, retomando Eliade (19-?), contraposto ao falso mundo das paixões, na opinião do patriarca.

Por seu turno, o relato do filho, desenvolvido de modo não-linear, ao sabor da memória pessoal, de acordo com a caoticidade do pensamento apaixonado, provoca um abalo nas idéias impostas pelo pai. André vai demonstrar como a ordem que sustenta a família abafa no “escuro poço da memória”, ou, enterra no cesto de roupas sujas, o turbilhão do universo subjetivo e a vertigem das paixões represadas.

A desconfiança em relação a essa ordem, que sempre lhe fora imposta, guiará os passos de André para fora de casa rumo a um auto-exílio que é também uma forma de negação da ordem familiar.

1.2 A desconstrução

“Quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe.”

Raduan Nassar. *Lavoura arcaica*.

O pai afigura-se nas reminescências de André como o “guardião da ordem”, alcunha que dispensa comentários uma vez observado que todos os seus esforços buscam manter a coesão e a estabilidade familiar. Assim o demonstram o enaltecimento à tradição, ao trabalho cotidiano e também o enclausuramento espacial, o elogio à paciência, enfim, todo o sistema que envolve o grupo. O fato é que Iohána acredita na coerência do seu universo e justifica em nome dela toda a severidade imposta aos demais. Os seus sermões refletem a crença de que a manutenção da ordem significa a sobrevivência do grupo.

Na contramão desta crença, André desconfia da integridade daquele universo e dos valores que o sustentam. Desconfia porque sabe que na homogeneidade do grupo não há espaço para a diferença, o que gera a exclusão daqueles que dela divergem. Desconfia porque sabe que a distribuição dos lugares à mesa¹⁰, definindo “as duas linhas divergentes da família” – o galho da direita, “desenvolvimento espontâneo do tronco”, e o galho da esquerda, “uma protuberância mórbida”, “uma anomalia” – já sinaliza a existência de uma cisão perigosa dentro da própria estrutura familiar. Desconfia ainda porque, ao contrário do pai, que vive imerso na tradição cultural sem jamais questioná-la, o filho tem consciência da sua herança cultural. Como observa Paz (1974, p. 25), essa consciência constitui-se no primeiro passo para a crítica:

Aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la. A crítica da tradição se inicia com a consciência de pertencer a uma tradição.

Com efeito, André sabe que mesmo as idéias do pai – fruto de “discernimentos promíscuos em que aparecem enxertos de várias geografias” (NASSAR, 1989, p. 91)¹¹ –, não refletem mais a inteireza cultural dos ancestrais (PERRONE-MOISÉS, 1996). Tal percepção leva o filho a questionar as palavras do pai e denunciar que “eram inconsistentes os sermões do pai” (NASSAR, 1989, p. 48). É, então, partindo de uma visão consciente sobre a tradição cultural a que pertence, que André revela suas falhas e suas contradições.

Num certo sentido, a desconfiança do personagem a respeito da visão de mundo coerente do pai nos remete ao que Adorno entreviu como um traço característico de uma certa porção¹² da literatura contemporânea. O estudioso nota que esta refletiria na própria forma a

¹⁰ “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.” (NASSAR; 1989, p. 156)

¹¹ Devido às referências corâmicas, dentre outras, torna-se claro que se trata de uma família de imigrantes árabes.

¹² Adorno cita Kafka, Marcel Proust e Joyce, entre outros.

suspeita de que, “quanto mais fechada e sem lacunas se compõe a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta esconde, como véu, o ser” (ADORNO, 1980, p. 269), o que a faz buscar no fragmentário da experiência psicológica e na estranheza das relações pessoais as reais contradições e hiatos do espírito humano. Nesse sentido ela rompe com a tradição do romance Realista, cuja reprodução da fachada das relações sociais reflete a idéia de um mundo coeso. Importante índice da diferença entre os dois tipos de romance seria a posição ocupada pelo narrador que passa do centro, no romance realista, para a periferia dos acontecimentos nos romances que o sucedem. Na visão de Adorno isso demonstra que o romance passa a abdicar de uma visão onisciente em prol de uma visão mais pessoal e subjetiva e, portanto, mais fiel à humana percepção do mundo.

Em *Lavoura arcaica* não apenas a narrativa é feita em primeira pessoa, explorando os devãos da memória como o seu conteúdo fixa-se nas fissuras dos textos fundadores, na recuperação de uma história pessoal— que retorna descompassada através de lampejos —, enfim, na tentativa de resgatar o que na estrutura “fechada e sem lacunas” do discurso da ordem permanece oculto.

André começa a desconstrução dos sentidos agregados em torno da família não só pela forma como narra, mas também através da própria linguagem, ironicamente confirmando a afirmação do pai de que “[...] entre as coisas humanas que podem assombrar vem a força do verbo em primeiro lugar [...]” (NASSAR, 1989, p. 162). A fala do filho caracteriza-se pelo excesso, pela sua forma desmedida, verborrágica, contrária aos ideais paternos de contenção, equilíbrio e sobriedade. Feito sob o signo da paixão e da loucura, este modo de se expressar rompe de modo cabal com o racionalismo do pai, que pregava a simplicidade no uso das palavras, o “verbo limpo” e a ordenação das idéias.

Ao mesmo tempo remédio e veneno (*phármakon*), essa fala põe em xeque a pretensa “saúde da família”: “Por hora, não me interesso pela saúde de que o senhor fala, existe nela

uma semente de enfermidade, assim como na minha doença existe uma poderosa semente de saúde” (NASSAR, p. 162), ou seja, ela reverte, questiona, contraria os sentidos já dados, destruindo com sua confusão as verdades impostas. À ordem do grupo André opõe, então, sua “confusão terapêutica” que ele acredita ser um princípio de cura.

Mais que isso, o próprio ato de falar e expor a discordância estabelece uma resistência à ordem instituída, pois que ao fazê-lo, o filho despoja o pai de seu poder exclusivo sobre a palavra, tornando-se, ao mesmo tempo, sujeito de sua própria história. Em síntese, ao discurso autorizado, André opõe sua própria visão dos fatos, oferecendo uma versão fragmentada e carregada de um barroquismo em tudo oposto à clareza e ordenação das idéias do pai. Desse modo, em *Lavoura arcaica* a linguagem não é simplesmente um meio por onde as verdades são dispostas; ela é precisamente o elemento que desorganiza as verdades dadas de antemão.

É importante ressaltar que, se a fala desmedida de André é, por um lado, um modo de contrariar a linguagem do poder, de opor-se à ordem instituída, enfim, de lançar as sementes de uma revolução no plano familiar; por outro, ela não perde um cunho pessoal, de solução catártica, isto é, seu caráter desmedido e violento é também um modo de expurgar os ressentimentos que o sufocam.

As diferenças tanto de forma quanto de fundo entre os discursos do pai e do filho nos remetem ainda às diferenças entre a narrativa tradicional e a narrativa moderna apontadas por Walter Benjamin (1985). Segundo Benjamin, na época moderna, a narrativa perdeu a dimensão utilitária de intercambiar experiências, ou seja, de “dar conselhos” e tramistir princípios morais, função que ela desde sempre desempenhara. Tal mudança explica-se pelo fato de a modernidade ter assistido a um processo de empobrecimento da própria experiência, o que conduziu à impossibilidade de intercambiá-la. Perdida essa capacidade, a nova forma que se instaurou (o romance) foi a expressão da perplexidade do indivíduo diante da falta de sentido da vida, do vazio da experiência. Diante disso, a narrativa passa a ser uma busca pelo

“sentido da vida” e não mais da “moral da história”. Em *Lavoura arcaica*, é possível observar que, enquanto o repertório do pai, entremeado por histórias exemplares¹³, visa a transmitir um conjunto de princípios morais ao grupo, o filho, descrente da moral predominante e, em face de um mundo que não reconhece como verdadeiro, busca, com sua fala, organizar uma compreensão possível de si e da vida. A busca de André é, portanto, pela verdade; e como esta não pode ser encontrada no universo tal como lhe é apresentado, é no avesso do seu mundo e dos discursos que o mantêm que ele irá persegui-lo.

Contudo, apesar das características desviantes ressaltadas, a fala de André guarda ainda um caráter ambíguo: mesmo questionando a palavra paterna, ele acaba por repeti-la em vários pontos. Sedlmayer, em seu estudo sobre o livro, observou que tal repetição ocorre “não de um modo servil, baseado no *logos*, e sim numa tradução luciferina, com o ardor da *hybris* [...]” (1997, p. 83). A análise da autora corre no sentido de afirmar que André, ao retomar o texto paterno, o recria de uma forma dessacralizadora, o traduz apontando as falhas, as discontinuidades do texto original que se queria único e inteiro: “Numa atitude parricida, o filho pródigo desmobiliza a continuidade e mostra as lacunas, as supressões em que se apoiam as palavras da tradição, da cultura, da família”(1997, p. 83). Também Perrone-Moisés (1996, p. 62) entreviu a semelhança entre os dois discursos e, como Sedlmayer, afirma o caráter desmistificador do segundo: “[...] as ações e reflexões do filho se situam no mesmo campo temático que as pregações do pai, mas representam a contestação e a subversão de suas propostas”.

Ora, se André contesta a palavra do pai, se revela suas falhas, se procura questionar o seu poder, afinal, por que a repete? A resposta encontra-se na própria configuração do sistema social e cultural que envolve ambas as falas em jogo, isto é, a fala de origem (do pai), e aquela que a retoma (do filho). O pai representa a própria ordem criticada e, como uma dada conjuntura social pode ser combatida e contestada, mas não pode ser descartada, a luta contra

¹³ Rodrigues (2000, p. 41) também reconhece esse estatuto da palavra do pai.

ela só pode dar-se dentro e a partir dela mesma, ou seja, retomando as idéias e os valores que a sustenta. O mesmo serve para a tradição cultural que precede tanto o indivíduo quanto o grupo, pois não há como prescindir dela: para questioná-la, há que retomá-la. Não podemos nos esquecer que mesmo a fala do pai tem como base a repetição dos textos sagrados e dos ensinamentos dos antepassados. Devemos nos lembrar ainda que André havia notado uma certa promiscuidade na palavra paterna, denunciando que esta já não conservava de forma intacta os textos retomados¹⁴.

Voltando a Foucault, este afirma que toda sociedade possui meios de restringir a aleatoriedade da aparição de um novo discurso. Ao analisar o mecanismo do comentário – através do qual um texto primeiro, fundador no sistema cultural, impõe-se sobre os que vão sendo produzidos –, o filósofo afirma que o novo texto (ou o comentário) “não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro.” (FOUCAULT, 2004, p. 25). Ora, a fala de André, como mostramos, procura exatamente trazer à tona aquilo que as pregações paternas encobrem e que é a fonte da repressão e dos demais problemas que ele enxerga na família. O narrador mostra-se, portanto, consciente da tirania da tradição cultural e é contra ela que se rebela ao questionar os lugares pré-estabelecidos à mesa da família. E se a repetição presente em sua fala, por um lado demonstra a soberania da ordem instituída que se impõe mesmo sobre o discurso do rebelado, por outro demonstra também a suscetibilidade dessa mesma ordem em ter seus sentidos transformados por cada um. Não é outra a causa de, em *Lavoura arcaica*, as palavras do pai não retornarem inteiras, mas, sim, devastadas pela retomada profanadora do filho. Como bem observou Foucault (2004, p. 25): “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”.

Nesse sentido, serve de exemplo a releitura que o narrador faz da parábola do faminto, narrativa exemplar que traz como fundo moral o elogio à paciência. Segundo essa história

¹⁴ Aspecto apontado no início deste capítulo.

sempre contada pelo pai, acontece de um faminto implorar por alimento à porta de um senhor muito rico. Comovido com a situação, o ancião o convida a participar de um banquete. No entanto, para surpresa do faminto, nada havia nos pratos que os servos traziam, mesmo assim o ancião agia e o fazia agir como se provasse o melhor dos banquetes. A paciência e a resignação com que o faminto comporta-se são depois reconhecidas e premiadas com um real banquete e com a amizade do ancião. Este, ao final, explica que na verdade procurava com sua encenação testar as virtudes dos homens e que havia finalmente chegado ao fim de sua busca, pois encontrara alguém com o que considerava a maior das virtudes: a paciência.

Ao contrário do pai, André ressentia-se dos valores imbutidos na história – que vêm corroborar as idéias de obediência, submissão e paciência; sustentáculos da ordem imposta – e apresenta sua própria versão a qual finaliza com o faminto desferindo um golpe contra o ancião. Diante da indignação deste, o faminto usa da mesma hipocrisia do velho, justificando-se na embriaguez causada pelos vinhos oferecidos. Em sua versão, o filho parodia a história do pai, deslocando os seus sentidos, afirmando o seu contrário “a impaciência também tem seus direitos” e questionando, enfim, os valores nela implícitos: “Como podia o homem que tem o pão, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história do faminto?” (NASSAR, 1989, p. 86).

Vem a propósito uma afirmação de Gilberto Velho (1989, p.27) acerca do indivíduo que se desvia dos padrões sociais: “O desviante [...] é um indivíduo que não está fora de sua cultura, mas que faz dela uma ‘leitura’ divergente”. Com efeito, a divergência de André ocorre quando ele relê e recria o sentido dos textos do pai e, sendo assim, ela ocorre no interior e a partir do mesmo sistema cultural que contesta.

Como viemos afirmando, então, a retomada não significa de forma alguma reafirmação, mas, sim, uma tentativa de compreender os mecanismos e as falhas da ordem estabelecida. As proposições de André diferem-se das proposições do pai exatamente por

demonstrarem uma maior consciência das articulações do sistema cultural em que estão inseridas e por serem questionadoras. Enquanto o pai acredita na palavra como algo amorfo e unívoco, e na razão como instrumento da verdade, André replica que a palavra pode ser “modelável nas mãos de cada um” e que a razão é pródiga, pode ser manejada em qualquer direção, “bastando que sejamos habéis no manejo desta lâmina” (NASSAR, 1989, p. 133). Com efeito, a razão asséptica, presente nos fundamentos da ordem familiar, também estará presente na transgressão que André cometerá contra essa mesma ordem. Isso demonstra mais uma vez que, se o indivíduo encontra-se inexoravelmente subordinado à sua herança cultural e ao seu grupo social, estes também encontram-se suscetíveis ao uso que cada indivíduo possa vir a fazer.

Na família do romance, a busca exagerada em manter a união entre seus membros acaba gerando uma estrutura totalitária. E neste arranjo mesmo a memória pessoal pode tornar-se uma ameaça. Como bem notou Oliveira (1993, p. 83), o narrador-filho “ao trazer o passado para o presente atualiza as experiências transgressoras”, e ao trazer à tona sua experiência pessoal de transgressão, o personagem mancha com tinta indelével a memória da própria família uma vez que este ato passa, a partir do momento em que é recuperado, a fazer parte da história (e da memória) comum.

O percurso do personagem desse romance é semelhante ao do herói moderno, como definido por Lukács (2000), que sai para o mundo em busca de valores autênticos. Entretanto, no caso específico do herói de *Lavoura arcaica*, essa busca resvala primeiro numa desconstrução do universo e num questionamento dos valores familiares. A busca de André por uma verdade o conduz a constatar a reversibilidade da ordem: “Toda ordem traz uma semente de desordem” (NASSAR, 1989, p. 160). O romance de Nassar parece guiar também o leitor à constatação de que a ordem pressupõe a desordem e vice-versa. Ora, como notamos, não é para conter o caos do mundo que o patriarca ergue seu sistema? E não é justamente por

causa da rigidez e do caráter repressor desse sistema, entre outros problemas, que ele resvala na crise que gera seu próprio desmoronamento?

Não haveria espaço mais propício para a constatação dessa reversibilidade entre ordem e desordem do que a festa. No capítulo 5, André rememora uma festa periódica na qual a austeridade e a tensão da família são temporariamente afrouxadas. Em sua descrição, é possível observar que tal celebração dá espaço à suspensão das rígidas leis que regem o grupo: o dispêndio de víveres é aceito, o imperativo do trabalho é substituído pela dança, o silêncio respeitoso dá lugar à música, a sobriedade e a contenção à embriaguez e, em meio a tudo isso, a hierarquia, um dos principais pilares daquele sistema, é abolida.

Como notou Girard (1990), o caráter transgressivo da festa a reduz muitas vezes ao seu caráter de “*release of tensions*”, isto é, de válvula de escape para as tensões sociais. No entanto, segundo o autor, ela guarda um sentido mais complexo, instituindo na verdade uma relação sutil entre crise e reinstauração da ordem cultural. O caráter excessivo e dispendioso, somado à suspensão ou inversão das hierarquias instituídas, demonstra que o conflito e a desordem persistem no ritual festivo. Contudo, essa violência tem um valor benéfico: ela é, paradoxalmente, um modo de impedir que a desordem realmente se implante na sociedade. A festa cria um espaço para as infrações, para a experiência da violência buscando, através disso, conduzir a uma catarse coletiva, cujo objetivo final é o de impedir que a ameaça violenta (ou o desejo de violência que ronda toda sociedade) instaure-se verdadeiramente, destruindo a ordem social. A festa institui, portanto, a “desordem controlada”, de modo que ela se constitui também em um mecanismo de autopreservação e regulação da ordem social. O que impede que esta desordem devastadora propiciada pelo ritual festivo propague-se pela sociedade é o fato de essas infrações serem permitidas somente nos limites do festejo. Trata-se, portanto, de ludibriar a violência através da experiência de uma violência que é “de brincadeira”. Em outras palavras, “a única violência que [a festa] tenta reproduzir é a

violência que expulsa a violência”. (GIRARD, 1990, p. 164). Portanto, na teoria de Girard, a festa aparece como um ritual ambíguo, pois encena a própria violência que quer suprimir, mas cuja função é a de “vivificar e renovar a ordem cultural” (GIRARD, 1990, p. 150).

A pausa no trabalho, a transgressão das regras correntes e a periodicidade da festa, em *Lavoura arcaica*, em tudo lembram o ritual descrito por Girard. Assim como esta, a outra é um evento necessário: a ordem social, em especial aquela de estruturas rígidas que é descrita no romance, precisa de um afrouxamento de tempos em tempos exatamente para manter-se. Portanto, esta festa é também uma forma de revigorar a sociedade e de impedir o conflito através de uma encenação segura da própria desordem que deseja evitar. É o que se pode notar na ambigüidade que cerca todo na celebração descrita no romance. Os preparativos para a dança, ponto culminante das festas da família, evocam a preparação de um ritual:

[...] e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados daquele bando de moços e moças [...] (NASSAR, 1989, p. 28- 29).

Os verbos no pretérito imperfeito apontam a regularidade com que o evento acontece. É interessante notar ainda como a ambiência da festa, no meio da floresta, remete aos antigos rituais pagãos, sugerindo uma atmosfera profana e arcaica.

A distância com relação ao grupo, proporciona a André uma visão privilegiada dos acontecimentos, sendo também índice de sua recusa em tomar parte dos rituais coletivos, rituais estes que encontram na dança seu ponto culminante. Nesta é encenado um jogo entre as forças contrárias da ordem e da desordem que percorrem uma sociedade. Nas palavras de Girard (1990, p. 173),

A elegante dança ritual dos períodos de ordem e tranqüilidade deve ser relacionada a um conjunto de medidas destinadas a evitar confrontos violentos que se produzem nos períodos de desordem, quando o conjunto do sistema deixa de funcionar.

A dança inserida no contexto da festa também tem como função última assegurar a ordem. Em *Lavoura arcaica*, isso se demonstra no modo como a roda dos homens mimetiza algumas das características do próprio círculo social:

[...] e era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta [...] e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo [...](NASSAR, 1989, p. 29-30).

É possível reconhecer na passagem acima uma descrição metafórica das engrenagens que participam do funcionamento daquele grupo. A começar pela forte presença masculina na primeira roda, que se movimenta pelas mãos de um homem do qual se ressaltam as qualidades de pastor e imigrante, aspectos que remetem à raiz patriarcalista e à formação cultural do grupo. O círculo formado caracteriza-se pela coesão e pela força que em tudo remete às características que o pai entrevê na família: um círculo fechado, “sólido”, que evolui numa unidade compassada, sem fragmentos, conduzida pelas mãos fortes dos homens que formam em torno do grupo um muro resistente. A firmeza da roda é refletida ainda na força dos braços, que se dão “rijos”, nos dedos, que se cruzam “firmes”, “nos pés batidos virilmente contra o chão”. A comparação desse círculo primeiro às rodas de um carro de boi e depois às

rodas de um moinho que gira em direções contrárias permite associar o seu movimento ao movimento da própria vida e ao modo como esta descreve um movimento irregular de avanços e retrocessos, de evoluções e retornos. Ao final, aparecem ainda as gerações envolvidas nessa roda: a tradição (“os mais velhos que presenciavam”) e o futuro (“as mais moças que aguardavam a sua vez”) que com seus aplausos endossam o movimento e a continuidade desta roda.

Mas a dança, sendo parte do quadro mais amplo da festa, também põe em cena a transgressão, os desejos contidos, o erotismo, englobando assim as antinomias da própria ordem social:

[...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo 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 o corpo ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (NASSAR, 1989, p. 30-31).

À força e virilidade dos pés dos homens no chão contrapõem-se os “gestos curvos” de Ana, que dança quase sem tocar o chão. O círculo, caracterizado pela impenetrabilidade, rende-se facilmente aos seus encantos e abre-se para sua passagem. A força da roda é desfeita nesse momento e ocorre um verdadeiro frenesi: as palmas dão lugar aos “gritos de exaltação”, os homens se perdem na dança, a roda passa do equilíbrio à turbulência, conferindo um caráter profano à celebração.

A irrupção de Ana em meio ao círculo dos homens quebra a solenidade da dança, rouba as atenções e o comando dos passos, que agora passam a desenvolver-se sob seu ritmo. Não só a austeridade, mas principalmente a solidez e a organização da roda desfazem-se, numa clara rendição aos movimentos sinuosos da personagem. A sedução e o erotismo dela provocam uma espécie de encantamento sobre todos. Logo, o centro do círculo, onde estava a cesta com os frutos do trabalho coletivo – simbolizando também a sobrevivência – é tomado por Ana, que dança com as mãos acima da cabeça e o corpo serpenteado, imagem que sugere tanto uma sensualidade, quanto um desequilíbrio calculado contrapostos ao inicial equilíbrio do círculo. A personagem arrasta a festa para os limites da ordem, ali onde ainda é possível uma transgressão tolerada. “Desenvolvendo com destreza gestos curvos”, Ana revela que sua função é a de realizar a infração exigida pelo próprio contexto da festa.

André, por seu turno, identifica-se com a irmã exatamente naquilo que ela tem de transgressora, “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (NASSAR, 1989, p. 30). Como Ana, ele também trará à tona a ambigüidade presente no próprio sistema familiar.

A dança de Ana pode assumir, ainda, dois sentidos diferentes, dependendo do ângulo analisado. No contexto da festa e entendendo esta de acordo com Girard (como ritual de manutenção do *status quo*) a dança aparece como uma forma prevista de desordem, de experimentar algo da sensualidade e dos desejos reprimidos na vida cotidiana. Dessa forma, a vazão sensual é tolerada e abarcada pela festa, que instaura desde o início um espírito de transgressão e de excesso. Por outro lado, a dança insere-se também no quadro mais amplo do relato de André e, nesse contexto, ela prenuncia a transgressão maior que será realizada pelos irmãos no incesto.

Girard (1990, p. 158), ao analisar a festa transgressora que se realiza na obra trágica *As bacantes*, afirma: “A irrupção dionisíaca é a ruína das instituições, o desabamento da

ordem cultural [...]”. Isso demonstra que a festa (como um ritual da ordem) muitas vezes não consegue evitar que o “espírito maléfico do êxtase dionisiaco” espalhe-se para além de seus limites e contamine a mesma ordem que visava a proteger. Ora, André encontra-se justamente do lado de fora dos limites do festejo, observando a celebração sem realmente participar dela. Quando procurado pela mãe e conclamado a se juntar aos demais, André responde: “me deixe, mãe, eu estou me divertido”, entretanto, completa: “[...] 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, 1989, p. 33). A diversão que ele experimenta é alheia e perigosa ao espírito da festa. Ao ser atingido pelo “fogo” que emana da irmã, André experimenta do caráter transgressor do rito sem dele realmente participar, o que representa uma ameaça aos objetivos finais da festa que, como vimos, busca reforçar a ordem cultural.

Tal ameaça irá se concretizar na relação incestuosa entre os irmãos, que também representa o ponto nodal da narrativa de André.

O incesto insere-se no quadro mais amplo da revolta do filho contra as regras familiares; entretanto, por constituir-se na violação de um dos mais importantes tabus culturais, este é o ato que de forma mais forte ameaça a ordem familiar.

Apesar de não termos a intenção de discutir neste trabalho o “horror ao incesto” ou nos aprofundarmos no tema, será necessário revisarmos alguns pontos da discussão antropológica sobre esta violação para que possamos compreender alguns dos sentidos que tal ato assume no romance.

O caráter universal da proibição do incesto e o terror que sua transgressão suscita, em muito atiçou a curiosidade científica, que buscou razões biológicas e psíquicas para explicar o fenômeno. Em *As estruturas elementares do parentesco*, Lévi-Strauss aborda a questão do incesto do ponto de vista de um interdito socialmente concebido. Em linhas gerais, o autor

entende que tal interdito é algo universalmente imposto como forma de garantir a troca de mulheres entre diferentes grupos sociais ou dentro de uma mesma sociedade, estabelecendo assim uma relação de permuta recíproca que cria as condições fundamentais para a existência da família, do matrimônio, do parentesco e da própria vida social. Segundo um sistema de dádiva matrimonial, o homem abre mão de uma mulher do seu grupo em benefício de outrem que deve retribuir da mesma forma. Desse modo, o tabu, apesar de se basear numa proibição (a proibição da união sexual com a mãe, as irmãs ou as filhas), possui um caráter positivo: sua finalidade última é, através da dádiva matrimonial, estabelecer uma relação global de trocas entre membros de um mesmo grupo social ou entre grupos diferentes.

Uma das principais contribuições das idéias de Lévi-Strauss deu-se na discussão acerca do caráter natural ou cultural da interdição. Seus argumentos apontam que, embora a exogamia (e, portanto, a proibição do incesto) seja universal (verificado em quase todos os grupos culturais), ela não faz parte unicamente da natureza ou exclusivamente da cultura, mas marca precisamente a passagem da natureza para a cultura. Dessa forma, a proibição participa tanto da natureza quanto da cultura, pois incide, ao mesmo tempo, sobre um ato natural, a procriação, e no sistema de aliança entre indivíduos e grupos, ou seja, no mundo organizado da cultura.

A desobediência à proibição funciona, portanto, como um ato contra-cultural, a “[...] expressão permanente do desejo de desordem, ou antes, de contra-ordem” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 532). No caso do romance em estudo, fica ainda mais óbvia a existência desse “desejo de desordem” quando inserimos a violação no contexto mais amplo da revolta do personagem contra as normas e preceitos do seu grupo social. Segundo Lévi-Strauss (2003, p. 520), a violação do tabu contraria a regra exogâmica, a qual constitui-se no “único meio de manter o grupo como grupo, de evitar o fracionamento e a divisão indefinidos que seriam o resultado da prática de casamentos consangüíneos”. Logo, a infração constitui-se num “perigo

mortal” para a própria sobrevivência do grupo. Transferindo essas afirmações para o romance, percebemos, então, que o incesto ali significa ainda um ataque definitivo ao sistema cultural, ou seja, ele é o ponto para onde se converge todo o questionamento que o personagem vinha tecendo ao longo do livro.

Diante disto, podemos inferir que há um conteúdo racional na transgressão, sobre a qual, a propósito, Bataille (2004, p. 99) afirma: “a transgressão da interdição não é a violência animal. É ainda a violência, exercida por um ser suscetível de razão (no momento colocando a sabedoria a serviço da violência”. Ora, como bem observou Oliveira (1993), André longe está do herói ingênuo da tragédia, que pratica a transgressão sem saber que a está cometendo. Ao contrário, ele demonstra, a todo momento, estar consciente da natureza do seu ato e sabe que ao cometê-lo está quebrando não apenas uma regra, mas um tabu inviolável. A própria descrição do personagem sobre a forma como enreda a irmã em sua trapaça amorosa reflete o cálculo e a racionalidade envolvidos em suas ações:

[...] existia a medida sagaz, precisa, capaz de reter a pomba confiante no centro da armadilha; numa das mãos um coração em chamas, na outra a linha destra que haveria de retesar-se com geometria, riscando um traço súbito na areia que antes encobria o cálculo e a indústria (NASSAR, 1989, p. 101).

Em uma das mãos ele segura a linha que coordena a armadilha, na outra o coração: essas imagens metaforizam o modo como razão e paixão unem-se no momento delicado da transgressão.

Contudo, mesmo sendo o incesto, no romance, um ato de rebelião contra a ordem estabelecida, não há como não enxergar nele também a expressão de sentimentos verdadeiros. Em outras palavras, se por um lado o ato de André constitui-se num esforço em transgredir as leis sociais, por outro revela ainda a existência de um desejo avassalador pela irmã, cuja intenção é também a de saciar-se. Afirmar que o incesto é deliberadamente e exclusivamente

uma forma de revolta contra a família seria ignorar a carga de desejos e sentimentos do personagem, ou seja, seria ignorar a própria complexidade deste. É necessário ressaltar que, antes de tudo, suas ações são resultado do sentimento sincero que nutre pela irmã: “era Ana minha fome [...], era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (NASSAR, 1989, p. 109). O que o move é exatamente aquilo que o pai entrevia como uma ameaça ao grupo, ou seja, a paixão.

A paixão pela irmã, na verdade, assinala uma busca pela completude que começou muito antes, foi acenada na infância com a vida em família e a religião e depois perdida com a entrada no universo social adulto e o confronto com as contradições, as leis morais e os interditos da família. Assim sendo, podemos aventar a hipótese de que um dos motivos da recusa e da revolta do personagem contra o universo familiar vem do fato de este se colocar como uma barreira à realização da completude prometida. As duas epígrafes do livro apontam, quando confrontadas, essa oposição entre a busca da realização individual e as barreiras impostas pelas regras da cultura:

“Que culpa temos nós dessa planta da infância, /de sua sedução, de seu viço e constância?”
(Jorge de Lima);

“Vos são interditadas: /vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (Alcorão – Surata IV, 23).¹⁵

Esses princípios contrários são, de resto, a base do romance de Nassar e traduzem-se ainda pelas oposições entre o desejo e a proibição, ou entre o individual e o cultural.

Entretanto, a proibição guarda também um caráter ambíguo, pois, mesmo visando impedir a quebra do tabu, ela acaba por estimular o desejo pelo objeto proibido. Bataille (2004, p. 334) chama atenção para a ligação entre o desejo de transgressão e a interdição ao afirmar que:

¹⁵ Martins (1994, p. 53) já havia apontado a relação de oposição existente entre as duas epígrafes citadas: “As epígrafes que abrem e, de certa forma, norteiam as duas partes de *Lavoura arcaica*, por si sós, apontam e encerram o problema da interdição do incesto”.

[...] sendo de natureza sexual, a interdição realça, de acordo com a aparência, o valor sexual de seu objeto. Ou melhor, ela confere um valor erótico a esse objeto. [...] A relação entre o incesto e o valor obsedante da sexualidade para o homem não aparece tão facilmente, mas esse valor existe e ele deve estar certamente ligado à existência das interdições sexuais, consideradas em geral.

Esse caráter paradoxal, de negação e estímulo, envolvendo a interdição, nos leva a crer que o desejo incestuoso do personagem nassariano nasce a partir das próprias regras que definem o jogo social e dentro desse mesmo jogo ele é, ou não, eliminado. Em outras palavras, o desejo é fomentado pela própria instituição que busca negá-lo.

Ao procurar na irmã sua completude, André cumpre com os dizeres do pai de que somente na família seria possível a suprema forma de amor e leva às últimas conseqüências o fechamento em torno do grupo:

[...] 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 [...] (NASSAR, 1989, p. 120).

Nessa fala, o narrador demonstra que, de uma forma tortuosa, ele havia seguido os preceitos paternos e não exita em usá-los como um argumento para convencer a irmã-amante. Toda a fala de André para convencer Ana é marcada por retomadas da fala do pai. Entretanto, enquanto as palavras deste visavam estimular a união do grupo e a importância dos laços familiares, a união almejada por André reflete um desejo unicamente individual e egoísta. Ou seja, mais uma vez, as palavras do pai voltam deturpadas na fala do filho e ao invés de servirem à união familiar, elas agora servem à uma união transgressora que contamina as relações familiares.

Em todo o trecho¹⁶ em que o narrador recita seu monólogo à irmã buscando persuadi-la da legitimidade do seu amor, a inversão das palavras do pai assume um caráter perversor e talvez tão impactante quanto a própria violação do tabu. Desta vez de forma lúcida, ele efetua uma releitura perversora, mudando as palavras de lugar, “virando a mesa dos sermões num revertério”. Ao utilizar-se das palavras do pai em prol da sua união incestuosa com a irmã, o personagem realiza sua maior trapaça contra a ordem, pois deflagra a total subversão dos ensinamentos paternos e a completa inversão da ordem.

Todavia André transpõe as barreiras da interdição em vão, pois Ana recusa-se a dar curso à paixão, recusa-se a incendiar o mundo, como conclamava o irmão.

Após ter ultrapassado todos os limites que o submetiam à ordem familiar e não ter conseguido no amor da irmã a recompensa necessária, André, numa recusa definitiva àquele sistema, ultrapassa também a barreira dos limites do universo familiar ao abandonar a casa paterna.

A narração de André sobre os motivos de sua partida ao irmão mais velho fecha-se após a confissão do ato transgressivo. A partir de então, a transgressão deixa de ser um dado na memória individual e passa a ser um rombo na história da família.

1.3 O retorno

O retorno de André parece marcar, num primeiro momento, a predominância da força agregadora da família. Segundo o próprio personagem: “Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família [...]” (NASSAR, 1989, p. 149). Entretanto, fica ainda uma interrogação sobre os motivos que fizeram André voltar àquilo que recusara.

Ao partir de casa e, antes, ao procurar sua felicidade no romance com a irmã, o personagem seguira um caminho de afirmação de sua individualidade: “[...] me senti num

¹⁶ Capítulo 20 do romance em estudo.

momento profeta da minha própria história [...]” (NASSAR, 1989, p. 89). Paradoxalmente, ao retornar para os domínios do patriarca, essa mesma individualidade obstinadamente buscada é contrariada, pois se retorna ao universo totalitário da família, como o demonstra o sermão do pai que abre o capítulo sobre o retorno:

[...] humilde o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando a união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas [...] (NASSAR, 1989, p. 148).

Entretanto, essas palavras vão iluminar de forma irônica o retorno de André, pois, ao contrário do que o pai imaginava, a (re)união tão apaixonadamente exaltada, ao invés de trazer “sublimes recompensas”, vai significar a demolição cabal dos alicerces familiares. Além disso, o retorno de André não é acompanhado pela aceitação e entrega à “unidade maior”, como pregava o pai, mas pela decepção com o caráter infrutífero de sua revolta e por um profundo ceticismo: “Isso já não me encanta, sei hoje do que é capaz esta corrente; os que semeiam e não colhem, colhem, contudo, do que não plantaram; deste legado, pai, não tive o meu bocado. Por que empurrar o mundo para frente?” (Ibidem, p. 163). À conotação positiva entrevista pelo pai na aliança social, o filho opõe a descrença radical e a recusa em se tornar parte dela.

Embora, como apontado por Sedlmayer e Perrone-Moisés, o romance retome em parte a Parábola do Filho Pródigo, observa-se que o retorno no romance difere-se bastante daquele tematizado na história bíblica. Não há no gesto de André a aquiescência e a humildade do outro personagem. Em *Lavoura arcaica*, o filho volta antes por desistência e resignação, e segue recusando obstinadamente a aceitar aquilo em que não mais acredita.

Ao contrário do que se poderia inferir, a revolta de André não tem um caráter construtor, isto é, ela não visa ao estabelecimento de uma nova ordem, ou à elevação de uma

ideologia. Fazê-lo significaria incorrer no mesmo erro criticado, pois que a afirmação de um único sistema de valores sempre promove a exclusão de outras verdades. Em oposição ao pai, que segue afirmando valores e condutas, a fala filho, principalmente após o retorno, é essencialmente negativa: “[...] não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros [...]” (NASSAR, 1989, p. 163).

Entretanto, apesar da postura negativa assumida por André, é curioso notar que ele relaciona a si mesmo aos excluídos de um modo geral, reconhecendo-se numa posição prometéica (“que bicadas no meu fígado!”), como uma espécie de porta-voz de uma revolta maior que ultrapassa sua história pessoal: “[...] eu só estava pensando nos desenganados sem remédio, nos que gritam de ardência, sede e solidão, nos que não são supérfluos nos seus gemidos; era só neles que eu estava pensando” (NASSAR, 1989, p. 165). A revolta do personagem assume, então, pela primeira vez, um caráter coletivo, refletindo os sentimentos de todos aqueles que são de alguma forma “vítimas da ordem”, isto é, aos que são postos à parte pela sociedade. Esse trecho revela ainda, de forma contundente, que a crítica e sobretudo a revolta do narrador ultrapassam os próprios limites da sua história e voltam-se contra toda forma de opressão; o que deixa espaço para acreditar que o romance põe em cheque as práticas opressivas de uma forma geral, isto é, aquelas existentes em qualquer grupo social.

Ao voltar para casa, o narrador põe às claras, num discurso de indignação e revolta, o modo como se sente encarcerado pelo sistema familiar, algo que ele já vinha afirmando através de gestos e palavras ao longo do romance. Ele esclarece ainda que, diante de tal situação, sua revolução pessoal consiste na insubmissão ao poder que o oprime:

Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na mesa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz; age quem sabe com a paciência proverbial do boi: além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzís. Fica mais feio o feio que consente o belo [...] (NASSAR, 1989, p. 164).

André, mesmo retornando ao lar, recusa-se a celebrar os valores que o esmagam e deixa claro que se a revolta não pode atingir as proporções de uma revolução, ela deve, pelo menos, marcar a insubordinação do oprimido ao seu algoz. A passagem acima expõe ainda os lugares diferentes ocupados pelos interlocutores, reflexo da balança desigual do poder na família: de um lado está o pai, “carcereiro” da ordem familiar; do outro, o filho, prisioneiro e subordinado ao primeiro. Diante dessa situação, a principal reivindicação de André não poderia ser outra senão a liberdade que ele radicalmente entende como “direito à vida”, algo que lhe fora negado no seio familiar.

O diálogo de surdos (capítulo 23) em que se delinea a conversa entre o pai e o filho é um momento fundamental no romance, pois nele esclarecem-se as opiniões opostas sustentadas pelos dois personagens, bem como o fechamento de ambos em torno de suas idéias. Nessa conversa, enquanto André assume abertamente seu descontentamento e sua oposição com relação aos valores da família, o pai, afirmando sua função de “guardião da ordem”, explode num misto de repressão e intolerância:

Cale-se! [...] não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias (NASSAR, 1989, p. 169).

Se havia alguma dúvida, até esse ponto, sobre a distribuição desigual de poder no grupo familiar, este fato torna-se claro no momento em que o pai, tolhendo a fala do filho, encerra a conversa. Tal ato, além de demonstrar a impossibilidade de um diálogo franco e aberto entre o pai e o filho, demonstra ainda um outro lado da questão: o fato de ambas as visões de mundo serem inconciliáveis. Ou seja, os personagens estão fechados às verdades alheias, centrados em suas próprias perspectivas, o que, a propósito, impossibilita já de partida a exortação do pai pela “entrega à família”. Desse modo, apesar de criticar as idéias

cristalizadas da tradição, André não deixa, ele mesmo, de fechar-se em torno de suas próprias (des)crenças, insistindo numa total rejeição da palavra paterna.

Diferencia a atitude dos dois personagens o fato de o primeiro ser guiado pela crença no diálogo – “[...] conversar é muito importante, meu filho, toda palavra sim é uma semente [...]” (NASSAR, 1989, p. 162) –, enquanto o segundo é guiado pela descrença na compreensão mútua: “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, 1989, p. 163).

A conversa encerra-se com um falso recuo do filho, que passa a afirmar o que o pai queria ouvir, ato pelo qual ele assume a máscara do fingimento e da hipocrisia que lhe é imposta pela família. Entretanto, permanecem seu descontentamento, enfado e desconsideração pela ordem estabelecida, o que se confirma quando o personagem entrega-se a mais um ato transgressor: o aliciamento sexual do irmão mais novo. Chama atenção, nesse episódio, o modo como Lula, o irmão mais novo, corre para a capela da fazenda logo após consumada a transgressão, repetindo o mesmo movimento de Ana. A recorrência dessa imagem vem demonstrar que, em seu retorno, André dá continuidade ao que perigosamente se delineia como um ciclo de transgressões.

Mas essa não é a única imagem que se repete no romance; pois também retorna, no capítulo 29, a cena da festa familiar descrita por André no capítulo 5. Desta vez, ela é uma forma de comemoração pública do retorno do filho rebelde. Ou seja, a festa surge, agora, como uma celebração do triunfo da ordem, da união e dos valores do grupo. Cabe afirmar que, dentro do contexto de limites e ultrapassagens, a festa surge ainda como um modo de controlar as tensões que levariam à violência. Embora seja bastante semelhante à primeira festa descrita por André, nota-se que na nova cena os verbos estão no pretérito perfeito, indicando um acontecimento concluído no passado:

[...] e foi no bosque atrás da casa, debaixo da árvores mais altas [...] e foi então que se recolheu a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu pude acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança [...] (NASSAR, 1989, p. 186).

Tal disposição dos verbos vem demonstrar que a nova festa encerra um período e que, a partir dali, a celebração e o que ela celebra, ou seja, a ordem, deixam de ser algo regular. Nas palavras do narrador, ela deixa de ser “vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória” (NASSAR, 1989, p. 99). A dessemelhança notada entre a primeira e a segunda festa revela que esses retornos conservam uma diferença dentro da repetição que efetuam, ou seja, quando retornam, essas experiências não são mais as mesmas, não preservam o mesmo sentido que tinham no passado. Essas cenas, na verdade, marcam uma interrupção do *continuum* da tradição, da regularidade em que se assenta a família, funcionando, então, como índices da convulsão que atingirá o grupo.

Segundo Girard (1990, p. 150), toda festa, apesar de ser a celebração da ordem, é sempre cercada por um perigo iminente de resvalar no caos: “é no momento em que a unidade da comunidade é mais completa, que o temor de recair na violência interminável é também o mais intenso”. Em *Lavoura arcaica*, tal perigo surge com a dança de Ana, que, ao contrário do erotismo sutil da primeira festa, liberta-se, desta vez, num transbordamento sensual e provocador:

[...] e quando menos se esperava, Ana, (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo [...]. [...] 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 [...] (NASSAR, 1989, p. 188).

A sensualidade escancarada da personagem torna-se uma forma de dar vazão à sexualidade reprimida pelo grupo, trazendo à tona os sentimentos e desejos contidos. A dança

de Ana não apenas expõe sua “petulante decadência”, mas, por trazer as marcas da transgressão cometida no seio da família, expõe a decadência dos próprios valores do grupo. A incorreção da maquiagem (que sugere uma máscara), ajudando a exibir seu “deboche exuberante”, cumpre com uma incitação feita por André tempos antes, quando este, usando de todos os argumentos possíveis, tentara convencer a irmã a dar curso à relação incestuosa-amorosa:

Vítimas da ordem, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo desse conflito: forjarmos tranqüilamente nossas máscaras, desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca; e, como reposta à divisão em anverso e reverso, apelemos inclusive para o deboche, passando o dedo untado na brecha do universo (NASSAR, 1989, p. 135).

Percebendo que a exposição do mal que assolara a família começa a invadir e reverter a celebração da ordem, Pedro faz ao pai a “sombria revelação” sobre o incesto. Ao saber da desgraça que assolara o grupo, o pai, tomado pela ira, invade o círculo, dando fim à dança provocadora e à vida da dançarina.

Com o gesto do pai, é o braço poderoso da ordem que golpeia aquilo que ameaça sua estrutura sólida. A comemoração do retorno do filho rebelde, que tinha como objetivo último celebrar o predomínio da união familiar, é encerrada com uma cisão irreparável. O romance revela, assim, novamente, sua intrincada trama de ambigüidades, mas, desta vez, em um desfecho trágico, em tudo anunciado pelas falhas e contradições existentes nos fundamentos da própria ordem.

O assassinato de Ana é uma tentativa malograda de resolução da crise que se instalara na família, pois reforça a violência que toda a estrutura familiar buscava impedir. Tal ato significa, portanto, a falência da festa como ritual da ordem. Girard (1990, p.156) afirma ser recorrente em sociedades em crise o que ele chamou de “a festa que acaba mal”. Nesses casos, ao invés de dominar a violência, a festa dá início a um novo ciclo de violências,

deixando de ser um freio para ser o próprio mecanismo das forças desagregadoras. Em outras palavras, de um ritual cuja função era a de renovar a ordem cultural e refazer a unidade social, a “festa que acaba mal” sanciona a crise.

A morte de Ana guarda ainda as características de um sacrifício; ela é a vítima imolada em prol da sobrevivência do grupo. Encontra-se aí, mais uma vez, a contradição da ordem familiar, uma vez que, para manter-se, necessitou efetuar um corte na própria carne, levando ao extremo a exclusão que já vinha realizando. O assassinato faz cair a máscara do pai como zelador dos interesses do grupo, “guardião das virtudes coletivas”, revelando seu aspecto dominador e tirânico. Junto com ela caem também os subterfúgios dos quais ele se valia (união e amor) para manter a ordem, deixando expostos os pilares que a sustentam: a repressão e a violência.

Ao assassinar a filha, o pai deixa contaminar-se pela cólera e a desrazão contrárias aos seus ensinamentos e ao arranjo racional e equilibrado do seu mundo. Além disso, ele infringe um dos mais importantes mandamentos religiosos, “Não matarás”, que se constitui ainda numa regra fundamental para a manutenção da ordem social. Assim sendo, o próprio patriarca torna-se um transgressor e desfere o golpe fatal contra o grupo. Com a queda do pai, a própria ordem familiar desmorona: “Pai! Pai! onde a nossa segurança? onde a nossa proteção? [...] onde a união da família?” (NASSAR, 1989, p. 193-194).

Em um certo sentido, a revolta de André é bem sucedida: cai o pai, revelando ainda as contradições existentes na própria ordem que ele sustentava. Por vias tortuosas, o narrador consegue revelar dentro e através da família o avesso desta:

[...] 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 a tábua solene, era a lei que se incendiava [...] (NASSAR, 1989, p. 193).

O pai resvala na armadilha da paixão e do desequilíbrio, sobre a qual tanto advertiu os outros membros da família. A imagem idealizada, da força, da razão, da “tábua solene”, criada em torno do patriarca, é desmistificada. Ao final, André constata que o pai era também suscetível às paixões: “essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sangüínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores” (NASSAR, 1989, p. 193).

Porém, a violação de um interdito fundante das leis culturais, como é o incesto, ameaça não somente a ordem social, mas também a própria segurança dos seus membros. Como bem observou Bataille (2004, p. 80-81), as interdições cumprem um papel necessário na sociedade, que é o de prevenir a violência desenfreada: “As disposições relativas ao incesto responderam, em primeiro lugar, à necessidade de aprisionar uma violência que, livre, teria podido perturbar a ordem à qual a coletividade queria se adequar”. Com efeito, as transgressões recorrentes de André desencadearam um ciclo de violência recíproca dentro do grupo, que gerou a morte de Ana. Ou seja, todo o caminho de transgressão traçado por André acabou por revelar-lhe, de forma fatídica (com a morte de Ana), o sentido que ele recusava-se a aceitar, isto é, que a desordem completa é perigosa ao homem. Há, nessa compreensão sinistra que André alcança ao final da narrativa, algo da ironia trágica estudada por Vernant na tragédia grega¹⁷:

A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decorrer da ação, o herói se encontra literalmente ‘pego na palavra’, uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que ele obstinava em não reconhecer (VERNANT, 1999, p. 74).

Não é sem razão que o romance encerra-se com um epílogo no qual o personagem narrador resgata as longínquas palavras do pai, num sermão que aponta a destinação trágica dos acontecimentos:

¹⁷ Não queremos, com isso, afirmar que o romance seria uma forma de tragédia; apenas queremos ressaltar a ironia trágica que, com efeito, revela-se ao final da narrativa.

([...]‘e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco [...], e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assitir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.’) (NASSAR, 1989, p. 195-196).

A passagem acima é um extrato do sermão do pai sobre o tempo, o qual já havia aparecido no capítulo 9 do romance. Essas palavras encerram a narrativa como se portadoras de uma verdade sinistra, misteriosa – “a razão mística do tempo”, nas palavras do patriarca. É como se, após toda a transgressão, o filho passasse a constatar que aqueles sermões estivessem, em parte, corretos: o tempo e o modo pelo qual ele maneja as transformações é algo misterioso e inexplicável e, acima de tudo, imprevisível.

Sobressai nessa passagem a ironia que se relaciona tanto com o sentido que esse sermão paterno adquire após todo o ocorrido, quanto com o sentido que o filho passa a reconhecer nos acontecimentos.

Na primeira vez em que tais palavras aparecem no romance, elas servem para reforçar os sentimentos de submissão aos desígnios insondáveis do tempo, o que significava não questionar jamais a estrutura milenar da família e os preceitos paternos. Os argumentos do pai corriam, então, no sentido de estimular a sujeição do grupo às leis e à tradição e, portanto, buscavam legitimar a obediência e o respeito aos pilares que fundam a ordem familiar: “é insensato quem não se submete”. Entretanto, após a queda da família, esse sermão vai iluminar exatamente o oposto, isto é, o modo pelo qual se dera a destruição de tudo aquilo que o pai procurara, com aquelas palavras, manter, isto é, a tradição, a união, a regularidade e a própria família. Ou seja, o sentido dessas palavras, retomadas após o assassinato de Ana, muda visivelmente; elas já não têm mais o sentido estrito que o pai queria exprimir então.

Por outro lado, há ironia também no fato de que os sermões paternos, que André tanto negara, passam agora a iluminar de forma fatídica sua própria história. Ele reconhece que, com efeito, o tempo opera de forma inexplicável as mudanças, pois fizera com que o desnudamento da ordem, que ele tanto buscara, significasse a morte de Ana. Em outras palavras, ao retomar as palavras do pai, o filho reconhece que o tempo (ou o destino) é realmente insondável, pois fez da vitória a perda definitiva, do guardião da ordem um agente das mudanças e do rebelado um expectador das transformações. Enfim, o tempo operara não só transformações, mas reversões inesperadas.

Ou seja, ao retornarem, as palavras do pai adquirem uma nova função: a de iluminar, sob o signo da fatalidade, a desgraça que arrasara a família, sua lavoura arcaica.

1.4 Os frutos da lavoura

“Estamos sempre indo de volta para casa.”

Raduan Nassar. *Lavoura arcaica*.

Como viemos afirmando, o romance de estréia de Raduan Nassar trata de questões que se impuseram em sua época explorando, entretanto, aquilo que elas têm de atemporal. Podemos mesmo arriscar que, de modo diverso de romances brasileiros famosos por realizar o percurso do particular ao universal (como em Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Machado de Assis), o que encontramos neste romance é exatamente o caminho contrário de uma relação com o particular através de questões universais. Como apontou Alceu Amoroso Lima em uma das edições do livro¹⁸, *Lavoura arcaica* trata da “eterna luta entre liberdade e tradição”, mas não deixa de inspirar uma “atmosfera bem brasileira”.

¹⁸ Na contra-capá do romance *Lavoura Arcaica*, 3. ed., 1989.

Ora, poder-se-ia objetar que a luta pela individuação, o abandono da casa paterna, o retorno do filho pródigo, o embate prometéico pela liberdade, temas presentes no romance, são padrões fixos na humanidade, repetidos através dos tempos pela literatura, ou pelas artes em geral (ROSENFELD, 1973). Entretanto, é exatamente aí que o romance de Nassar singulariza-se, pois utiliza temas universais para tratar de questões de seu contexto. É através do enfoque numa família arquetípica que o romance explora algumas das questões que se impuseram no seu tempo¹⁹. *Lavoura arcaica* conta uma história de revolta contra um *status quo* alienante e, sobretudo, repressor, que impõe os valores grupais sobre a liberdade individual. Contra essa estrutura, da qual sobressai também o aspecto autoritário (na figura do pai), revolta-se o filho rebelde, que com seu verbo encolerizado reverte os valores da família, relê a tradição apontando as falhas, os perigos e as contradições da ordem estabelecida.

Não podemos nos esquecer ainda de que nesse romance as questões de poder surgem como “questões de linguagem” (PERRONE-MOISÉS, 1996), o que faz com que o enfoque de Nassar ganhe também em polissemia e poeticidade. *Lavoura arcaica* revela-se como o produto de um exímio trabalho com a linguagem, a qual constitui um elemento fundamental na própria trama: é através da utilização perversora das palavras do patriarca que as estruturas do passado são postas em cheque pelo personagem-narrador.

A utilização da própria fala do poder instituído para destruí-lo demonstra que, como viemos afirmando, qualquer revolta, revolução ou oposição a uma ordem social só pode ocorrer dentro desta mesma ordem. De certa forma, esses distúrbios são, inclusive, algo previsto pelas instituições sociais: as regras, leis e interditos que existem em qualquer sociedade estão aí para prová-lo. Além disso, se há uma proibição é porque há o impulso de cometer o ato proibido de modo que ambas, transgressão e interdição, inserem-se no conjunto que define a vida social (BATAILLE, 2004, p. 100). Em *Lavoura arcaica*, essas dualidades

¹⁹ Sobre as questões que se impuseram no romance da época, estamos nos referindo ao questionamento amplo do poder (que já citamos na introdução deste trabalho) e dos elementos que estão a ele ligados como autoridade, repressão e liberdade.

(ordem e desordem, interdição e transgressão) são partes integrantes do próprio grupo familiar: os lugares estabelecidos na mesa da família demonstram a divisão existente entre aqueles que seriam os continuadores dos ensinamentos do pai e os desviantes. Ora, essa separação, feita previamente, institucionaliza o desvio e a cisão no interior do próprio grupo que se queria coeso.

Sobressai no romance uma desconfiança e descrença radicais com relação à ordem estabelecida, o que dá o tom cético e um tanto pessimista da obra. Entretanto, a despeito de todo o desgosto com o *status quo* dominante, a narrativa não deixa de refletir ainda o desejo por uma “ordem verdadeira”²⁰, como bem afirmou Perrone-Moisés (1996). Não é outra coisa que observamos na trajetória de rejeição da tradição arcaica da família e de afirmação dos direitos do indivíduo pelo personagem-narrador do livro. Ou seja, a desordem que ele promove é o outro lado de um desejo por uma ordem menos hipócrita e tolhedora, e mais incluyente – como ele mesmo deixa claro no diálogo que trava com pai. O romance reflete, pois, a busca por uma ordem social mais justa e igualitária.

Mas, da mesma forma que nem todos os frutos de uma lavoura são sadios (há também os frutos pecos), o caminho que leva às transformações é também o mesmo que leva às perdas: algumas vezes de coisas caras ao indivíduo, outras vezes de si mesmo. Isso porque toda lavoura conta também com o tempo, com o destino. Ao lançar as sementes, o lavrador lança-se também à sorte e pode colher o inesperado. Encontra-se nesse ponto o veio trágico do romance, pois, ao lançar as sementes da revolta e da negação, o personagem desencadeia uma rede complexa de contra-ações que, se por um lado abalam a estrutura milenar do grupo, por outro geram também frutos catastróficos. E os frutos da revolta em *Lavoura arcaica* são a perda irreparável do objeto amoroso e, com isso, da possibilidade de completude e união verdadeiras.

²⁰ Essa denúncia da falsa ordem do mundo acompanhada pelo desejo de uma ordem verdadeira é algo que se verifica também nos outros livros do autor.

A ironia revela-se no fato de que tais benesses (união e completude) eram parte também das promessas do pai, que as buscava no seio da família. Entretanto, para manter essa união, o patriarca seguia um modelo rígido que pregava o centramento e o fechamento do grupo baseado na interdependência entre os membros da família. Por outro lado, André procurava essas benesses no desvio das leis familiares, numa forma de satisfação individualista e transgressora dos seus desejos. Ou seja, ironicamente, pai e filho procuravam o mesmo, mas enquanto o primeiro apostava na satisfação ordeira dos desejos, o outro apostava na paixão sem limites, na entrega aos apelos dos sentidos. O resultado do lavar de cada um é que a estrutura que o pai tentava manter acabou por gerar, ela mesma, sua destruição (uma vez que suas pesadas leis geraram o estouro do filho). Por seu turno, a demolição dos pilares da ordem efetuada por André acaba por custar-lhe a perda de Ana e a eterna cisão. O revolto recaiu, então, no mesmo erro que criticara: fechou-se em seus próprios argumentos, em sua própria lógica, ignorando a palavra alheia de forma idêntica ao discurso do poder, num individualismo tão radical e intransigente quanto o totalitarismo que rejeitara.

Se, por um lado, o romance, ao se colocar do lado dos excluídos, constrói-se, em sua maior parte, na denúncia dos mecanismos de poder instaurados na família, elevando ainda os valores da desordem sobre os da ordem, ao final, no entanto, na reviravolta ocorrida, ele revela que a desordem completa também não salva.

A narrativa cai, dessa forma, num impasse. Não é sem razão que, ao final, há um retorno das palavras do pai, algo que, na verdade, insere-se numa série de repetições que acontecem ao longo do romance. Do mesmo modo que os outros, o retorno final é marcado pela diferença em relação à situação original. Esses constantes retornos vêm demonstrar que o indivíduo permanece preso nas amarras da cultura, isto é, marcado a ferro pelo estigma do desvio estabelecido desde sempre na própria divisão entre os galhos familiares.

O texto de Nassar encerra-se nesse impasse: ao longo do romance, a ordem revela seus problemas, suas contradições, o sufoco que impõe aos indivíduos, o modo como tolhe a liberdade; entretanto, a solução oposta, isto é, a anulação da ordem social, tem como consequência a liberação de uma violência aterradora e perigosa, em outras palavras, sua consequência imediata é o estado de bárbarie, a falta de leis que protejam o homem contra a violência desenfreada. Desse modo, nem a ordem pregada pelo pai nem a desordem levada a cabo pelo filho oferecem uma saída. Pego na trapaça do destino, ou no movimento impiedoso do tempo, resta ao personagem-narrador admitir, a impossibilidade de ultrapassar tal impasse, a impossibilidade da libertação, restando-lhe reconhecer “que o gado sempre vai ao poço”.

II. UM COPO DE CÓLERA

O segundo romance de Raduan Nassar veio acompanhado de uma recusa radical: a da vida literária. O autor resolveu calar-se e dar por encerrada sua produção literária, apesar de ter brevemente retornado, mais tarde, com a publicação de alguns contos. Essa breve incursão na biografia do escritor interessa-nos pelo fato de a recusa delinear-se como um tema constante em sua obra. Em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), embora o pano de fundo do romance seja o encontro entre dois amantes, o nó da intriga é, na verdade, o desencontro entre eles, algo que revela ter ligações com a recusa obstinada do personagem narrador em estabelecer qualquer forma de vínculo social (incluindo com a amante), numa negação da sociedade bastante semelhante à do narrador do outro livro.

Escritos na mesma época, inclusive de modo entrelaçado²¹, os dois romances de Nassar apresentam semelhanças observáveis tanto no domínio da forma quanto da temática. Assim como em *Lavoura arcaica*, também no segundo romance sobressai a tensão narrativa, a força do embate discursivo e a linguagem encolerizada do narrador. É patente ainda a similitude da trajetória e da psicologia dos personagens principais dos dois romances: ambos, revoltados com o *status quo* dominante, optam por um auto-exílio como uma atitude de recusa do universo social. A diferença é que André parte em direção ao mundo, enquanto o narrador de *Um copo de cólera* o abandona. A revolta e a negação são, portanto, o denominador comum entre as obras.

Semelhanças também podem ser notadas no enfoque que os romances dão ao âmbito das relações sociais mais íntimas, “entre quatro paredes”, no caso do segundo romance. Este

²¹ “*Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, embora publicados nessa ordem, foram redigidos concomitantemente, ou melhor dizendo, de modo entrelaçado. Segundo depoimento do autor, a novela *Um copo de cólera* foi escrita em 1970, em quinze dias, e retrabalhada durante seis meses, em 1976. O projeto de um romance existia desde os anos 60 [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 72).

concentra-se na relação conjugal, a qual, de certa forma, reenvia ao universo familiar (enfocado no primeiro romance) por ser uma situação pré-marital, isto é, algo que em outros tempos teria como função ser a gênese da família: “[...] um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem, e seus filhos, outros filhos” (NASSAR, 1992, p. 79). Essas são as palavras da mãe do personagem-narrador do segundo livro, que reverberam em sua memória ao fim do romance, lembrando-nos justamente da antiga função atribuída socialmente à união entre homem e mulher. Entretanto, em *Um copo de cólera*, a relação entre os amantes não se projeta para o futuro, ela é estéril, conflitante e, sobretudo, marcada por uma intensa disputa pelo poder.

No segundo romance, as relações privadas novamente aparecem como um terreno ambíguo, entre a afeição e a proximidade, de um lado, e a dominação e a coerção, do outro. O amálgama entre desavenças pessoais e conflitos ideológicos conforma, pois, o quadro de “insidiosa contaminação das relações individuais pelo discurso do poder” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69), ou seja, como iremos perceber ao longo desta análise, os personagens procuram sobrepor sua fala à do outro, vencê-lo; a briga entre o casal acaba por se revelar como uma intensa luta pelo poder sobre o outro. Esse enfoque no universo íntimo e nos seus problemas dá curso à perspectiva da “microfísica do poder”, que fora observada também no primeiro romance e que parece marcar toda a obra nassariana.

Cabe destacar, por fim, e retomando as observações de Perrone-Moisés (1996), que, assim como em *Lavoura arcaica*, em que a atmosfera mítica conjuga-se a um registro lírico e até arcaico, em *Um copo de cólera*, temática e linguagem também estão aliadas. Entretanto, ao assunto mais trivial e mezinho – o desentendimento conjugal_, o autor faz corresponder uma linguagem mais oralizada e vulgar, mais próxima, portanto, do registro popular. Essa aliança entre temática prosaica e linguagem oral levou Perrone-Moisés, usando de uma metáfora musical, a compará-lo a uma “peça moderna, feita de dissônancias e estridências”

(1996, p. 67). Ou seja, sobressai em *Um copo de cólera* uma atmosfera mais atual que no primeiro romance publicado (em termos de contextualização histórica), o que marca a existência de uma preocupação do autor com o conturbado cenário da época.

Mas, além da temática e do registro lingüístico, também o elemento espacial estabelece uma diferença importante entre os dois romances do autor. No primeiro, como observamos, prevalece a falta de referências espaço-temporais, ajudando a conformar o caráter arquetípico da narrativa. Já em *Um copo de cólera*, o espaço é identificável geograficamente: a história passa-se numa chácara, que parece localizar-se nas imediações da cidade de São Paulo²². Além disso, o tempo histórico é referido ao longo da narrativa: no embate discursivo travado pelo casal, as referências ao engajamento político, ao governo repressor e à situação social tornam claro que a história passa-se durante o árduo período da ditadura militar no Brasil.

As posturas e opiniões assumidas pelos personagens desse romance remetem a algumas das posições ideológicas divergentes da época: de um lado, a mulher assume o papel de militante, engajada contra os abusos do poder e, de outro, o personagem-narrador quer-se um *outsider*, suas opiniões são marcadas pela descrença e pelo cinismo com relação aos discursos da época especialmente àquele que é ostentado pela mulher.

Não queremos afirmar, no entanto, que o romance seja engajado ou realista, isto é, que busque representar as questões específicas da realidade histórica. Na verdade, o autor constrói uma visão intrincada e complexa na qual os jogos de poder, as questões políticas e ideológicas estão entrelaçadas a questões amorosas e sexuais, isto é, de foro privado. Em todos os capítulos do romance, paixão e razão, cólera e desejo, somados ainda à vontade de poder, imiscuem-se, formando um quadro complexo.

²² A referência é feita na seguinte frase: “eu não podia deixar de passar pelas coelheiras antes ‘antes de zarpar lá pra São Paulo’ ” (Nassar, 1992:82).

2.1 Armadilhas do corpo

“O corpo antes da roupa.”

Raduan Nassar. *Um copo de cólera*.

O romance *Um copo de cólera* divide-se em seis capítulos curtos iniciais, um capítulo mais longo intitulado “O esporro” e uma espécie de epílogo, “A chegada”, que repete o título e a matéria do capítulo inicial. Entretanto, se levássemos em consideração os eventos da trama, bem poderíamos dividir o romance em duas partes distintas: os seis primeiros capítulos e o “O esporro”. Este último, maior em extensão e em tensão, marca uma mudança na narrativa, que passa a concentrar-se no embate discursivo. Já a primeira parte concentra-se na ação, narrando o encontro do casal e o jogo erótico que se dá entre eles.

As duas partes, tal como dividimos a obra, mais do que diferenças de conteúdo, revelam diferenças de fundo, relativas ao aspecto formal, algo que é anunciado inclusive pela própria intitulação dos capítulos: o título, “O esporro”, remete à ação verbal que predomina na segunda parte do romance, já os títulos dos primeiros capítulos fazem uma marcação precisa da movimentação dos personagens: “A chegada”, “Na cama”, “O levantar”, “O banho” e “O café da manhã”. Tal marcação continuará ao longo do texto através de uma constante descrição da movimentação e dos gestos dos personagens, bem como dos espaços por onde eles circulam, algo que pode ser notado já na frase de abertura do romance: “E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27, ela já me esperava andando pelo gramado” (NASSAR, 1992, p. 9). Nesta passagem, não apenas o espaço é indicado – através da referência ao endereço, “lá no 27”, e ao lugar onde se encontrava a personagem feminina, “andando pelo gramado” –, mas também o horário é preciso, “à tarde”.

A mesma indicação espacial e/ou temporal pode ser notada na frase introdutória de cada capítulo dessa primeira parte: “Por alguns momentos lá *no quarto* [...]” (p. 12, Cap. “Na cama”), “Já eram *cinco e meia* quando eu disse para ela, ‘ Vou pular *da cama*’ [...]” (p. 18, Cap. “O levantar”), “*Debaixo do chuveiro* [...]” (p. 21, Cap. “No banho”), “A gente recendia um cheiro fresco quando entramos *no terraço*, onde sua bolsa *a tiracolo* estava ainda aberta *sobre a mesa* [...]” (p. 25, Cap. “O café da manhã”, todos grifos nossos).

A marcação espacial notada na primeira parte não acompanha uma descrição ou caracterização ambiental detalhada, o que demonstra que o enfoque maior não é no elemento espacial propriamente dito, mas na ação, nos movimentos efetuados pelos personagens: “eu a deixei ali na cozinha e fui pegar o rádio que estava lá na sala, e sem voltar pra cozinha a gente se encontrou de novo no corredor, e sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto” (NASSAR, 1992, p. 11). O contundente silêncio que impera entre o casal – interrompido poucas vezes e por frases breves pela personagem feminina – acentua ainda mais a importância que é dada às ações em detrimento dos diálogos nessa primeira parte. Percebe-se ainda que a marcação espacial, fixando o local exato ocupado em determinado momento, nasce da movimentação dos personagens pela casa.

Os capítulos iniciais concentram-se na relação sexual entre o casal, de modo que a descrição das andanças, dos movimentos corporais e dos gestos são um modo de dar destaque para as preliminares sexuais, isto é, para o ritual de sedução:

[...] eu me sentei na beira da cama e fui tirando calmamente os meus sapatos e as minhas meias [...] e me pus em seguida, com propósito certo, a andar pelo assoalho, simulando motivos pequenos para minha andança pelo quarto, deixando que a barra da calça tocasse ligeiramente o chão [...](NASSAR, 1992, p. 13).

Dessa forma, a insistência no detalhe espacial entra na composição do entrecho erótico, realçando o preâmbulo amoroso que é conduzido, sobretudo, pela ação dos corpos.

Nesse entrecho, o espaço participa, muitas vezes, como componente do jogo estabelecido pelos amantes: as andanças entre um cômodo e outro, por exemplo, são uma forma de adiar o desfecho do ato, atizando, assim, o desejo do outro.

A precisão com que são descritas as ações dos personagens causa no leitor a impressão de acompanhar uma cena teatral. Somos levados de um ambiente ao outro da casa no encaixe dos movimentos deles. O espaço em *Um copo de cólera* funciona de forma semelhante a um palco de teatro; é como se cada cômodo da casa constituísse uma parte do cenário onde se desenrola o drama passional.

Essa impressão de ação cênica pode ser explicada também pela forma como os eventos são narrados no romance. Nesse sentido, os dois modos de apresentação dos eventos na narrativa distinguidos por Friedman (1967), o “sumário narrativo” e a “cena narrativa”, ajudam a compreender algo da técnica empregada no romance em estudo. Como nos mostra Friedman (1967), o sumário consiste numa narração geral de uma série de eventos cobrindo um extenso espaço de tempo e uma variedade de locais. Já a “cena imediata”, ou “cena narrativa”, ocorre quando as ações são narradas de forma contínua, sucessiva e detalhada, especificando elementos como espaço, tempo e personagens envolvidos. Ou seja, o primeiro processo caracteriza-se por apresentar uma visão geral dos eventos, já o outro caracteriza-se, justamente, pelo detalhe, pelo enquadramento das ações em um tempo e um espaço específicos. Desse modo, enquanto o sumário chama a atenção para a enunciação, ou seja, para o modo como a história é contada, a cena incide sobre os eventos narrados, dando maior importância às ações propriamente ditas. A diferença entre eles pode ser traduzida, respectivamente, em termos de contar (“*telling*”) e mostrar (*showing*).

Ora, em *Um copo de cólera*, há uma clara predominância da cena sobre o sumário, é o que podemos notar nas constantes informações sobre a localização espacial e temporal e também na descrição detalhada dos movimentos dos personagens.

A cena, no romance de Nassar, ajuda a compor a ilusão teatral, pois mostra os acontecimentos diante dos olhos do leitor, indicando a cada momento o ponto no espaço e no tempo em que as ações ocorrem. Essa forma de narrar é também responsável por criar o efeito de presentificação, isto é, a impressão de que a ação ocorre exatamente no momento em que ela é narrada. Um bom exemplo disso ocorre no capítulo “Na cama”:

[...]eu, fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob meu comando aos cabelos do meu peito, até que eles, a exemplo dos meus próprios dedos debaixo do lençol, desenvolvessem por si sós uma primorosa atividade clandestina (NASSAR, 1992, p. 14-15).

Os verbos no gerúndio, expressando idéia de ação em trânsito, e a descrição dos detalhes de cada movimento além de criarem uma cena vívida, pictural, podem gerar no leitor mais desprevenido a impressão de que a ação ocorre no momento em que é narrada. Essa forma de “narrar mostrando” faz com que nos esqueçamos de um detalhe importante na passagem acima: na verdade, toda a cena descrita não passa de algo imaginado (ou lembrado) pelo personagem-narrador, sendo, portanto, uma espécie de imagem mental que ele repassa enquanto espera pela parceira.

Entranto, essa impressão de presente não se mantém por muito tempo. Uma leitura mais atenta é capaz de perceber que, de forma sutil, o próprio narrador faz questão de interpor comentários e observações que desfazem a ilusão criada: “[...] e eu ali, de olhos sempre fechados, ainda pensava em muitas outras coisas enquanto ela não vinha, já que a imaginação é muito rápida ou o tempo dela diferente, pois trabalha e embaralha coisas díspares e insuspeitas [...]” (NASSAR, 1992, p. 17). Essa passagem, que aparece logo após a descrição da relação sexual, chama atenção do leitor também para o caráter um tanto ficcional do que está sendo contado. Ela é uma forma de reflexão metalingüística sobre os conceitos de memória e imaginação: o narrador, através desse comentário, deixa claro que toda a cena que

havíamos acompanhado é fruto de suas fabulações e de sua imaginação, deixando, assim, dúvidas sobre a autenticidade do que descreve, uma vez que a imaginação, embaralhando “coisas díspares e insuspeitas”, está longe de ser um mecanismo fiel à realidade. De certa forma, esse trecho quebra, momentaneamente, o pacto romanesco, lembrando o leitor sobre o caráter ficcional da história que ele acompanha.

A descrição minuciosa do narrador a respeito dos passos que dá pela casa, dos movimentos e gestos que faz, revela algo acerca de sua própria personalidade e um tanto acerca do modo como ele se relaciona com a parceira. Na verdade, tudo que podemos divisar sobre sua personalidade nessa primeira parte vem das suas ações e dos seus comentários a elas, de forma que a ação nasce do narrador-personagem e, ao mesmo tempo, o seu caráter é delineado por essas ações. E o que suas ações demonstram é o fato de elas serem fruto de atos minimamente calculados, de uma racionalização por vezes extremada, cujo intuito é o de controlar a relação com a amante.

Ao longo da história, o narrador desponta como aquele que estabelece as regras e conduz o jogo erótico. Em suas elocubrações a respeito de si mesmo – algumas inclusive de caráter fortemente narcisista –, ele faz questão de ressaltar sua “segurança e ousadia na condução do ritual”, ou o modo como fascina a amante com suas “contradições intencionais”, acentuando ainda a importância da “consciência no ato”, revelando com tudo isso a racionalização envolvida em cada ato ou movimento que efetua. Controlando (ou julgando controlar) não apenas seus movimentos, mas toda a situação, o narrador age como um diretor que coordena uma peça teatral, destacando-se pelo seu comportamento ativo e seguro, como demonstram as expressões que usa para qualificar seus atos: “com propósito certo”, “poderosamente”, “deixando”, “sabendo”.

De forma bem diversa é caracterizada a personagem feminina. Nessa primeira parte, ressaltam-se, sobretudo, o seu embaraço e passividade diante das investidas do parceiro: “e

logo eu ouvia suas inspirações fundas ali junto da cadeira, onde ela quem sabe já se abandonava ao desespero, atrapalhando-se ao tirar a roupa, embaraçando inclusive os dedos na alça que corria pelo braço [...]” (NASSAR, 1992, p. 13). De um lado, portanto, o narrador personagem descreve a si mesmo como um homem ativo, condutor, preciso, sempre com o objetivo certo de provocar e aliciar a amante; já a esta, ele descreve como passiva e subjugada.

Todavia, na verdade, pouco sabemos sobre a personagem feminina. Assim como ocorre com o personagem masculino, ela também não é nomeada, sendo referida apenas como “ela” ou por adjetivos depreciativos que aparecerão na segunda parte do livro. Os seus movimentos ao longo dos capítulos iniciais restringem-se a responder aos estímulos do parceiro, o que gera a impressão de que ela seja, realmente, passiva e dominada por ele.

Entretanto, surge aí um problema que está ligado à forma narrativa em primeira pessoa: todas as informações sobre a personagem feminina são dadas pelo narrador e não por ela mesma. A perspectiva pessoal e restrita do narrador-personagem deixa questionamentos com relação à autenticidade das informações, principalmente quando elas se referem a um terceiro. E em *Um copo de cólera* este problema é ainda maior, pois, embora o narrador seja de primeira pessoa, ele age como se fosse onisciente, prenunciando as reações e os atos da parceira e supondo-se a par das suas preferências e opiniões, especialmente quando estas se referem a ele próprio: “conhecendo, como conhecia, esse seu pesadelo obsessivo por uns pés, e muito especialmente pelos meus” (NASSAR, 1992, p. 13); “sabendo que ela arrebatada pelo meu avesso haveria de gritar ‘é esse o canalha que eu amo’” (NASSAR, 1992, p. 14).

Na primeira parte do romance, não contamos nem mesmo com a fala da personagem feminina (salvo por ínfimas declarações), pois não há diálogo ou embate de vozes (o que ocorrerá na segunda parte). A relação entre os personagens, que ocorre em silêncio, é filtrada pelas percepções do narrador, que também participa das ações. No entanto, é o próprio fato

de ele falar de um ponto central e fixo, estando limitado aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções, que permite questionarmos a autenticidade das informações sobre a personagem feminina.

Ironicamente, o próprio narrador aponta o seu caráter autocentrado em uma passagem onde ele afirma-se como uma espécie de ator principal, em torno do qual as atenções devem ser concentradas: “Por um momento lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo” (NASSAR, 1992, p12). Nessa fala, fica claro o papel secundário a que é relegado à personagem feminina, revelando ainda o modo como o narrador encontra-se imerso em sua própria perspectiva, pessoal e subjetiva.

A passagem transcrita também chama a atenção por demonstrar o caráter teatral das ações. É recorrente ao longo do texto o uso de termos ligados ao campo semântico do teatro, tais como: “trágico” (p. 34), “máscara” (p. 36), “papel e cena” (p. 38), “ator” (p. 39), “atriz e platéia” (p. 43), “palco e luzes” (p. 79), somente para arrolar alguns. A idéia de que estão sendo observados ajuda a compor essa atmosfera teatral, na qual os personagens participam ao mesmo tempo como atores e platéia.

A associação com o universo do teatro confere também à relação dos amantes um sentido ficcional, dando ainda a impressão de que o sexo entre eles é uma espécie de performance cênica. É de se notar, sobretudo na primeira parte do romance, a associação dos atos e gestos que compõem o entrecho erótico à idéia de jogo, simulação, fingimento, demonstrando que cada movimento do narrador-personagem entra num processo de cálculo seguido de encenação, sendo o seu objetivo com isso não apenas atrair a parceira, mas envolvê-la numa trama erótica:

[...] e logo eu fechava os olhos pensando nas artimanhas que empregaria (das muitas que eu sabia) e com isso fui repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos, de como ela vibrava com os trejeitos iniciais da minha

boca e o brilho que forjava nos meus olhos, onde fazia aflorar o que existia em mim de mais torpe e sórdido, sabendo que ela, arrebatada pelo meu avesso, haveria sempre de gritar ‘é este canalha que eu amo’, e repassei na cabeça esse outro lance trivial do nosso jogo, preâmbulo contudo de insuspeitadas tramas posteriores [...] (NASSAR, 1992, p. 14).

Onde seria de se esperar um abandono na corrente do prazer, coerente apenas com as leis do desejo, o que se tem é uma constante racionalização e controle do ato, resvalando numa forma de teatralização dos afetos. As ações do personagem masculino são descritas como “artimanhas”, artifícios que ele usa na composição de uma “trama”, palavra que se por um lado remete à idéia de complô, arдил, também remete à idéia de tecido, composição textual. Ou seja, novamente a relação dos personagens é reenviada para a esfera do fictício, da artificialidade.

Em oposição à relação artificiosa com a mulher, o narrador procura estabelecer uma ligação com a natureza, algo que, ao contrário das relações humanas, ele considera verdadeiro. Entre metáforas que fazem referência ao mundo natural e afirmações enfáticas acerca dos seus conhecimentos nesse campo, ele expõe sua preferência pelo ambiente natural sobre o civilizado. Como bem o definirá (de forma irônica) mais tarde a amante, o personagem masculino é uma espécie de “ermitão”, um indivíduo que renegou a vida urbana e o convívio social, buscando em sua chácara uma espécie de asilo.

O próprio personagem faz questão de destacar sua condição de homem do campo: “é preciso ter sangue de chacareiro para saber o que é” (NASSAR, 1992, p. 31); ressaltando, outras vezes, seu caráter rústico, sua animalidade: “fazendo empenho simulado na mordida para mostrar meus dentes fortes como dentes de um cavalo” (NASSAR, 1992, p. 10). Esta comparação, em especial, chama a atenção por ser recorrente no romance, reaparecendo no capítulo “O esporro”.

A autofiliação do personagem ao ambiente natural acontece também no capítulo “O levantar” (NASSAR, 1992, p. 18), no qual ele trata a amante por “trepadeirainha”, ao que ela

devolve chamando-o de “*cypressus erectus*”. Observa-se que os termos utilizados, seja por homonímia ou por semelhança, remetem à esfera sexual. Curioso notar que tal associação encontra reverberações em uma outra passagem, na qual observa-se, entretanto, uma reversão: em vez de serem atribuídas características naturais ao sexo, é a natureza que adquire caracteres sexuais: “O sol já estava querendo fazer coisas em cima da cerração, e isso era fácil de ver, era só olhar pra carne porosa e fria da massa que cobria a granja e notar que um brilho pulverizado estava tentando entrar nela” (NASSAR, 1992, p. 29).

Naturalização do sexo e sexualização da natureza, ou animalização do homem e humanização da natureza, são reversões que compõem o caráter ambíguo desse romance e que parecem ser da mesma ordem que a teatralização dos afetos vistas anteriormente. Em ambos o falso e o verdadeiro ou a ficção e a realidade imiscuem-se. Nota-se que a relação com o natural também é, de certa forma, teatralizada, pois fruto de uma idealização da natureza como salvadora, como *locus amenus*. Em outras palavras, a relação com a natureza, substituta das relações sociais, é tão artificial quanto o envolvimento com a mulher. Andréia Delsmachio (2004, p. 120), em estudo sobre o livro, já havia apontado isso:

O personagem nassariano, ainda que em contato com a natureza (na chácara, entre bichos e plantas), deixa emergir na própria fala a artificialidade dessa relação, suplementar a uma outra que é, ela também, apenas ideal: a do convívio social.

È também forçada a imagem de homem rústico e animalizado que o narrador tenta criar em torno de si mesmo.

Mas as contradições não param por aí e podemos notá-las ainda na duplicidade que guarda o local eleito pelo narrador como seu refúgio do mundo civilizado. Embora a chácara seja uma propriedade caracterizada como rural, podendo ser utilizada para fins de cultivo e criação de animais, ela também é dicionarizada como casa de campo, propriedade usada para lazer de fim de semana, neste caso, funcionando como uma espécie de extensão e

complemento da habitação urbana. Ora é contraditório que o personagem do romance, querendo criar de si uma imagem de homem ligado ao campo, eleja para tanto o espaço ambíguo da chácara.

Ao mesmo tempo em que destaca seu apreço por “plantas e bichos” o personagem-narrador expressa claramente seu desprezo pela sociedade: “não gosto de gente, para abreviar minhas preferências” (NASSAR, 1992, p. 63). A exaltação da natureza surge, então, como o outro lado da negação da vida social, ou seja, a super estima do natural é um modo de realçar seu desdém pela sociedade.

Surge daí, no entanto, a principal incoerência do personagem masculino. Mesmo destacando seu desprezo por gente, mesmo rejeitando o convívio social, ainda assim, ele recebe a amante em seu exílio. Ou seja, se por um lado a natureza é usada como um complemento das relações sociais abandonadas, por outro, a relação com a mulher é usada de modo a complementar aquilo que a natureza não supre. Em outras palavras, o personagem demonstra, assim, que a natureza é um complemento ineficaz e que permanece, no seu exílio voluntário, a carência por relações humanas.

No entanto, nem na relação com a amante, nem na relação com a natureza o personagem conseguirá suprir essa falta: o encontro com o outro é permeado de simulações, falseamentos que impedem algo verdadeiro, da mesma forma que a natureza, artificial e complementar, não pode salvar. Desse modo, ambos irão se reverter em fonte de frustração para o personagem, começando pela natureza:

e eu sentado ali no terraço via bem o que estava se passando, e percorria com os olhos as árvores e os arbustos do terreno, sem esquecer as coisas menores do meu jardim [...]. [...] queria era o silêncio, pois estava gostando de demorar os olhos nas amoreiras de folhas novas, se destacando da paisagem pela impertinência do seu verde (bonito toda vida!), mas meus olhos de repente foram conduzidos, e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca-viva [...] (NASSAR, 1992, p. 30).

O trecho acima marca um momento crucial no romance e ocorre no princípio do capítulo “O esporro”, quando a já fragilizada harmonia observada até o momento é rompida de vez. Ironicamente, tal rompimento é provocado por um fenômeno natural: a invasão de insetos que danificam a cerca da propriedade. De forma abrupta, o momento de contemplação da paisagem natural é interrompido pela invasão das formigas. A natureza, que nesse trecho era admirada pela sua beleza (“bonito toda vida!”) e pela paz que trazia (sugerida pelo silêncio), reverte-se em fonte de frustração, pois retorna em sua realidade insubordinável à sanha dominadora do personagem masculino. Podemos mesmo afirmar que este episódio deflagra um processo de desencantamento da natureza.

Para além de expor a fragilidade do universo e das idéias forjadas pelo personagem, a invasão da praga simboliza o retorno de tudo aquilo que ele procurara evitar. A reação exagerada do narrador, desproporcional à extensão do estrago, não poderia ser explicada apenas pelo dano causado à sua propriedade; há que se atentar para os sentidos implícitos do acontecimento. A destruição provocada no seu muro desvela, a fragilidade da separação que ele havia estabelecido entre o seu universo e o mundo exterior. Na verdade, o ressentimento maior é pelo dano provocado na arquitetura do seu próprio universo: “eu estava uma vara vendo o estrago, eu estava puto com aquele rombo” (NASSAR, 1992, p. 31). Ao arrombar o muro, as formigas destroem simbolicamente aquilo que era responsável por proteger o seu exílio, barrando a realidade externa da qual procurara esquivar-se.

As formigas, elemento importante desse romance, são associadas pelo narrador à organização e à eficiência, características que parecem provocar a sua ira: “[...] puto com essas formigas tão *ordeiras*, puto com sua *exemplar eficiência*, puto com essa *organização* de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o ligustro da cerca-viva [...]” (NASSAR, 1992, p. 32, grifos nossos). Ora, organização e ordem são justamente os elementos que o personagem abandonara ao fugir do universo social e são exatamente os conceitos que ele irá

atacar ferrenhamente na segunda parte do romance. Nesse sentido os insetos não somente rompem o intervalo (muro) entre o universo fechado da chácara e o mundo exterior, mas também trazem de volta, para dentro do “espaço de anarquia” do personagem, a ordem e a organização social rejeitada.

Mas além disso, é possível perceber que a eficiência das formigas irrita o personagem masculino também por fazer oposição à sua ineficiência sexual, ou à ineficiência que ele considera ser uma queixa da amante:

era fácil de ver, entre escancaradas e encobertas, a reprimenda múltipla que trazia, fosse pela minha extremada dedicação a bichos e plantas, mas a reprimenda, porventura mais queixosa, por eu não atuar na cama com igual temperatura (quero dizer com a mesma ardência que empreguei no extermínio das formigas) (NASSAR, 1992, p. 34-35).

Do mesmo modo que os insetos, a mulher – que em certa altura o narrador compara a um “inseto” e a uma “formiga” (1992, p. 78) – também é uma invasora. Sua presença quebra o confinamento do personagem masculino, expondo a incoerência da rejeição do convívio social anunciada por ele. Ou seja, do mesmo modo que as formigas, a mulher traz de volta a ordem social abandonada, o que em parte explica a briga desencadeada entre eles.

De um modo geral, o abalo causado pela invasão dos insetos contrasta com a segurança e o controle com que os eventos vinham sendo conduzidos pelo personagem até então, expondo suas ambigüidades e incoerências e ameaçando o domínio que vinha exercendo.

A natureza desencantada não pode salvá-lo e a relação com a mulher, baseada na teatralização dos afetos, surge como invasiva e insatisfatória. Ambos os complementos buscados pelo homem (a natureza e a amante) revelam-se ineficientes, causando assim o seu aborrecimento. A partir desse momento, a tensão que discretamente se insinuava na narrativa

estoura através da briga entre o casal. Nesse desentendimento tornam-se explícitos os conflitos e os ressentimentos. A cólera retesada incorpora-se, então, ao discurso.

2.2 As raízes da cólera

“Ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía.”

Raduan Nassar. *Um copo de cólera*.

A cólera, como a define Aristóteles (2000), é um desejo de vingança, acompanhado de dor e suscitado por uma ofensa. Ao contrário do ódio, que inspira o desejo da destruição de quem o provocara, a cólera deseja a vingança contra um indivíduo específico, pois é o prospecto dessa vingança que satisfaz o encolerizado. Em resumo, de acordo com o estagirita, o mecanismo da cólera envolve ofensa, vingança, dor e prazer.

Ora, tal definição descreve exatamente a dinâmica dos acontecimentos responsáveis por desencadear o acesso cólerico do personagem narrador de *Um copo de cólera*. Logo após o episódio das formigas, que provoca a ascensão da cólera, o narrador passa a buscar um alvo para a desforra. Primeiro ele tenta um ataque furioso aos insetos: “daí que propicieei a elas a mais gorda bebedeira, encharcando suas panelas subterrâneas com farto caldo de formicida, cuidando de não deixar ali qualquer sobra de vida” (NASSAR, 1992, p. 32); retribuindo, da mesma forma, o estrago provocado em sua habitação. Mas, confirmando o pensamento aristotélico de que a aniquilação do inimigo é insuficiente para apaziguar a cólera, o narrador, insatisfeito com sua vingança contra as saúvas, muda de alvo. Desta feita ataca os caseiros, aos quais culpa pela invasão da praga. Entretanto, mais uma vez a vingança é frustrada; a mulher sai em defesa dos empregados, o que a torna a terceira vítima do homem. A partir de

então, tem-se instaurada a situação ideal para o desenvolvimento da cólera, de acordo com o estagirita: a ofensa, o desejo de vingança e o alvo humano, restando saber os rumos e a intensidade que ela irá tomar.

A mudança de um alvo para o outro demonstra ainda que a escolha do objeto da cólera é algo aleatório, ou seja, não está na amante ou nos caseiros a origem do mal que perturba o narrador, como este mesmo admite: “estava na cara que não era a Dona Mariana, nem era ela, não era ninguém em particular pra ser mais claro ainda.” (NASSAR, 1992, p. 35). Em outro momento, referindo-se à amante, ele ainda afirma: “e ela nem tinha tanto a ver com tudo isso (concordo que é confuso, mas era assim)” (NASSAR, 1992, p. 43). Ora, se não havia culpados, então o que o abalara tão fortemente a ponto de fazê-lo explodir, literalmente, contra tudo e contra todos à sua volta – o que significa perguntar: ‘quais as razões da cólera’?

Observa Aristóteles, em *Tópicos*, que um homem se encoleriza apenas quando já se encontra tomado pela dor, ou seja, quando se encontra predisposto a ela. A dor é a condição para que emerja a cólera, estando não entre suas conseqüências, mas na sua origem. Destarte, embora necessite de algo concreto para ser abalada (uma ofensa, uma provocação ou o desprezo), a cólera está ligada em suas origens a um sentimento mais pessoal e subjetivo.

Com efeito, o narrador revela que sua raiva é originalmente interna, sendo algo que já existia e que o episódio das formigas apenas trouxera de volta:

eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c’o imbróglio, co’as cólicas, co’as contorções terríveis duma virulenta congestão, co’as coisas fermentadas na panela do meu estômago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram [...] e as malditas insetas me tinham entrado por tudo quanto era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas especialmente! e alguém tinha de pagar, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esses um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera (NASSAR, 1992, p. 43-44).

A passagem transcrita reafirma, através das imagens das vísceras e das congestões que atacam o estômago – e que retornam a todo o tempo no texto –, o caráter visceral, interno e,

portanto, pessoal da cólera. Também confirma, através do uso do pronome indefinido “alguém” para dizer sobre a vítima da desforra, que a escolha do alvo da vingança fora, como afirmamos, algo aleatório. Todavia, esse trecho ilumina, principalmente, o fato de esse mal-estar que atacara o personagem estar ligado a algo que as formigas trouxeram “de fora” para dentro de sua propriedade e daí para dentro dele próprio. Portanto, embora a dor seja interna, ela é provocada por algo externo, isto é, sua origem está no mundo.

Como vimos anteriormente, o evento que marca a emergência da cólera – a invasão dos insetos – explica-se antes pelos seus sentidos subjacentes do que pelo estrago concreto que provocara, isto é, estando associadas à organização social, à eficiência e à ordem, as formigas remetem à ordem social renegada pelo narrador. Mostramos ainda que a ligação existente entre a invasão das formigas e a presença da amante vem do fato de ambas romperem a barreira que o personagem havia imposto entre ele mesmo e o mundo. Mas o que faltou revelar, pois vem à tona somente ao longo da discussão entre os dois personagens, é que a mulher também reenvia a esta ordem rejeitada pelo narrador. Como tentaremos mostrar, ela incorpora tudo aquilo que o personagem masculino critica e que, certamente, está entre as causas da sua resistência ao convívio social.

No embate verbal travado entre os amantes, emergem algumas das razões do exílio do personagem, bem como os motivos pelos quais a presença da mulher o incomoda.

O destrato aos empregados servirá de mote da discussão e encaminhará o debate para o âmbito sócio-político e ideológico, como demonstra a primeira provocação que a personagem feminina dirige a seu amante logo após o insulto aos empregados: “eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista” (NASSAR, 1992, p. 38). A palavra *fascista*, que faz referência ao campo político, irá ser repetida em outras passagens pela mulher. Por seu turno, o homem investe contra a postura libertária e feminista da amante: “fui é pro terreno confinado dela, fui pr’uma área em que ela se gabava de femeazinha livre, é

ali que eu a pegaria, só ali é que eu abriria um rombo” (NASSAR, 1992, p. 42). Esses ataques iniciais revelam ainda algo dos papéis antagônicos assumidos pelos personagens: ela assume papel de feminista atuante e engajada e ele de reacionário e machista, ressaltando também seu descomprometimento político. Essas posturas antagônicas remetem ainda a alguns dos estereótipos existentes na época, neste caso, a “intelectual de esquerda anti-autoritária” versus o “alienado”.

Entre achincalhes e ataques pessoais, o narrador aproveita-se da discussão, principalmente, para despejar suas críticas às opções ideológicas da amante, desvelando-lhes as incoerências e as falácias. E o primeiro ataque é contra a bandeira populista que a mulher levanta, algo que, na opinião dele, não passa de um adereço utilizado pela elite - da qual ela faz parte - para adornar seu discurso democrático:

notei que ela e a dona Mariana, nessa altura, estavam de conversinha ali no pátio [...]. [...] 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 (NASSAR, 1992, p. 32).

As roupas por ela usadas e a proximidade com os empregados seriam índices da identificação forçada que as elites buscam construir com as camadas populares.

A contradição que ele enxerga na militância da mulher vem do fato de ela não atingir o maior interessado, isto é, o próprio povo. Representado por uma classe que não é a sua, o povo permanece, segundo o narrador, na condição de “ofendidos e humilhados”, de “massa dos governados” (NASSAR, 1992, p. 61). Por seu turno, aos intelectuais de esquerda que assumem os anseios e a máscara de povo, ele acusa de caricatos: “os privilegiados como você fantasiados de povo, me parecem em geral como o travesti de carnaval” (NASSAR, 1992, p. 50).

Embora lance uma forma de crítica social, o romance *Um copo de cólera* demonstra divergir-se dos romances de sua época com relação ao alvo da crítica e devido à postura do seu personagem principal. Ora, destaca-se nele o descomprometimento declarado e um certo cinismo em relação a posições políticas e ideológicas da época. Já a personagem na mira das críticas é justamente uma jornalista, figura que na literatura do período era normalmente associada à militância contra a censura e os abusos do poder.

Como demonstrou Sússekind em *Tal Brasil* qual romance (1984, p. 177), a literatura dos anos setenta encontrou no ambiente das redações de jornal e na figura do jornalista uma “compensação simbólica” pela falta de liberdade de expressão e pela carência de informações. O jornalista despontou nos romances de denúncia como uma espécie de “herói ou narrador privilegiado” devido tanto a seu papel social de transmissor de informações, quanto pela crença de que ele, estando mais próximo da notícia, possuísse um conhecimento mais vasto da realidade brasileira.

No romance de Nassar, ao contrário, o narrador não apenas é o oposto dessa imagem – uma vez que mantém-se voluntariamente distanciado da realidade que o cerca –, como põe abaixo a imagem que se formou em torno dos setores mais engajados:

no abuso do poder, não vejo diferença entre um redator-chefe e um chefe de polícia, como de resto não há diferença entre dono de jornal e dono de governo, em conluio, um e outro, com donos de outros gêneros (NASSAR, 1992, p. 60).

Por esta via o romance explora as contradições daqueles que, como notou Sússekind (1984), foram reconhecidos como um dos grandes heróis da resistência ao regime opressor que se instalara no país. Podemos notar, nisso, uma diferença importante entre a crítica ao poder efetuada em *Um copo de cólera* e aquela levada a cabo em parte da literatura engajada da época: enquanto esta voltou-se principalmente contra os abusos do poder central²³, o romance

²³ “De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira, a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 64, passou a refletir sobre o modo como funciona o poder em países cujos governantes optam pelo

de Nassar critica as relações de poder no plural e não uma esfera única de onde o poder repressor absoluto emanaria.

Mas o romance flagra essas contradições, sobretudo, na esfera da vida particular, enfocando, por exemplo, a postura pessoal assumida pela mulher durante a briga. A despeito do seu engajamento político e social, ela não deixa de assumir uma postura autoritária e, muitas vezes, repressora ao longo do debate: “ela disse peremptória, despachando com censura, lacrando meu protesto, arquivando-o sem consulta, passando enfim no meu feixe de idéias uma sólida argola de ferro” (NASSAR, 1992, p. 55). Através da utilização de termos ligados ao processo burocrático de repressão (“despachando”, “lacrando”, “arquivando”) para descrever a atitude da parceira, o narrador equipara a censura dela àquela exercida pelos aparelhos de repressão do regime, contra os quais, contraditoriamente, ela protesta.

Por meio disso, a obra aponta para o fato de que o abuso de poder não é algo restrito ao Estado repressor, mas algo generalizado na sociedade, exercendo-se mesmo entre aqueles que se engajaram numa luta anti-poder. O ceticismo expresso em *Lavoura Arcaica* revela-se agora na desconfiança com relação aos discursos libertários, contraditórios por agirem de modo semelhante às instâncias de poder que criticam. Tal contradição não passa despercebida pelo personagem masculino, que a entrevê na postura populista da amante, a qual ele, de modo sarcástico, compara à um ventríloquo:

por isso vá em frente, pilantra – com o povo na boca, papagueando sua fala tosca, sem dúvida pitoresca, embora engrossando co’ arremedo a sufocante corda dos cordeiros, exatamente como o impassível ventríloquo que assenta os miúdos sobre os joelhos, denunciando inclusive trapaças com sua arte, ainda que trapaceando ele mesmo ao esconder a própria voz (NASSAR, 1992, p. 61).

Por trás da postura libertária dos intelectuais engajados, o narrador mostra persistir ainda uma forma de exercício de poder, que se manifesta, sobretudo, quando eles, investindo

capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos” (SANTIAGO, 1989, p. 12).

num discurso mais populista, colocam-se a falar pelos excluídos, desautorizando, assim, a fala destes mesmos.

Essa contradição foi abordada por Foucault (1988) em várias de suas entrevistas, nas quais ele discute a função e a atuação do intelectual na sociedade moderna. O filósofo questionou sobretudo o papel que comumente atribui-se ao intelectual, de ser “a consciência de todos”, o produtor e portador privilegiado do conhecimento e, por isso, o responsável pelo esclarecimento e direção das massas. Foucault trabalhou, quase à exaustão, a relação estreita existente entre o saber e o poder, desvelando o modo como certos discursos são desautorizados por se encontrarem fora das instâncias de saber-poder que outros grupos tomam para si. A partir disso, ele demonstrou como é exatamente por esta via (dos mecanismos de autorização e desautorização implicados no saber) que os intelectuais, ao assumirem o discurso das massas, anulam o saber destas, coibindo-lhes a auto-expressão:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema (FOUCAULT, 1981, p. 42).

O pensador francês criticou, por esta via, a pretensão de certos grupos intelectuais em serem os arautos da verdade, a consciência moral e/ou crítica do povo, demonstrando como, justamente em virtude deste posicionamento, eles acabam favorecendo o sistema de poder que combatiam. À luz dessas idéias, é possível afirmar que o protótipo de intelectual criticado por Foucault é o mesmo contra o qual se ergue o romance de Nassar. Ambos, escritor e filósofo, criticam o intelectual que, mesmo assumindo algumas disposições libertárias, conserva atitudes altamente repressoras.

O filósofo, no entanto, aponta uma saída: se os intelectuais quiserem cumprir com sua função social, em vez de erguerem-se como os porta-vozes das massas, eles devem questionar os postulados que se dão como evidentes, reexaminar regras e dissipar o que é familiar e aceito, criticar e problematizar lugares dados, lutando, assim, contra todas as formas de poder.

No romance, se a princípio é difícil entender os ataques exaltados do personagem masculino à postura engajada da amante, logo fica claro que sua atitude nasce de uma descrença com relação ao discurso intelectual-libertário dela, e da percepção (seguida pela denúncia) de que, por mais que proteste e denuncie os males do autoritarismo dominante, ela compartilha da mesma atitude repressiva: “ela que trombeteava o protesto contra a tortura enquanto era ao mesmo tempo um descarado algoz do dia-a-dia [...] igualzinha ao governo, repressor, que ela sem descanso combatia” (NASSAR, 1992p. 69). O narrador, colocando-se como adepto do pensamento livre, critica, ainda, a submissão da amante ao que ele denomina de “mitos do momento”:

[...] me deixava uma vara ver a pilantra, ungida no espírito do tempo, se entregando lascivamente aos mitos do momento, me deixava uma vara ver a pilantra, a despeito da sua afetada rebeldia, sendo puxada por este ou aquele dono [...], ela que a propósito de tudo vivia me remetendo lá pros seus guias (NASSAR, 1992, p. 46).

Nesse trecho, as opções ideológicas da personagem feminina são reduzidas ao mero servilismo teórico e à entrega irrefletida às tendências do momento, posturas que o narrador enxerga no meio intelectual, o qual ele denuncia ser dogmático e doutrinário.

A crítica à figura do intelectual é algo recorrente na obra nassariana. Ela ocorre também no conto “Mãozinhas de Seda” (NASSAR, 1997), no qual o narrador dispara de forma direta e cáustica contra o pedantismo, a arrogância e as vaidades que ele enxerga nos “homens cultos”. O conto foi escrito em 1996 por encomenda dos *Cadernos de literatura brasileira* (1996) para ser publicado no volume dedicado a Raduan Nassar. Entretanto, o

escritor desistiu de publicá-lo nesta edição, algo que talvez possa ser explicado pelo teor demasiado cáustico do texto, tendo em vista ainda que a revista atingiria sobretudo a intelectualidade do país.

No conto, o narrador explora a controvérsia entre agir com diplomacia ou expressar-se de forma espontânea, como sempre valorizara. Ele constata que tal diplomacia é uma regra no meio intelectual (literário?)²⁴, em que o sucesso seria determinado por um “rendoso comércio de prestígio”. Diante de tal constatação, o narrador dispara uma crítica mordaz: “eruditos, pretensiosos e bem providos de mãozinhas de seda, a harmonia do perfil é completa por faltar-lhes justamente o que seria marcante: rosto” (NASSAR, 1997, p. 81). Ao final do texto, ele afirma ter seguido a via diplomática, mas não deixa de registrar, ironicamente, o seu pesar: “Saudades de mim!” (NASSAR, 1997, p. 83).

Em outro conto, “O ventre seco” (1997), aparece novamente a figura da intelectual de esquerda feminista, que em muito lembra a personagem de *Um copo de cólera*. O conto desenvolve-se como uma espécie de carta escrita em parágrafos enumerados, nos quais o narrador expõe, ponto por ponto, os motivos pelos quais quer interromper a relação com a jovem amante. Da mesma forma que o narrador de *Um copo de cólera*, este segue criticando os problemas que enxerga nas apostas ideológicas da amante e da geração dela, acusando-os, primeiramente, de fazer proselitismo: “não tenho nada contra esse feixe de reivindicações que você carrega, a tua questão feminista, essa outra do divórcio, e mais aquela do aborto” (NASSAR, 1997, p. 63). Atacando, ainda, a pretensão das idéias que, ironicamente, ele adjetiva como “claras e distintas”, numa remissão ao caráter racionalista da mulher. E, numa referência ao momento histórico, o narrador afirma ainda que o protesto libertário da juventude politizada esconderia, na verdade, um desejo por governo e autoridade: “Acho graça no ruído de jovens como você. Que tanto falam em liberdade? É preciso saber ouvir os

²⁴ O comércio de prestígios existente nas rodas literárias foi criticado pelo próprio Raduan Nassar em algumas de suas entrevistas, dentre elas, a que concedeu aos supra-citados *Cadernos de literatura Brasileira* (NASSAR, 1996).

gemidos da juventude: em geral, vocês reclamam é pela ausência de uma autoridade forte [...]” (NASSAR, 1997, p. 63).

Nota-se uma semelhança curiosa entre o romance e o conto, observável tanto no perfil dos personagens, sejam eles masculinos ou femininos – os narradores são homens de meia idade, reclusos e céticos e as amantes são jovens militantes de esquerda – quanto no enredo, composto pela contenda entre os casais. Mas as coincidências não se limitam à superfície da narrativa; elas sobressaem ainda nas idéias exploradas pelo conto, sendo algumas delas, inclusive, recorrentes na obra do escritor. A começar pela descrença com relação à sociedade, algo que caracteriza não apenas os personagens masculinos dos dois últimos trabalhos citados, mas também o narrador, André, de *Lavoura arcaica*, como observamos em capítulo anterior. Podemos até mesmo reconhecer ecos da fala de André no brado do narrador do conto contra a falsa ordem do mundo:

[...] afinal, vai longe o tempo em que eu mesmo acreditava no propalado arranjo universal (que uns colocam no começo da história, e outros, como você, colocam no fim dela), e hoje, se ponho o olho fora da janela, além do incontido arrote, ainda fico espantado com este mundo simulado que não perde essa mania de fingir que está de pé (NASSAR, 1997, p. 64-65).

A mesma incredulidade sobre a ordem estabelecida perpassa também a fala do narrador personagem de *Um copo de cólera*, o qual, de forma ainda mais radical, expõe sua recusa em tomar parte no contrato social:

[...] já foi o tempo em que via a convivência como algo viável, só exigindo deste bem comum, piedosamente, o meu quinhão, já foi o tempo em que consentia num contrato, deixando muitas coisas de fora sem ceder contudo no que me era mais vital, já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda ‘ordem’ (NASSAR, 1992, p. 54-55).

Os personagens narradores de Nassar caracterizam-se, portanto, por um profundo pessimismo e desgosto com relação à ordem dominante como com relação àqueles que o

mantêm. Os livros do autor atacam de forma mordaz tanto os lugares estabelecidos do poder, como, por exemplo, a autoridade paterna questionada no primeiro romance, quanto as falsas atitudes libertárias que, na verdade, ajudam a manter o sistema que criticam, como é o caso das personagens femininas do conto e do último romance. Em parte é essa desconfiança generalizada o que leva o narrador de *Um copo de cólera* a recusar ambos, ordem estabelecida e discursos renovadores: “[...] não aceito pois nem a pocilga que está aí, nem outra ‘ordem’ que se instale” (NASSAR, 1992, p. 62). A dor deste personagem, assim como a dos outros criados por Nassar, é, portanto, com relação ao mundo e com relação aos discursos inaceitáveis que mantêm o *status quo*. Desta crítica, o autor não poupa nem mesmo aqueles que investem numa postura mais engajada, revelando como, por trás do engajamento, pode restar ainda algo dos próprios mecanismos de poder que combatem.

Diante de uma tal realidade desencantada, nota-se que a recusa constitui-se na reação mais comum entre os personagens nassarianos: André recusa-se a participar da ordem familiar; o personagem-narrador do segundo romance recusa-se a participar da ordem social e o personagem de “O ventre seco” recusa-se a dar continuidade à relação com a parceira e à vida social, num ostracismo semelhante ao dos personagens principais dos romances.

Lembremos ainda o conto “Hoje de madrugada” (1997), cujo tema principal é justamente a recusa. O personagem narrador deste conto nega-se a responder as tentativas desesperadas e até mesmo patéticas de sua mulher em estabelecer alguma aproximação. Ressalta-se neste relato uma violência silenciosa, advinda do tratamento frio e cortante que o marido dispensa à mulher. Não há palavras trocadas entre o casal, apenas um bilhete em que ela rabisca seu pedido de amor e que é respondido de forma categórica: “não tenho afeto para dar” (NASSAR, 1992, p. 55). Diante da insensibilidade e do distanciamento do homem, a mulher, após várias tentativas frustradas, desiste da aproximação deixando prevalecer, assim, o vazio e o silêncio que marcaram toda a narrativa. Neste conto, portanto, diferente do

sarcasmo e da ironia que definem os outros personagens de Nassar, ressalta-se a crueldade e a indiferença calculada do narrador, responsáveis pelo sentido ainda mais negativo que essa história assume.

Em outra curta narrativa, “Aí pelas três da tarde” (1997), encontramos a mesma atitude de rejeição, dessa vez, do “ruído e do mormaço” do mundo moderno. O conto é escrito na forma imperativa, dirigindo-se a um leitor implícito, ao qual o narrador exorta a abandonar o trabalho no meio do expediente e voltar para casa. Significativamente, o ambiente de trabalho é descrito como sendo o lugar por onde circulam “invejáveis escreventes dividindo entre si o bom senso do mundo, aplicando-se em idéias claras” (1997, p. 71), no que entrevemos ainda uma semelhança com a classe intelectual criticada nos outros textos²⁵. Há ainda uma referência ao fato de o personagem deste conto sentir-se excluído do mundo, ou antes, da “espécie” categorizada como “homem moderno”, o que o aproxima dos outros personagens de Nassar, que também se caracterizam pela divergência da ordem cultural dominante.

O narrador de “Aí pelas três da tarde” incentiva que seu personagem leve a cabo uma pequena revolução pessoal: em meio à surpresa de todos, ele deve desfazer-se de suas roupas, “como se retirasse a importância das coisas” (1997, p. 72), abandonar tudo e sentar-se numa rede, experimentando o prazer de sentir-se “embalado pelo mundo” (1997, p. 73). Ao incentivar à recusa das obrigações sociais e da própria “agitação” do mundo moderno²⁶, este conto aproxima-se ainda mais dos outros trabalhos do autor, afirmando-se também como uma espécie de convite à autolibertação.

A recusa, seja do *status quo*, seja das relações sociais ou amorosas, reflete a visão de um mundo desencantado, que é uma característica que marca a poética de Nassar. Perpassa

²⁵ O conto é dedicado ao jornalista José Carlos Abbate, o que nos leva a crer que há uma referência no conto também à redação do jornal mais especificamente.

²⁶ Recusa que, a propósito, foi levada a cabo pelo próprio Raduan Nassar ao abandonar a carreira de escritor.

sua obra a noção de que a sociedade é sustentada por uma ordem autoritária e por valores excludentes, dos quais as relações humanas, baseadas na dominação e no poder sobre o outro, também não podem salvar. Diante do pessimismo revelado pelos personagens, não é de se estranhar que eles declarem sua indiferença com relação ao mundo : “[...] vou cruzar os braços quando todos se agitam ao meu redor” (NASSAR, 1989, p. 138) é o que afirma o personagem André em *Lavoura arcaica*, expressando um descomprometimento em tudo semelhante ao do narrador de *Um copo de cólera*: “[...] que tudo venha abaixo, eu estarei de costas” (NASSAR, 1992, p. 60) e que encontra ecos, ainda, no conto “O ventre seco”: “[...] já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio.” (NASSAR, 1997, p. 66).

Mas, apesar de assim afirmarem, os narradores não assumem uma postura passiva em relação àquilo que criticam. Rebeldes, na verdade, eles se aproveitam da condição de marginalizados para, liberados de qualquer compromisso ideológico, “inflamar as folhas de qualquer código” (NASSAR, 1992, p. 56) subvertendo, através da fala desordenadora, a ordem social.

Não obstante as semelhanças que apresenta com os outros personagens de Nassar, o narrador personagem de *Um copo de cólera* diferencia-se grandemente deles pela sua maior “lucidez e auto-ironia”, como bem observou Perrone-Moisés (1996, p. 70). Para a estudiosa, mesmo criticando as idéias clichês da parceira, o personagem masculino tem consciência de que ele próprio não deixa de seguir um roteiro prévio, condicionado que está (assim como a parceira) a seguir os “papéis sociais atribuídos ao homem e à mulher, os quais, por mais que desejem ser originais, acabam assumindo posições e falas predeterminadas”. Com efeito, como havíamos apontado antes, tanto o personagem masculino como a amante assumem os lugares-comuns dos discursos, respectivamente, machista e feminista, ou seja, o debate entre

eles encaminha-se também para uma guerra dos sexos, em que cada um assume o papel delegado pela conjuntura social.

Contudo, a teatralidade revela-se não apenas nos papéis sociais predeterminados que eles assumem, mas também nas posturas ideológicas, isto é, nos papéis de engajada *versus* alienado que eles representam com primor. Diferencia a atuação dos dois a maior consciência do ato por parte do personagem masculino, que, propositalmente, utiliza-se das estratégias de poder para subjugar e dominar a parceira.

2.3 Entre o autodomínio e a explosão

Há momentos em que qualquer remédio é eficiente, seja a intransigência, seja o engajamento. Em outros, pelo contrário todos eles são inúteis, só aumentando o mal que acreditam combater.

René Girard. A violência e o sagrado.

Nossa análise nos levou a perceber que a explosão cólerica do personagem principal tem causas mais complexas do que a simples contenda amorosa possa explicar. Como argumentamos anteriormente, a origem da cólera encontram raízes em um profundo sentimento de desgosto com o mundo, que tem como consequência o auto-exílio e a rejeição da vida social pelo personagem.

Diante desse quadro, a briga com a mulher parece funcionar como um subterfúgio, um modo de o narrador expor sua mágoa com relação ao mundo e de, ao mesmo tempo, demonstrar sua aversão à falsa postura libertária da parceira. Sobressai, no seu desafogo colérico, um claro desejo de desestabilizar a amante, algo que, mais uma vez, confirma a tese aristotélica (ARISTÓTELES, 2000), de que a cólera é sempre acompanhada por um desejo de

vingança. Podemos notar que há, aí, uma certa intencionalidade subjacente ao aparente descontrole do personagem; não é à toa que ele usa sua cólera conscientemente contra a amante.

Com efeito, o próprio narrador chega a confessar o caráter proposital de seus atos, expondo ainda o que considera ser a principal diferença entre a sua postura e a da parceira:

[...] confesso que em certos momentos viro um fascista, viro e sei que virei, mas você também vira fascista, exatamente como eu, só que você não sabe que virou porque – sem ser propriamente novidade – não há nada que esteja mais em moda hoje em dia do que ser fascista em nome da razão (NASSAR, 1992, p. 67).

Percebe-se na afirmação acima que, embora denuncie as contradições do discurso libertário da amante, o personagem masculino não entra por um caminho de engajamento contra os abusos do poder, ao contrário, ele assume de forma aberta sua face dominadora. Portanto, de modo diverso da personagem feminina que, submetida aos “mitos do momento” torna-se “fascista” (leia-se, autoritária) inconscientemente e em nome de valores elevados, o personagem torna-se “fascista” conscientemente e por motivos pessoais em nada edificantes: a liberação dos seus demônios, a expurgação da sua cólera e a exposição de seu desgosto para com a sociedade.

Mas, por mais encolerizadas que pareçam, as atitudes do personagem masculino durante a briga não são de forma alguma desprovidas de racionalidade. O mesmo cálculo e contenção que percebemos predominar nas ações sexuais nos primeiros capítulos continuam agora no domínio da linguagem: “[...] fui montado nos meus cálculos, tanto assim que na fervura oculta da caldeira era fácil ver meus algarismos saçaricando co’a borbulha” (NASSAR, 1992, p. 50). A discussão é a todo momento analisada pelo narrador, que busca exercer um controle minucioso sobre as respostas da amante, da mesma maneira que tentava controlar suas reações na cama.

Comumente pensa-se que a cólera, sendo um sentimento intenso de ira, participa do terreno das paixões, estando, dessa forma, ligada à idéia de sofrimento, de passividade²⁷, opondo-se, portanto, à idéia de ação. Seguindo esse raciocínio, ela faria parte do universo das coisas que se nos assomam e sobre as quais não temos controle. Entretanto, ao contrário do que acredita o senso comum, as paixões podem ser controladas e utilizadas em benefício próprio. Tal nos ensina, mais uma vez, Aristóteles, ao incluir na *Retórica*, estudo em que descreve as técnicas de argumentação e convencimento da composição oratória, o tratado sobre as paixões. Nesse texto, o estagirita reconhece que a arte de usar as palavras para convencer o público não prescinde do uso das emoções, pelo contrário, o bom orador é aquele que sabe jogar também com os afetos, utilizando-os de acordo com os seus interesses. Ou seja, o domínio da retórica implica não apenas a utilização do raciocínio lógico, mas também o controle das emoções, tanto as pessoais quanto as do interlocutor. Ao incorporar o estudo sobre as paixões²⁸ na *Retórica*, Aristóteles desfaz a idéia de que as paixões estejam além do controle humano, demonstrando que, na verdade, é exercendo domínio sobre elas que se revela a virtude do bom orador.

O personagem narrador de *Um copo de cólera* parece concordar com a premissa aristotélica quando afirma que “só usa a razão quem nela incorpora suas paixões” (1992: 35). Com efeito, ele irá se revelar um exímio conhecedor da técnica retórica, não apenas porque pesa cada palavra pela força do argumento lógico, mas porque procura dosar a quantidade certa de paixão que adiciona em cada argumento, observando sempre o impacto emocional produzido em sua interlocutora.

Nesse sentido, o narrador de *Um copo de cólera* difere-se tanto do pai quanto do filho, personagens de *Lavoura arcaica*, pois não condena e muito menos aposta na eliminação das paixões, como o faz o primeiro, nem se entrega irresponsavelmente a elas, como efetivamente

²⁷ do lat. *passio,ónis* 'paixão, passividade' (Paixão. Houaiss, 2001).

²⁸ Aristóteles trata das emoções no livro II da *Retórica*.

fez o segundo. De outro modo, ele opera uma conjunção das idéias do pai e do filho, “misturando razão e paixão num insólito amálgama de alquimista” (NASSAR, 1992, p. 39).

Em *Um copo de cólera* há, por parte do narrador-personagem, uma constante busca pelo poder e pelo controle, o que se demonstra no modo quase obsessivo com que ele busca controlar não apenas os humores da parceira, mas também os seus próprios e, ainda, no modo como ele busca conduzir os rumos da discussão. Entretanto, suas intenções não se reduzem a vencer este jogo, a impor sua palavra: “mas nem era isso o que eu queria (exasperá-la e só), eu estava era dentro de mim” (NASSAR, 1992, p. 43). Mais do que subjugar a parceira, o personagem quer dar curso a sua própria cólera. Nesse sentido, a discussão funciona como um subterfúgio para a explosão colérica e a mulher, nas palavras do próprio narrador, não passa de uma “escora”, uma “atriz” secundária. Na verdade o que ele deseja é expor o seu “berro tresmelhado”.

Em razão disso, a função desempenhada pela linguagem nessa história é fundamental: ela é não apenas o veículo da cólera, mas a própria forma por onde esta se expressa. A palavra é, como sugestiona o próprio título do romance, o elemento delimitado (o copo) que contém a desmesura da cólera, desmesura esta que é incorporada e dosada na linguagem. Ou seja, a contradição criada em torno da idéia de medida (“um copo”) de algo que é incontível (a cólera) encontra explicação no modo como a linguagem, nesse romance, consegue delimitar e dar corpo à cólera, algo a princípio incontível. A estrutura formada entre razão e paixão manifesta-se concretamente, então, através desta junção entre o verbo medido e a cólera desmedida.

Por um lado, a linguagem enforma a cólera, por outro, esta envenena as palavras: “eu disse vertendo minha bílis no sangue das palavras” (NASSAR, 1992, p. 66). Assim como ocorre em *Lavoura arcaica*, também no romance em estudo a palavra vai funcionar como o

*phármakon*²⁹ grego, abarcando as funções de veneno e remédio. Neste caso, veneno porque serve para agredir o outro e remédio porque é exatamente através do seu “berro tresmelhado” que o narrador busca, literalmente, pôr para fora tudo aquilo que o atormenta, toda a dor que o aflige. Dessa forma, as palavras são, ao mesmo tempo, o meio pelo qual ele expressa seu descontentamento com o mundo e com os falsos rebeldes e também o instrumento que ele utiliza para vingar-se da parceira. Assim como a cólera, a linguagem está imbuída, então, de uma função em tudo ambígua.

Entretanto, o narrador não se contenta em utilizar a cólera em seu estado puro, uma vez que procura temperá-la ainda mais, manipulá-la como um verdadeiro alquímico, atijá-la inclusive pela ação dos mesmos venenos que usara para exterminar os insetos:

[...] aproveitei as provisões das prateleiras pra me abastecer de novos venenos, além de eu mesmo, na rusticidade daquele camarim, entre pincéis, carvão e restos de tinta, me embriagar às escondidas num galão de ácido, preocupado que estava em maquilar por dentro as minhas vísceras” (NASSAR, 1992, p. 33).

Significativamente na passagem acima, o quarto de ferramentas, onde busca os venenos e ácidos, é comparado a um camarim, e o ácido é comparado a uma espécie de maquiagem que é utilizada nas próprias vísceras. Ora, maquiagem e camarim remetem novamente ao teatro: no camarim ocorre uma parte importante da criação ficcional, isto é, o momento em que o ator começa a caracterização de seu personagem, o que, por sua vez, é feito principalmente através da maquiagem. A associação entre o quarto de ferramentas e o camarim e, principalmente, entre o veneno e a maquiagem, nos lembra que a cólera, controladamente incorporada às palavras, deixa de ser algo puramente visceral para ser obra da arte humana. Do mesmo modo, a expressão da cólera (a discussão) guarda algo de teatral, de “performance catártica”(NASSAR, 1992, p. 59) como reconhece o próprio narrador.

²⁹ Para um maior aprofundamento sobre a idéia de *phármakon* no romance em estudo consultar: Delmashio, Andréia. *Entre o palco e o porão*. (2004, p. 21-41)

A cólera, portanto, é trabalhada e manipulada engenhosamente através das palavras, que não apenas a conduzem, mas como afirmamos antes, lhe dão forma. De certo modo, podemos entrever aí uma metáfora da construção literária de Raduan Nassar: além de precisa, sua escrita é também colérica e intensa. É uma literatura capaz de captar “a vibração da vida” (NASSAR, 1996, p. 27); nela a razão, que se faz sentir no domínio da forma, não prescinde da paixão, presente na força do verbo.

Retornando nossa atenção para a contenda entre o casal, vamos perceber que o domínio que o narrador busca exercer sobre o seu próprio verbo e sobre a mulher é posto em cheque pela fala desta. Ora, não podemos nos esquecer de que, diferente dos primeiros capítulos, quando a voz do narrador reinava quase absoluta, o debate que ocorre na segunda parte traz à tona a voz desestabilizadora da mulher. Esta, por meio de suas respostas afiadas, consegue apontar as contradições e as falácias das idéias do amante. Podemos afirmar que a emergência desta fala problematizadora é um dos fatores responsáveis pelo aspecto dialógico do romance. Após sua aparição o questionamento passa a seguir uma via dupla, ou seja, ambas as partes em embate são questionadas e criticadas, o que, afinal, impede a instauração de uma verdade única.

A personagem feminina sabe que a atuação do amante é não apenas teatral, mas, sobretudo, exagerada – não é por outro motivo que ela o compara a um palhaço. As respostas da mulher são carregadas de zombaria – o que pode ser percebido pelas gargalhadas que as pontuam – e de sarcasmo com relação às opiniões do personagem masculino, por ela tachado de “dogmático, caricato e debochado” (NASSAR, 1992, p. 62). Às críticas que ele tece sobre seu engajamento e sobre suas apostas ideológicas, ela devolve atacando a alienação dele: “como agente é que você há de ser julgado” (NASSAR, 1992, p. 52), mostrando, assim, que a indiferença também é uma forma de atuação e que, portanto, a atitude conivente dele também reforça o *status quo* criticado.

Com relação à linguagem, a personagem feminina revela-se também uma exímia conhecedora da arte retórica, sabendo fazer uso tanto dos argumentos lógicos – “eram brilhantes seus torneios de raciocínio, sem dúvida que ela merecia cumprimentos” (NASSAR, 1992, p. 54) – quanto jogar com os afetos:

[...] era incrivelmente espantosa sua agilidade, vendo que não cabiam mais palavras na refrega a nanica, mesmo irritada, se agarrou às pressas no rabo do meu foguete, passando ao mesmo tempo – c’um eloqüente jogo das cadeiras – a me incitar pro pega “o mocinho é grandioso em tudo [...] fascistão!” e ela desatou sua sentença em dois tons, claramente distintos, e o que tinha no primeiro de forçada zombaria, aí enroscada uma ferina ponta de malícia, tinha de conclusiva seriedade no segundo (NASSAR, 1992, p. 66).

Ao longo da discussão, a mulher não apenas problematiza os pontos de vista do amante, como utiliza a palavra para provocá-lo e açular-lhe a raiva. É curioso que, mesmo sendo adepta de um discurso racional, tendo até mesmo criticado o parceiro pela falta de bom senso, ela entregue-se deleitosamente à agressão verbal e ao achincalhe. Contudo, através desses revides, a personagem feminina continua, sem saber, participando do jogo armado pelo parceiro, cujo objetivo é justamente o de provocar uma discussão catártica.

Mas a habilidade que a mulher demonstra no manejo das palavras – excedendo, talvez, as expectativas do personagem masculino – consegue deixá-lo, por diversas vezes, na iminência da perda do autocontrole: “estava na cara que a coisa deslizava, eu do meu lado estava tremendo” (NASSAR, 1992, p. 48); “eu disse numa voz plana, sem poder acreditar na súbita calma (nervosa por dentro)” (NASSAR, 1992, p. 50); “um ligeiro branco me varreu um instante a cabeça, senti as pernas de repente amputadas, caí numa total imobilidade” (NASSAR, 1992, p. 52); “e eu confesso que de novo me tremeram as pernas” (NASSAR, 1992, p. 57). De tal forma os revides o abalam que, em determinado ponto, ele não mais se contém e a cólera, que vinha cuidadosamente manipulando, irrompe. Dispensando os

subterfúgios e a estrutura que eram dados pela discussão, o personagem masculino parte para a agressão física:

[...] eu só sei que aí a coisa foi suspensa, o circo pegou fogo (no chão do picadeiro tinha uma máscara), minha arquitetura em chamas veio abaixo, inclusive os ferros da estrutura, e eu queimando disse ‘puta’ que foi uma explosão na boca e minha mão voando outra explosão na cara dela” (NASSAR, 1992, p. 69).

Diante das respostas afiadas da mulher, a discussão, ou seja, a “arquitetura” da cólera, não se sustenta e vem abaixo, sendo substituída por uma expressão mais visceral e violenta da cólera: “seria sim no esporro e na porrada” (NASSAR, 1992, p. 69), admite o narrador.

Entretanto, a satisfação catártica esperada não é obtida através desse ato. Ao invés de receber a agressão como uma ofensa, a amante a frui libidinosamente, transformando a vingança em um apelo sensual: “mantendo com volúpia o recuo lascivo da bofetada, cristalizando com talento um sistema complexo de gestos, o corpo torcido, a cabeça jogada de lado, fruindo, quase até o orgasmo, o drama sensual da própria postura” (NASSAR, 1992, p. 70).

Antevendo na postura voluptuosa da parceira mais uma chance para dominá-la, o personagem reassume o controle sobre seus sentidos e sobre o jogo: “não ia desperdiçar aquela chance de me exercitar nas finas artes de feiticeiro [...], eu passei então a usar a língua, muda e coleante, capaz sozinha das posturas mais inconcebíveis” (NASSAR, 1992, p. 71). Após falhar em usar a linguagem em sua função expressiva, o narrador passa a usar a língua enquanto órgão sexual, “o músculo viscoso da língua”, mudando da provocação argumentativa para a provocação erótica. Em outras palavras, diante do insucesso em manter o controle da situação através da ação verbal, o personagem retorna, então, para a área na qual ele sabia que ainda podia dominar a parceira, isto é, o terreno da paixão e do erotismo.

É interessante notar que o narrador já havia percebido que a discussão – a qual tivera origens também na frustração sexual – era fonte de um certo prazer sensual para a parceira: “o achincalhe escondia como sempre um nevoeiro denso de sensualidade, a mesma solicitação queixosa, provocadora, redundante” (NASSAR, 1992, p. 54). A persistência do erotismo no embate verbal é assinalada desde a palavra que intitula o capítulo, “O esporro”, a qual abarca tanto um sentido sexual, significando ejaculação, quanto discursivo, significando “bate boca, escândalo” (Houaiss, 2001). Portanto, entre as funções abrangidas pela discussão – ataque às falsas atitudes libertárias, desaforo da cólera – persiste ainda uma função erótica: a contenda entre o casal dá continuidade à química entre prazer (sexual) e poder (domínio) que se deu na cama. Ou seja, há um jogo de domínio e submissão entre os personagens – “a vontade de poder misturada à volúpia da submissão” (NASSAR, 1992, p. 68) – que começa na relação sexual e persiste no embate verbal. Sobressai nesse jogo uma violência tanto verbal quanto física, cuja função é não apenas incitar o outro, mas também excitá-lo.

Bataille (2004), em *O erotismo*, considera haver uma relação bastante próxima entre a transgressão dos interditos culturais e o erotismo, isto é, entre a violência e o prazer. Ele demonstra em seu estudo como uma série de transgressões tais como a caça, a guerra, o sacrifício e a orgia constituem-se, paradoxalmente, numa forma de transgressão à interdição socialmente feita à liberdade de matar ou ao sexo. Essas transgressões, apesar de aceitas, não deixam de ser algo violento, pois trata-se, como afirmou o autor, “da entrada – secundária e inevitável – de uma violência desvairada nas engrenagens do mundo humano, organizadas pelo trabalho” (NASSAR, 2004, p. 180). O ponto nodal desse argumento é a afirmação de que encontra-se na violação das interdições um das fontes do prazer erótico: “O crime faz com que o homem chegue à maior satisfação voluptuosa, à satisfação mais forte do desejo” (NASSAR, 2004, p. 264). Nesse contexto, a violência torna-se como que libertadora, pois implica a ultrapassagem das regras que se opõem à realização do desejo e à satisfação sensual.

Entretanto, o autor pontua uma mudança nesse jogo entre erotismo e transgressão no mundo contemporâneo: “o erotismo, que se tornou pecado, sobreviveu mal à liberdade de um mundo que não conhece mais o pecado” (NASSAR, 2004, p. 2001). Em outras palavras, num mundo onde tudo é permitido, onde nada mais oferece pasto à luxúria que há na transgressão, a busca pelo prazer torna-se ainda mais complexa.

Vamos encontrar uma investigação mais direta sobre esta questão em um outro livro, com o título sugestivo (do ponto de vista do nosso trabalho) de *Do bom uso erótico da cólera* (Pommier, 1996). Partindo também do pressuposto de que há uma ligação estreita entre o prazer e a infração, o autor interroga-se sobre as opções que restam num mundo onde quase nada se opõe ao prazer, onde quase inexistem obstáculos à licenciosidade. E é no rastro dessa questão que, através de uma série de casos clínicos³⁰, ele constata que, no âmbito das relações domésticas, a saída encontrada tem sido a contenda, a provocação, enfim, a discórdia entre amantes. Neste terreno, a briga é uma forma de “esquentar” as relações, funcionando como uma espécie de prelúdio para o desfecho sexual: “quanto mais violenta a discussão, mais sensual parece seu epílogo” (NASSAR, 1994, p. 12). Em outras palavras, a incitação colérica seria um procedimento transgressor recorrente na vida cotidiana dos amantes. É interessante observar que o autor entrevê algo de teatral em toda a situação, isto é, a contenda seria uma espécie de farsa utilizada pelos amantes para excitarem-se.

Ora, é justamente esta a situação do casal de *Um copo de cólera*. Como havíamos notado, na relação estabelecida entre eles a violência também entra como um poderoso aperitivo sexual. Mesmo a acalourada discussão é, além de um embate ideológico, também um modo de atizar o desejo.

Contudo, enquanto a personagem feminina entrega-se abertamente ao erotismo que se assoma na discussão, o narrador o utiliza para dominá-la. Ou seja, ele abre mão do epílogo sexual que se delineia no fim do embate, em nome de um outro tipo de prazer, isto é, aquele

³⁰ O autor é psicanalista e seu livro é resultado da análise de seus pacientes.

suscitado pela vingança. Ao invés de entregar-se aos regozijos da luxúria, o narrador, tendo a mulher totalmente dominada, decide fechar sua trapaça explodindo, novamente, em agressões violentas contra ela: “não basta sacrificar um animal é preciso encomendá-lo corretamente em ritual” (NASSAR, 1992, p. 74).

Ao optar pela explosão violenta, ele escolhe o caminho da vingança em vez do prazer sexual, utilizando a agressão como uma forma de destilar sua própria cólera e, ao mesmo tempo, de subverter o rigor lógico da parceira. Como bem afirmara Aristóteles, a cólera necessita da vingança como caminho para o prazer. Com efeito, a explosão violenta da cólera tem um efeito de expurgação, de eliminação dos males internos do personagem-narrador de *Um copo de cólera*, como se observa na descrição dos efeitos físicos que ele sente durante a explosão: “ e quase estourei a boca com o meu ‘foda-se’ [...] e berrei um ‘puta-que-pariu-todo-mundo!’, rasgando o peito, rebentando co’a jugular [...] e com isso ia pondo pra fora o bofe, a carniça e o bucho, enquanto via supreso e comovido o meu avesso” (NASSAR, 1992, p. 78).

Contudo, o alívio provocado pelo transbordamento colérico rapidamente dá lugar a um sentimento de vazio e solidão: “mas em vez de me entregar a estripulias de regozijo, fiquei um tempo ali parado, olhando o chão como um enforcado, o corpo enroscado nas tramas da trapaça, estraçalhado nas vísceras pela ação do ácido, um ator em carne viva, em absoluta solidão” (NASSAR, 1992, p. 78). A expurgação dos males não salva: seu preço fora a degradação total do personagem. Para aliviar-se, ele precisou recorrer ao que de mais torpe carregava em si; toda a sua energia fora empregada na briga, na vingança, e não algo edificante. Desse modo, a experiência que poderia ter sido amorosa fora transformada numa experiência da degradação. Mais uma vez, portanto, o prazer dera lugar ao sofrimento e o personagem masculino acaba enredado na própria trapaça que construíra, envenenado em seu próprio ácido.

Podemos afirmar que, da mesma forma que o narrador de *Lavoura arcaica*, também o narrador de *Um copo de cólera* fora “pego pela palavra”. E, mesmo após atingir seu objetivo com a discussão, isto é, a catarse final ou a liberação de sua cólera contra o mundo, ele próprio reconhece a inutilidade de sua empresa: “as palavras – impregnadas de valores – cada uma trazia, sim, no seu bojo, um pecado original [...], me ocorrendo que nem a banheira do pacífico teria água bastante pra lavar (e serenar) o vocabulário” (NASSAR, 1992, p. 81). Com essa afirmação, ele chega a um entendimento contrário ao que havia sustentado durante a briga, quando afirmava: “que culpa tinham as palavras? existiam, isto sim, eram soluções imprestáveis” (NASSAR, 1989, p. 52).

Diante do vazio que restara, não é de se estranhar, então, que o personagem tenha procurado apegar-se a algo elevado, intocado pela degradação do presente, como a memória de sua infância e de sua família. Tais lembranças já haviam, inclusive, aparecido num dos capítulos da primeira parte, intitulado “O banho”, no qual os cuidados maternos dispensados pela amante relembram-no dos carinhos da mãe. A atmosfera pacífica desse capítulo faz dele um intervalo em meio à brutalidade que predomina no restante do romance. O vocabulário é distenso, chegando mesmo a beirar um tom infantil: “e era então um plaft plaft de espuma grossa e atropelada, se espatifando na cerâmica co’a água que corria ruidosa para o ralo, e ela ria e ria, e eu ali, todo quieto e largado aos seus cuidados” (NASSAR, 1992, p 22). A limpeza do corpo associa-se à limpeza das lembranças e do vocabulário, neste que é o único momento³¹, até então, em que o narrador se larga a uma entrega sincera, sem recorrer aos jogos e às encenações que caracterizavam sua relação com a amante.

A lembrança dos pais, que reaparece no final do romance, vem contrastar a infância e a vida em família à degradação da vida adulta. As palavras usadas para descrever o ambiente familiar criam a imagem de um universo marcado pela limpeza, austeridade e ordenação, em tudo contrário à desordem da vida adulta:

³¹ Excetuando-se o epílogo, como iremos demonstrar.

[...] me detive nos fundamentos e nas colunas e nas vigas inabaláveis daquela estrutura, tínhamos então as pernas curtas, mas debaixo desse teto cada passo nosso era seguro, nos parecendo sempre lúcida a mão maciça que nos conduzia, era sem dúvida gratificante a solidez dessa corrente, as mãos dadas, a mesa austera, a roupa asseada, a palavra medida, as unhas paradas, tudo tão delimitado, tudo acontecendo num círculo de luz, contraposto com rigor – sem áreas de penumbra – à zona escura dos pecados (NASSAR, 1992, p. 80).

A revelação dessa nostalgia pela família logo após o discurso revoltado contra toda ordem, marcaria, a princípio, uma atitude contraditória do personagem. Entretanto, o que tal lembrança vem demonstrar é que, assim como em *Lavoura arcaica*, a revolta contra o mundo tem seu fundamento no desejo por uma ordem verdadeira e sólida³², por algo não degradado, que dessa forma diferisse da ordem encontrada na sociedade. Não é por outro motivo que a segurança e a ordem experimentadas no universo familiar são relembradas com nostalgia pelo narrador: “era pois na infância (na minha), eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das idéias, acabadas, perfeitas, incontestáveis, e que eu agora – na minha confusão – mal vislumbrava através da lembrança” (NASSAR, 1992, p. 81).

O desejo por algo elevado, que não tivesse sido tocado pela corrupção da experiência adulta, vem acompanhado, no entanto, da certeza de sua impossibilidade, uma vez que a infância é uma experiência passada, que não pode jamais ser retomada. Além disso, somente com a ingenuidade que caracteriza a infância seria possível sonhar com a separação precisa “entre as trevas e a luz”, com a ausência de incertezas e contradições, enfim, com uma ordem perfeita – afinal o conceito de idéias acabadas e perfeitas é, antes de tudo, uma abstração. De outro modo somente na infância seria possível experimentar, ainda, uma confiança cega nos progenitores, uma vez que a entrada no mundo adulto é muitas vezes marcada exatamente pelo questionamento dos valores paternos³³. Nesse caso, a experiência adulta mostra-se como

³² Como afirmamos no capítulo anterior, esta trata-se de uma idéia apontada também por Perrone-Moisés (1996).

³³ Tal como acontece em *Lavoura arcaica*, no qual o caminho da individuação e do amadurecimento é também o caminho da contestação dos ensinamentos e da moral paterna. Também André reconhece em certa altura do livro a bem-aventurança e a sensação de ordem experimentada na infância em contraposição ao torpor que lhe toma conta na adolescência: “era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a mantegueira, 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,

a experiência da degradação dos valores que na infância pareciam legítimos e sólidos; o que marca, portanto, a descrença do narrador em uma ordem verdadeira.

A iluminação provinda dos acontecimentos é, portanto, trágica. Assim como em *Lavoura arcaica*, também aqui o personagem percorre todo um caminho de contestação para descobrir-se de “mãos vazias”, sem ter apoio que o sustente. Ou seja, após todo questionamento e crítica à falsa ordem do mundo, o personagem-narrador de *Um copo de cólera* encontra-se ele mesmo sem saída, nostálgico por uma ordem que não mais existe e em face à degeneração do que poderia ter sido a experiência de algo elevado, isto é, do amor que, nas longíquas palavras de sua mãe, “é a única razão da vida” (NASSAR, 1992, p. 80). A explosão catártica fora, de certo modo, em vão, pois não conseguira extinguir a dor e só provocara mais estragos. Desconsolado, sem ter onde mais se apegar, o narrador cai, literalmente, no chão, aos prantos, regredido à condição de uma criança.

O romance de Nassar finaliza-se com um epílogo curioso, uma vez que a cena descrita em tudo relembra a cena que ocorre no capítulo inicial, contando, inclusive com o mesmo título “A chegada”. Entretanto, apesar da semelhança, não há uma repetição *ipsis litteris* da primeira cena: a começar pelo fato de que, ao contrário do resto do romance, esta parte é narrada sob a perspectiva da mulher, retratando o retorno dela à chácara já após a briga.

Mas não apenas o ponto de vista é diferente, também o tom da narrativa é outro. A agressividade e o sarcasmo que marcaram a atuação dela no embate verbal contrastam agora com sua postura resignada, certa de sua submissão aos apelos do desejo: “eu, mesmo atrasada, sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita” (NASSAR, 1992, p. 80).

Pela primeira vez, o leitor tem acesso, sem mediações, às idéias da personagem feminina, as quais confirmam o fato de que ela tinha consciência sobre o caráter dissimulado do parceiro e sobre o jogo teatral que ele empregava para envolvê-la. Ao adentrar a casa, ela logo percebe o cenário disposto propositalmente pelo amante: os objetos encontram-se desde a puberdade na cama como um convalescente” (NASSAR, 1989, p. 27-28).

espalhados pelo chão forjando naturalidade, em outro canto há uma mensagem, “descarnada pelo cálculo”, escrita com “simulada” caligrafia infantil, enquanto ele mesmo encontra-se deitado “fingindo” dormir. A mulher sabe que esses objetos foram plantados ali intencionalmente pelo homem, e sabe ainda que talvez ela mesma faça parte do jogo teatral que ele arma: “não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos” (NASSAR, 1992, p. 85). Ainda assim, ela não deixa de admitir um sentimento maternal pelo amante: “fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada que eu mal continha o ímpeto de abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto” (NASSAR, 1992, p. 85).

A imagem do homem em posição fetal que encerra a narrativa dá continuidade à regressão que se observara no final da briga, quando ele cai no chão feito criança. Tal imagem, que marca uma volta radical às origens da própria vida, cria na narrativa um movimento de retorno, semelhante ao que ocorre no romance *Lavoura arcaica*. No epílogo deste último há o retorno das palavras do pai, já em *Um copo de cólera*, ocorre o retorno da mulher à chacára e o retorno do homem ao estado fetal.

Assim como no primeiro romance de Nassar, também neste a imagem do retorno remete à impossibilidade de ultrapassar a situação denunciada. Mesmo após todas as acusações trocadas, mesmo após toda a degradação promovida, os personagens não podem escapar ao papéis que lhe foram previamente imputados: a amante continua representando seu papel social de fêmea e, ao final, de mãe; já o homem continua o ator de sempre, além de assumir agora também o papel de criança desprotegida, pronto para entregar-se aos carinhos da amante-mãe.

2.4 Os senões da cólera

Assim como em *Lavoura arcaica*, a narrativa em *Um copo de cólera* nasce da insatisfação do personagem principal com o *status quo* dominante e com aqueles que ajudam a perpetuá-lo. O personagem central do segundo romance em muito lembra o adolescente do primeiro livro; ambos, como afirmamos ao início, renegam e abandonam o seu grupo social, ambos revisam os valores em que se apoiam a sociedade e ambos desconfiam que os paradigmas culturais vigentes concorrem para manter uma ordem social injusta e hipócrita. A diferença entre eles é que, enquanto André engaja-se numa revolta contra o sistema familiar, contrariando e questionando suas regras, o personagem masculino de *Um copo de cólera* descrê de qualquer possibilidade de intervenção, voltando sua crítica, inclusive, contra os discursos libertários.

Ora, percebemos, aí, que o romance faz uma crítica ampla ao poder, mostrando como ele está incutido não apenas nas esferas centrais, isto é, no governo autoritário, mas também no meio daqueles que se posicionam contra o poder dominante. De modo semelhante ao que entrevemos no romance *Lavoura arcaica*³⁴, no segundo romance o escritor coloca em questão a postura dos rebelados. Desta vez, no entanto, ao desvelar as incongruências dos setores engajados – que são representados pela personagem feminina, uma intelectual de esquerda – o romance faz uma referência mais direta ao momento histórico. O narrador denuncia o socialismo de fachada, o populismo e, principalmente, o modo como parte da intelectualidade engajada da época acabara atuando de forma semelhante ao poder repressor que criticava ao assumir a postura de porta-voz dos excluídos.

Novamente, portanto, o enfoque adotado por Raduan Nassar demonstra um movimento de aproximação e afastamento em relação à literatura da década de 70. Isto é, por um lado, ele se aproxima ao fazer uma abordagem da questão do poder, tema que se impôs na literatura da época; por outro, ele se afasta ao mostrar os mecanismos de poder como algo

³⁴ Em *Lavoura arcaica*, também André assume a postura truculenta que critica no pai quando se fecha em suas idéias.

generalizado na sociedade, enfocando o modo como eles estão presentes na vida privada e até mesmo nos grupos que, contraditoriamente, posicionaram-se contra a ordem estabelecida.

Mas, além de toda a discussão ideológica e política mais séria, sobressai neste romance ainda uma espécie de guerra dos sexos. Ao longo do embate ideológico entre os amantes, o personagem masculino assume uma postura claramente machista e a mulher, feminista, numa disputa de forças que, na verdade, revela a busca pelo poder. Entretanto, como no outro romance, Nassar não deixa imperar uma verdade única. Como havíamos observado, tanto o discurso engajado e socialista da mulher quanto o discurso anarquista do homem têm suas controvérsias desveladas. Sob a postura da primeira, revela-se uma prática de poder bastante semelhante àquela praticada pelo governo repressor que ela critica e, por sua vez, o narrador, apesar das críticas que faz, não deixa, ele mesmo, de demonstrar-se autoritário. Assim como o primeiro romance, também este faz com que emergjam as contradições e as falhas das posições em embate. Ao final, ambos os lados desmoronam: a mulher sucumbida à vontade de poder, acaba sendo submetida pelo parceiro; já este, após conseguir subjugar a amante e expurgar sua raiva, literalmente cai no vazio, terminando sozinho e devastado pela ação de sua própria cólera.

Como *Lavoura arcaica*, *Um copo de cólera* também se encerra em um impasse. Após ter encaminhado toda a relação para a degradação, o narrador revela que a sua fúria escondia, na verdade, o desejo por uma ordem verdadeira, algo que se revela impossível na sociedade. E ao liberar sua raiva contra o mundo, ele não consegue, no entanto, eliminar sua dor. Por seu turno, a personagem feminina não consegue escapar totalmente da relação destrutiva com o parceiro e, ao final, retorna resignada para ele.

O retorno da amante, ao final, culmina o romance de forma um tanto melancólica. O personagem masculino continua seu jogo teatral, mas, desta vez, incorporando à sua atuação uma dose de desamparo e desconsolo, “fingindo a dor que realmente lhe doía”. Encenando

uma posição fetal, ele busca provocar os sentimentos maternos da parceira. O romance termina, então, como começou, com a entrega dos personagens a um jogo que mistura teatro e realidade, paixões ensaiadas e sentimentos sinceros, o fictício e o verdadeiro. *Um copo de cólera* afirma, assim, a vocação da obra do escritor para a ambivalência mais do que para a afirmação de um sentido único, para o assinalamento das contradições, enfim, para o dialogismo.

III. MENINA A CAMINHO

Embora o conto “Menina a caminho” (1997) tenha sido escrito nos anos 60, a primeira publicação só aconteceu em 1982, numa coletânea alemã dedicada a escritores brasileiros contemporâneos. No Brasil, o conto só foi aparecer em 1994, numa edição especial da Companhia das Letras com uma tiragem reduzida a 500 exemplares. O grande público teve que esperar até 1997, quando o conto saiu em edição comercial, juntamente com outros textos do autor.

A curiosa trajetória deste conto lembra algo do próprio percurso tortuoso de Nassar pela literatura: dá a carreira por encerrada, mas publica no exterior; opta pelo afastamento da vida literária, mas retorna em edição especial e, após o fim, retorna ao início – “Menina a caminho”, apesar de ter sido publicado por último, foi o primeiro trabalho de ficção do autor – numa coincidência com o movimento típico das histórias que escreveu. Ou seja, como bem apontou Castello (1999, p. 180) em artigo sobre Raduan Nassar: “ele parece ter abandonado o ofício de escritor, mas não o papel de escritor”.

“Menina a caminho” foi escrito, segundo o autor, num momento de experimentações e descobertas estéticas (NASSAR, 1996, p. 29), portanto, momento de elaboração de sua poética própria. Podemos afirmar que esse conto constitui-se num texto de formação, uma “escrita a caminho”, nas palavras de Sedlmayer (1997). É possível divisar nele algumas das características que vão marcar toda a literatura de Nassar, com destaque para uma visão pessimista sobre a sociedade e a apresentação das relações humanas como degradantes e degradadas.

Apesar de sua curta extensão, a narrativa enfoca um universo mais amplo do que os dois romances. O texto abrange todo o quadro social de uma cidade do interior, concentrando-

se nos feixes de relações estabelecidas entre os seus habitantes. Os personagens são os vários tipos humanos que compõem tal sociedade: o barbeiro, o dono do boteco, as fofoqueiras, o dono do armazém, o louco, as crianças. É a perspectiva microfísica, desta vez, mostrada por meio do cotidiano de uma cidade pequena.

A narrativa capta a experiência através do olhar inocente e prescrutador de uma criança, cujos primeiros passos na sociedade ocorrem de forma brutal. Do mesmo modo que nos outros trabalhos do autor, o mundo social é mais uma vez mostrado como impiedoso e degradado.

A exatidão com que é composto o perfil da vida interiorana somada à narração objetiva fazem com que esse conto destoe um pouco das outras obras do autor.

3.1 No meio do caminho

“Que história será que cada um vai contar?”

Raduan Nassar. “Menina a caminho”.

Um dos primeiros aspectos do conto “Menina a caminho” a se afigurar ao leitor da obra de Nassar é a diferença formal que ele estabelece com as outras narrativas do autor. Desta vez não contamos com verbo ardoroso que caracteriza a fala encolerizada, hemorrágica dos outros narradores, pelo contrário, o narrador do conto distingue-se pela neutralidade e objetividade e, formalmente, por ser um narrador de terceira pessoa. Ele não participa dos eventos e constitui-se basicamente numa espécie de consciência soberana que se cola à personagem principal acompanhando seus passos pela cidade e narrando apenas o que ela enxerga em suas andanças.

O autor revelou que à época da escritura do conto ele estava às voltas com experiências em torno de uma escrita mais objetiva, na linha behaviorista³⁵, o que, em parte, explica a neutralidade que sobressai nessa narrativa, bem como a menor incursão (se comparado aos outros textos) no interior dos personagens.

Em sua análise sobre a técnica narrativa empregada nesse conto, Lemos (2001) mostra haver uma alternância entre uma focalização interna e outra externa da narrativa. Através da primeira, o narrador procede a uma apropriação da visão da menina, o que, na terminologia narrativa, é chamado de “visão-com”, isto é, a narração é feita através da perspectiva de um dos personagens, sem que, entretanto, a atenção seja voltada sobre a sua interioridade³⁶. Por meio da focalização externa, esclarece a ensaísta, os eventos são apreendidos de forma objetiva, o que significa que o enfoque maior é dado nas ações. É através dos diálogos estabelecidos entre os personagens com os quais a menina se encontra que as informações são transmitidas ao leitor.

O efeito desse duplo movimento, completa Lemos, é a variação entre a objetividade do relato e o sentimento de mistério surgido da falta de informações que envolvem os acontecimentos, uma vez que eles são apreendidos por meio da perspectiva parcial da criança.

Nota-se no conto que o narrador está longe de ser um ente todo-poderoso que somente se apropria da visão da personagem e a traduz. Ao contrário, ele mesmo está subordinado ao que ela enxerga e, em certo grau, ao modo como ela o apreende. Ora, na criança a compreensão de mundo está em formação, o universo adulto e as relações sociais são ainda um enigma. Além disso, no caso específico do conto, a compreensão geral é ainda dificultada pelo fato de as ações surgirem de forma fragmentária, efeito do constante deslocamento da garota pelo universo apresentado, de modo que a narrativa não se dá ao leitor como uma

³⁵ “Nos anos 60, eu andava entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia.” (NASSAR, 1996, p. 29)

³⁶ A ensaísta cita o entendimento de Pouillon sobre a “visão-com”: “le personnage est vu non dans son intériorité [...], mais dans l’image qu’il se fait des autres, en quelque sorte en transparence dans cette image.” (Pouillon apud Lemos, 2001, p. 57).

totalidade, mas como uma construção em trânsito e em devir, tal qual a experiência infantil do mundo.

Nesse sentido, a narração no presente também contribui para a apreensão gradual dos eventos. Ao contrário da narração no passado, que possibilita uma visão mais completa da experiência, a narrativa no presente faz coincidir o tempo das ações com o tempo da narração, ou seja, mostra a experiência de forma progressiva, à medida que ela se desenrola, oferecendo uma visão parcial dos fatos. Outro reflexo desse tempo verbal é que ele faz coincidir ainda o momento da narração com o da leitura, o que coloca os leitores no mesmo nível de conhecimento dos fatos que a menina: como ela, estamos descobrindo, a cada passo, aquele universo, e não deixamos ainda de compartilhar do seu espanto diante das surpresas que ele revela.

Em consequência de tudo isso, a personagem principal vai se revelando aos poucos, através das experiências que ela vivencia ao longo do seu trajeto pelo povoado. No início da narração, no entanto, é fornecida uma caracterização essencial da menina, que a perfila ao lado de outros personagens de Nassar: a sua condição social marginalizada. Já no início do conto, isso é insinuado através da descrição da aparência e dos trajes da personagem, os quais oferecem indícios de sua classe social :

O vestido caseiro, costurado provavelmente com dois retalhos, cobre seu corpo magro feito tubo; a saia é de um pano grosso e desbotado [...]. Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amorratados. (NASSAR, 1997, p. 10).

Ao longo da narrativa, o descaso ou o desprezo com que é tratada pelos moradores da cidade tornam ainda mais evidente o lugar social que ela ocupa. Sua marginalização reflete-se formalmente na narrativa através da posição periférica que ocupa diante dos eventos, o que, a propósito, traduz uma perfeita adequação entre matéria narrada e forma narrativa. Na maior parte das vezes, a menina não participa daquilo que observa, permanecendo nos arredores da

cena ou do lado de fora do espaço onde esta ocorre, lugar de onde espreita com seu olhar curioso a vida da cidade acontecer. Tal forma de mostrar os eventos também contribui para a composição parcial e fragmentária dos fatos, o que tem como efeito, como viemos afirmando, a obscuridade que cerca a história.

À medida que a menina vagueia pela cidade, vai-se deparando com várias cenas que ajudam a compor um quadro do cotidiano local. Em cada um dos lugares por onde passa, ela acompanha diálogos que têm como ponto principal um evento sucedido ao filho do dono do armazém. A história nunca é revelada completamente, mas em cada fragmento de conversa, em cada pedaço de cena capturada, ela retorna de forma alusiva e indireta: “Me diz uma coisa, Zuza: que história é essa que andam falando do filho do seu Américo? (NASSAR, 1997, p. 15).

O grande paradoxo do conto é criado em torno dessa história, a qual, mesmo sendo referida à exaustão, em nenhum momento é contada totalmente, permanecendo, portanto, envolta em mistério.

Em seu breve ensaio “Teses sobre o conto” (2001), o escritor Ricardo Piglia afirma que o conto é sempre a narrativa de duas histórias diferentes. A história mais visível, narrada no primeiro plano, oculta uma “história secreta” que é contada de modo “elíptico e fragmentário”. Entretanto, o ensaísta-escritor ressalta que esse segredo não deve ser confundido com um sentido oculto que possa ser lido nas entrelinhas, pois o enigma não é senão “uma história que se conta de modo enigmático” (2001). A história secreta constitui-se na visão de Piglia, como um elemento central para a compreensão da forma do conto. Para exemplificar essa tese, ele diferencia o conto clássico (à moda de Poe) do moderno (Hemingway, Kafka, Borges), argumentando que o primeiro anuncia que há uma história subjacente à que é contada, revelando-a num final surpreendente enquanto o segundo conta as duas histórias como se fossem uma só, explorando a tensão entre elas, mas sem nunca

resolvê-las. Isso é possível porque na narrativa moderna a história secreta é construída através das alusões, dos subentendidos, sendo que “o mais importante nunca se conta” (PIGLIA, 2001).

A diferenciação estabelecida por Piglia ilumina algo dos procedimentos de composição utilizados em “Menina a caminho”. Podemos perceber que existem aí duas histórias sendo narradas ao mesmo tempo. Num primeiro plano há a história da perambulação da menina, constituída pelas diversas situações, diálogos e personagens que ela vai encontrando nesse percurso. A segunda história seria referente ao acontecido ao filho do comerciante, algo que é aludido de forma indireta e parcial nos diálogos dos habitantes locais. Essas duas histórias estão intimamente ligadas, uma determina e amplia os sentidos da outra.

Entretanto, é importante ressaltar que, embora permaneça obscura, a história secreta é referida desde o início do conto. Assim, seguindo a teoria de Piglia, podemos afirmar que o texto de Nassar utiliza-se de técnicas comuns tanto ao conto clássico quanto ao moderno, pois, como o primeiro, ele narra uma história anunciando que há outra, mas, numa estratégia própria ao segundo, a história anunciada nunca é totalmente revelada.

É no entretecer das duas histórias que Nassar demonstra sua maestria como contista. A narrativa de superfície encerra, cifrada em seu interior, a chave para o entendimento da narrativa secreta. Ora, já na primeira cena do conto aparecem indícios demonstrando haver algo de transgressivo na história envolvendo o filho do comerciante. Isso fica insinuado tanto nos comentários sarcásticos dos habitantes, quanto de forma indireta, através das metáforas e símbolos fálicos que aparecem ao longo da narrativa. Em cada cena flagrada pela menina há sempre uma referência sexual implícita. Ou seja, como afirmou Piglia, “o que é supérfluo numa história é básico na outra” (2001) e, com efeito, essas referências, abundantes na história de superfície, iluminam algo do sentido oculto da segunda história.

Os diálogos entre os personagens acontecem sempre através de meias palavras, de insinuações que desse modo anunciam o caráter interdito da história. Já na primeira cena flagrada pela menina, podemos perceber isso: “‘A Nice não vai’ intervém um dos meninos. ‘A mãe dela diz que da outra vez teve aquilo. ‘Aquilo o quê?’ pergunta o Zuza, malandramente. ‘Você sabe, ara!’ ” (NASSAR, 1997, p. 12). Como se observa neste diálogo, o ato proibido sofre uma censura também na linguagem. Contudo, se a transgressão não pode ser declarada, a proibição fica clara: “A mãe do Dinho disse que quem tem mais de doze anos não entra dessa vez” (NASSAR, 1997, p. 12); a afirmação de que crianças mais velhas não devem brincar com crianças mais novas aponta para o caráter sexual incutido na proibição.

Em outra cena, a referência ao elemento sexual acontece quando, numa ocorrência fortuita, a menina depara-se com o órgão sexual de um cavalo. Entretanto, se essa descoberta é casual e um tanto inocente, de modo bem diverso caracterizam-se os comentários de alguns homens que, de longe, a observavam: “‘Num brinca co’ a boneca do cavalo, menina’ [...], num brinca co’ essa boneca que tem feitiço nela’ ” (NASSAR, 1997, p. 18). Como na passagem anterior, a sexualidade, aparece novamente associada à brincadeira e ao interdito. Contudo, desta vez, a cena ganha em malícia e perversão devido à intromissão dos personagens adultos. Na fala destes, a sexualidade aparece, mais uma vez, cercada por uma aura de mistério: o órgão do cavalo guarda um feitiço, mas este não é revelado; as palavras são metaforizadas (o falo é chamado de boneca). Com estas alusões, o sexo vai surgindo na narrativa através de um jogo ambíguo de esconder revelando e de revelar escondendo.

Bataille (2004, p. 168) já havia notado essa ambigüidade que paira sobre a atividade sexual ao afirmar que “é diretamente por intermédio da descoberta furtiva – em princípio parcial – do campo proibido que a interdição nos é revelada. Nada no princípio é mais misterioso.” Ora, todo o trajeto da personagem no conto de Nassar é uma metáfora desse conhecimento furtivo da sexualidade. Mas, com efeito, é somente de forma oblíqua que esse

segredo (o sexo) poderia revelar-se numa sociedade que, mesmo relegando o prazer à clandestinidade, não deixa de explorar com deleite e malícia um caso de transgressão, como parece ser a história do filho do comerciante.

Devido a tudo isso, a caminhada da menina pelo mundo adulto é, marcada pela descoberta do sexo e da sua interdição, em outras palavras, da constância e do mistério do prazer. Retomando Bataille (2004, p. 168), este afirma que é através dessa jornada que “somos admitidos ao conhecimento de um prazer no qual a noção de prazer se mistura ao mistério, expressivo da interdição que determina o prazer ao mesmo tempo em que o condena.”.

Bataille (2004) aponta ainda que o erotismo está sempre associado à violência, algo que efetivamente ocorre em “Menina a caminho”. Contudo, neste conto a violência aparece de forma velada, no modo sarcástico e malicioso com que os habitantes do povoado exploram o ocorrido ao filho do comerciante, algo notado por Perrone-Moisés (1996) ao chamar atenção para a “brutalidade e a mesquinhez” desses personagens. Desse modo, a descoberta do sexo pela menina é acompanhada ainda pela descoberta da violência que o acompanha.

Podemos afirmar que toda a dinâmica de interação entre os personagens do conto ocorre de forma violenta e opressora, com raras excessões. Já na primeira cena acompanhamos o princípio de uma contenda envolvendo um grupo de crianças e um menino mais velho, que procura intimidar os primeiros através da força. Entretanto, a conversa logo é dissolvida pela intromissão de uma mulher da vizinhança que trava um diálogo, repleto de insinuações ambíguas e maldosas, com o menino mais velho:

‘Me diz só mais uma coisa: quem te ensinou a dar banana desse jeito?’ pergunta dona Ismênia carregando na malícia, se engasgando ao mesmo tempo com o novo acesso de riso [...]. ‘A banana que você dá é muito bem dada, Zuza’ acrescenta a dona Ismênia logo depois, alimentando fartamente a fogueira de riso.(NASSAR, 1997p. 15).

A tensão deste diálogo mostra-se no modo como a mulher busca intencionalmente desconcertar o menino com comentários sarcásticos sobre o gesto semi-obsceno de que ele se utilizara para intimidar os pequenos. Percebe-se neste episódio que a maldade do mundo adulto sobrepõe-se à do mundo infantil, pois, enquanto neste último ocorre um embate de forças físicas, no mundo adulto há uma perspicácia com a linguagem que é mais corrosiva e um embate de forças que, por ser desigual, é ainda mais opressivo.

Também marca esse episódio o modo como o prazer desfrutado pela mulher em constranger o menino aparece associado ao prazer erótico: “Sacudindo-se de novo na janela, fazendo tremer os seios de gelatina, ela até lacrimejava de tanto rir, gritando no fim do gozo com o beliscão que mais uma vez lhe aplicam na coxa” (NASSAR, 1997, p. 16). Em todo o trecho, a transgressão sexual é, paradoxalmente, explorada pela mulher como objeto de gozo.

Nessa cena não escapam ainda ao escritor as ligações existentes entre perversidade e prazer, as quais conformam um quadro ainda mais obsceno devido ao modo como a personagem se compraz com o constrangimento e, de certa forma, com a humilhação da criança. A situação é de tal forma constrangedora que a mulher é advertida por outra personagem: “Chega, Mênia! Tadinho [...]” (NASSAR, 1997, p. 15).

Em outra cena, ocorrida na barbearia, um grupo de homens também discute o acontecido ao filho do dono do armazém. Chama a atenção o modo como um deles esbraveja com rancor, não apenas contra o malfadado comerciante, mas contra o mundo: “Na verdade não tem ninguém, ninguém nesta cidade – ou não importa em que outra cidade – que não seja um filho-da-puta.”(NASSAR, 1997, p. 21). Como no episódio com as crianças, também neste o personagem que começa atacando termina por ser atacado. Desta vez o barbeiro, ofendido com o insulto, revida ameaçando revelar segredos do cliente exaltado: “vamos tirar esse negócio de filho-da-puta a limpo antes que eu faça a merda feder mais co’as coisas que o Américo sempre disse de você” (NASSAR, 1997, p. 22). Observa-se nesse conto uma lógica

de ataques e contra-ataques que revelam um quadro social marcado pela violência e pela sordidez.

Mas o momento mais curioso desse movimento pelo qual alguém ataca e depois é punido talvez aconteça quando a personagem encontra uma outra menina, cuja imagem é seu exato avesso. A assimetria entre as duas é bem delineada pelo narrador:

[...] uma menina de sai azul e blusa branca sai de casa ajeitando a bolsa escolar e a lancheira a tiracolo, recendendo limpeza da cabeça aos pés. Assim que a menina de uniforme passa, o andar pequeno e altivo, a primeira deixa a esquina, seguindo-a de alguns passos atrás. As meias três quartos, alvas, e as pregas da saia, em gomos perfeitos, encantam a menina suja e descalça, que come também com os olhos as tranças curtas, douradas, dois biscoitos de padaria. (NASSAR, 1997p. 19).

Numa demonstração de desprezo, a segunda menina faz uma careta para a personagem principal, tornando ainda mais agudo o aprendizado da diferença social:

sem ter se voltado nem uma vez sequer, a menina de uniforme de repente pára e se vira pra trás: ‘Ó!’ diz, e, abanando a mão espalmada, o polegar tocando a ponta do nariz, faz uma careta bisbilhoteira e mostra a língua, tão comprida e insuspeita, pondo quase em pânico a menina de trás (NASSAR, 1997, p. 19).

Momentos depois, já na escola, a menina loura é observada pela outra criança, que como sempre encontra-se do lado de fora, espiando a cena sem dela participar. O lugar ocupado pela personagem principal é, a propósito, mais um signo da sua carência social e da assimetria entre ela e a outra menina, pois, enquanto esta tem acesso à instituição escolar, o aprendizado da outra dá-se na rua, de forma abrupta.

A cena seguinte inverte o ocorrido no primeiro encontro entre as duas crianças. Desta vez, a menina rica é, de certa forma, punida pelo destrato à menina pobre. Durante a aula, a menina loura, comparada a uma “boneca de porcelana” pelo narrador, é autora de um ato escatológico: “Quando a dona Eudóxia vira uma nova página a classe inteira começa a abanar a mão na frente do nariz. A dona Eudóxia pára de folhear o livro [...] e começa também a

abandar a mão” (NASSAR, 1997, p. 25). A imagem das mãos na frente do rosto remete à cena ocorrida na rua quando a menina loura abana a mão na frente do nariz para a outra. A nova situação promove uma espécie de retorno à primeira, com a diferença de que o algoz é, agora, a vítima. A falta da menina é severamente punida pela professora: “Sem acreditar, a menina assiste através da vidraça aos três bolos em cada mão como castigo. A dona Eudóxia atira a régua num canto enquanto a menina dos biscoitos chora.” (NASSAR, 1997, p. 26). Embora haja aí uma espécie de punição, esse episódio não se destaca por um sentido positivo, de justificação, ao contrário, ele marca a escalada progressiva da opressão: a agressão imposta pela mestre-escola é superior ao desprezo infantil que uma menina voltara à outra.

Por esse ato, a escola repete a violência com a qual a personagem deparara-se nas ruas. Há aí a insinuação de uma crítica também à instituição escolar que reproduz a opressão existente na sociedade. Mesmo separadas pelo abismo social que permite o acesso de uma à escola e nega à outra, o aprendizado das duas crianças dá-se de modo similar: de forma violenta e traumatizante. Embora diferentes, ambas são igualmente vítimas da opressão social.

Essa violência progressiva e cíclica reflete a visão de um mundo desencantado, algo que, como observamos nos outros capítulos, marca a obra de Nassar.

Entretanto, há alguns personagens do conto que contrastam com o universo social impiedoso apresentado, ainda que todos eles tragam um traço de melancolia, algo próprio da composição dialética do autor.

O primeiro personagem a estabelecer uma contraposição à brutalidade dos outros moradores da cidade é um velho italiano, “seu Giovanni”. Tudo indica que ele perdeu a sanidade mental e vaga em delírio pela cidade à procura de uma criança perdida. A descrição que é feita deste personagem compõe uma figura, ao mesmo tempo, terna e desolada: “O seu Giovanni arrasta as alpargatas na outra calçada, parece um papai-noel que perdeu a roupa vermelha, sempre com aquela cara triste de dor de cabeça. Anda sem parar, o olhar solto, o

coração apertado.” (NASSAR, 1997, p. 18). O narrador ainda revela: “Mal se suspeita nele uma vida generosa no passado, pois se deu como poucos ao povoado, desde o começo. Caduco, anda agora perdido na sua cidade, o olhar solto, falando sozinho, como se procurasse um menino.” (NASSAR, 1997, p. 38). A sordidez, a violência calada encontrada pela menina em cada canto do vilarejo talvez expliquem a tristeza e a nostalgia de seu Giovanni. O seu “olhar solto” e a sua melancolia parecem guardar, um desgosto com o estado presente da cidade que ele ajudara a construir. Nesse sentido, sua constante busca por uma criança metaforiza uma busca pelo passado, ou pela infância perdida da cidade. A cena seguinte completa e esclarece essa metáfora: logo após encontrar com o velho, a menina enxerga um camponês que se encaminha em direção ao cemitério carregando o caixão de uma criança morta; é possível entrever aí um símbolo de que a criança – ou seja, a infância da cidade – procurada por seu Giovanni, está morta, para sempre perdida.

Outro personagem também muito marcante no conto é o artesão, “seu Tio-Nilo”, que dentre todos com quem a menina encontra-se é o único que, através de um “sorriso franco”, dispensa-lhe alguma atenção. Habituada ao desprezo e à insensibilidade dos moradores da cidade, a menina recebe o gesto simples do artesão com imenso contentamento: “Ela nem acredita, seu coraçãozinho dança! Cheia de leveza a menina abandona a tela de arame [...] e em seguida abre as asas em equilíbrio” (NASSAR, 1997, p. 37). Tal episódio marca ainda uma das raras vezes em que a objetividade narrativa dá lugar a uma visão subjetiva, do íntimo da personagem, o que é tecnicamente possibilitado pela utilização do discurso indireto-livre: “Que cheiro de couro mais gostoso na selaria do seu Tio Nilo!” (NASSAR, 1997, p. 35).

A diferença entre o artesão e os outros personagens é bem delineada pelo narrador: “Solitário, ninguém cochicha em sua oficina”(NASSAR, 1997, p. 36). Ou seja, ao contrário do que ocorre nos outros estabelecimentos da cidade, onde impera a conversa sobre a vida alheia, em sua oficina reinam o silêncio e o trabalho, somente interrompidos com a chegada

dos seus compradores, os peões de boiadero. Tudo indica que o personagem evita o convívio social, relacionando-se somente com seus clientes, “gente rude, delicada”, afirma o narrador estabelecendo um contraste entre estes e os habitantes do local. Tanto o conteúdo da conversa quanto a forma de interação entre o artesão e os peões são diametralmente opostos ao observado nos outros lugares: na oficina fala-se sobretudo “sobre a vida dura” e ouve-se, respeitosamente, “a palavra curta do artesão severo” (NASSAR, 1997, p. 37).

Mas mesmo o respeitado artesão não é poupado pelo falatório impiedoso dos habitantes do povoado: “Por que é que falam que o seu Tio-Nilo é um homem perigoso?”(NASSAR, 1997, p. 37), interroga-se a menina, confusa com a contradição que faz do personagem mais bondoso que encontra em seu caminho alguém temido pela sociedade. Ora, o pouco revelado sobre o personagem demonstra que ele é possuidor de uma ombridade em tudo oposta à sordidez dos outros habitantes. O que nos leva a aventar a hipótese de que é exatamente a postura reta e avessa aos mexericos populares, além da rejeição do contato social, o que faz do artesão um indivíduo divergente e, neste sentido, sim, perigoso à homogeneidade social.

Em uma outra esquina, a menina depara-se com o bêbado, outra figura contrastante com o universo social apresentado. Desse ressalta-se principalmente a atitude de total descaso para com o mundo, mostrada no desleixo do seu traje e no seu sorriso, que, ao contrário do riso sarcástico e corrosivo da gente com quem a menina esbarra, é um sorriso burlesco, “no ritmo do mundo” (NASSAR, 1997, p. 38). Sua descrição sugere uma aproximação tortuosa entre sua figura e a de um palhaço: “cheio de remendos no pano imundo da calça, os pêlos da barba que nem traços a carvão, duas cascas de jabuticaba no lugar dos olhos, um cigarro de palha descansando na orelha de abano” (NASSAR, 1997, p. 38). A semelhança com o personagem circense é reforçada pela sua atitude de troça e de zombaria com relação ao mundo.

O louco, o artista e o bêbado-palhaço, esses três personagens do conto também distinguem-se por serem marginais à sociedade. O primeiro perdeu-se na própria cidade que ajudou a construir, é um personagem melancólico, representa a descrença no mundo e, desse modo, traz traços do desgosto com o *status quo* que marca a obra de Nassar. O outro é o artista que, pelo seu saber e pelo seu proceder crítico, é visto com ressalvas pela sociedade. O terceiro caracteriza-se por sua atitude debochada, por seu desprezo irônico da movimentação inútil do mundo. Em comum, os três abandonaram ou recusam-se a participar da vida social.

Numa parte mais avançada da narrativa, a menina chega ao destino para o qual se dirigia. A meta de sua jornada – algo que não havia sido referido em qualquer momento da narrativa – era alcançar exatamente o armazém do mal-falado homem. Essa cena é cercada de uma série de simbolismos que apontam para o sentido da trajetória da personagem e do conto em geral.

Na descrição do exterior do armazém, destaca-se a informação sobre suas sete portas, todas fechadas, numa escancarada analogia com a entrada da cidade tebana que consta no mito de Édipo. A passagem conta ainda com outro símbolo associado ao mito helênico: a entrada do estabelecimento é protegida por uma águia “de asas ainda abertas, parecendo terminar o seu vôo de pedra no topo da fachada” (NASSAR, 1997, p. 39), remetendo à esfinge do mito edipiano, a qual tinha asas de águia. E para completar a analogia, logo à entrada dessa tebas interiorana, a menina depara-se com um enigma (“decifra-me ou devoro-te”) que permanece indecifrável para ela. Aos leitores é revelado apenas tratar-se de um “xingo” pintado a carvão nas paredes do estabelecimento e que um estudante “de olhar maroto” (NASSAR, 1997, p. 40) silabeia para a menina.

Somada a essa entrada enigmática, a descrição do interior do armazém permite associá-lo a uma espécie de templo, ou “convento”, como dirá o narrador. Prevalece ali a

“escuridão”, o “silêncio úmido e distenso”, sem que haja “nenhum ruído da rua” (NASSAR, 1997, p. 41); elementos que se opõem ao burburinho dos lugares por onde passara a menina.

De modo ambíguo, os objetos expostos no interior da venda remetem ao mesmo tempo ao sacro e ao profano. É o que se pode notar, por exemplo, nos estandartes de Santo Antônio, São Pedro e São João Batista encontrados pela menina. Estas representações usadas durante as festas juninas, ocupam uma posição ambígua entre o divino da santidade e o humano da festa, ou entre o elevado e o baixo, como sugere ainda a imagem seguinte: “o pano com São João drapeja no alto de um mastro erguido no centro da quermesse, afogado pelas chamas da lenha que queima embaixo” (NASSAR, 1997p. 42).

Entre os três santos, o que mais atrai a personagem é São João Batista, representado pela imagem de um menino que carrega um cordeiro nos braços. No romance a descrição desta imagem também é ambígua, pois realça, por um lado, a idéia de inocência e ingenuidade – simbolizada pela criança e pelo cordeiro – e, por outro, destaca o símbolo fálico, “um cajado roçando seu ombro nu” (NASSAR, 1997, p. 42). De certa forma, essa imagem remete à condição dúbia da própria menina, que, ao longo do trajeto, encontra-se entre a ingenuidade e a descoberta do sexo, entre a inocência e a descoberta da malícia do mundo.

Voltando à descrição do armazém, vamos perceber que este figura ainda como parte do imaginário mágico infantil. A personagem enxerga nele um reino de delícias devido à abundância em doces e alimentos, dos quais ela, efetivamente, se farta: “Afunda logo a mão na barrica em busca de manjubas, come muitas, sofregamente. Lambe o sal que lhe pica a pele ao redor da boca e estala a língua. Pega depois um torrão de açúcar redondo, em seguida outro, mais outro [...]” (NASSAR, 1997, p. 40). Nesta cena, o prazer provocado pela alimentação remete ao prazer oral. Há ainda uma sugestão sexual no sentido da palavra manjuba, que na linguagem popular refere-se também ao pênis³⁷.

³⁷ Fato notado Sanches Neto (1997) em seu artigo “Escritor de mãos ásperas” e que referimos ainda como fonte o Dicionário Houaiss (2001): “majuba: 3 B tab. o pênis.”

Não devemos deixar de mencionar, ainda, que em meio aos objetos do armazém surge também a foto de Getúlio Vargas, que aparece no alto, como os santos, simbolizando a devoção que o povo lhe tem. Tal imagem, inclusive, já havia sido referida em outro trecho do conto, quando um dos personagens, do qual se esperava um discurso sobre o acontecido ao dono do armazém, dirige à imagem do estadista uma espécie de protesto político, ao mesmo tempo ingênuo e desconsolado:

Doutor Getúlio Vargas, o povo brasileiro tá cansado, cansado, cansado: não agüenta mais apertar o cinto, não agüenta mais passar com farinha de mandioca, não agüenta mais o senhor mandar as pessoas pra cadeia; o xadrez já tá apinhado, seu Getúlio, tá assim, ó, de pau-d'água. (NASSAR, 1997, p. 30).

Essa passagem traz ainda indícios de uma crítica ao populismo, que afigura também em *Um copo de cólera*. O discurso magoado do personagem, em quem nota-se uma certa perturbação mental, aponta as mazelas dessa prática política. Além disso, a cena demonstra mais uma vez que a opressão, denunciada ao longo da narrativa, é algo generalizado na sociedade, atingindo desde as relações estabelecidas entre os habitantes de uma pequena cidade até as instâncias mais altas do poder.

Podemos perceber, em tudo isso, que vários dos elementos disseminados ao longo da narrativa confluem para o espaço do armazém. Sua caracterização ligada ao sacro o associa a uma espécie de templo, onde o ritual de iniciação da menina culmina. Já os elementos ligados ao profano, que sempre guardam uma sugestão sexual, indicam que esse rito de passagem trata, como já havíamos apontado, da descoberta da sexualidade.

A cena finaliza-se com o encontro entre a menina e o dono do estabelecimento, para quem ela traz um recado: “Minha mãe mandou dizer que o senhor estragou a vida dela, mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem [...]” (NASSAR, 1997, p. 44). Nesse encontro, a violência e a sexualidade que eram, até então, apenas sugestionadas

nas conversas dos outros personagens tornam-se agora explícitas na reação explosiva do comerciante: “puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já, agora, senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe, e na puta daquela tua mãe [...]” (NASSAR, 1997, p. 44).

A ameaça de violência irá, finalmente, explodir no seio familiar. Ao chegar em casa, aterrorizada por tudo que passou, a menina revela à mãe o acontecido e esta se abre em queixas sobre o comportamento do comerciante: “Ele me ofendeu mais uma vez, ele me ofendeu mais uma vez, aquele canalha [...]” (NASSAR, 1997, p. 45). As palavras da mulher são escutadas pelo marido que, encolerizado, a ataca violentamente na frente das crianças. Revela-se, então, a ligação entre a história secreta e a da menina: tudo indica que sua mãe havia traído o pai com o dono do armazém, fato que causara a reação violenta do marido.

No final do conto, todas as experiências que compuseram o ritual iniciático da menina convergem para a cena em que ela, já passada a briga entre o casal, observa seu próprio corpo no espelho “e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto” (NASSAR, 1997, p. 49). A jornada da criança no mundo adulto encerra com a descoberta abrupta da violência ligada à sexualidade e da própria sexualidade. O espancamento da mãe vem completar a jornada degradante ao revelar a dura condição que é imposta à mulher na sociedade: reprimida e subjugada.

Ao final de seu trajeto pela cidade, levada pela curiosidade e pela incompreensão, a menina observa o próprio sexo como se o interrogasse sobre o seu significado ambíguo (desejado e interdito), como se adivinhasse ainda a ambigüidade maior, a do próprio mundo adulto.

3.2 Um conto, duas histórias

Como observamos no início desta análise, no conto “Menina a caminho”, duas histórias são contadas de modo entrelaçado: uma narra o percurso da menina pela cidade, a outra, que permanece oculta, envolve um habitante local e é comentada por quase todos os personagens com os quais a menina se encontra nesse percurso. Na primeira narrativa, estão espalhados diversos signos sexuais que ajudam a compreender que a história oculta trata de um caso de transgressão. A narrativa secreta, por sua vez, ilumina parte do sentido da primeira história, que trata da descoberta dos segredos da sexualidade pela personagem principal. Sua trajetória pela cidade conforma uma metáfora do processo de iniciação da criança na sociedade.

Piglia (2001) afirma que “o conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (2001). De um modo geral, é exatamente isso que encontramos não só no conto, mas também nos romances de Nassar: uma tentativa de trazer à tona aquilo que permanece velado no processo cotidiano da vida. No caso específico do conto estudado, a narrativa constrói-se justamente em torno de um segredo que teima em revelar-se em sua totalidade. E esse segredo, ou a história secreta, acaba por compor indiretamente um perfil da própria sociedade.

A “verdade secreta”, retomando um termo de Piglia, revelada por este conto, relaciona-se à hipocrisia de uma sociedade que ao mesmo tempo impõe uma interdição ao sexo, mas não deixa de deleitar-se com a transgressão dessa mesma interdição. Nesse contexto, a sexualidade surge envolta numa atmosfera violenta, que aparece de forma indireta ao longo do percurso da menina pela cidade e acaba por explodir no universo familiar. Há uma relação de continuidade, portanto, entre a violência domiciliar e aquela experimentada pela personagem na cidade.

A descoberta do mundo e do sexo ocorre, portanto, de forma brutal, o que faz da experiência infantil mostrada nesse conto oposta àquela que se afigura nos dois romances do escritor. Nestes, a infância aparece de forma positiva, como a recordação de um universo ainda não degradado do qual os personagens principais, já adultos e desiludidos com o estado atual das coisas, sentem-se nostálgicos. Talvez essa diferença decorra do fato de que, nos romances, a infância já é memória de algo encerrado no passado, o que dá espaço para que a experiência seja transfigurada pela imaginação ou idealizada, como realmente ocorre em *Um copo de cólera*³⁸. Já em *Menina a caminho*, a infância ocorre no presente, está em processo e, sendo assim, oferece menor espaço para a idealização. No conto, o tempo da infância é o tempo da descoberta do mundo e das suas mazelas.

Assim como nos outros trabalhos do autor, no conto destaca-se uma visão pessimista sobre a sociedade, que é mostrada como mesquinha e impiedosa. O contato da menina com essa sociedade causa uma iniciação precoce ao mundo e à sexualidade.

Portanto, já no primeiro trabalho de Nassar, é possível divisar vários traços que, como observamos nos capítulos anteriores, fizeram-se recorrentes na obra do autor. No conto também ressalta-se a visão de mundo desencantado, o desconsolo com relação ao *status quo* e o enfoque nas micro-relações de poder, sendo que a personagem principal do conto assemelha-se ainda aos personagens principais dos romances pela posição marginalizada que ela ocupa na sociedade.

O conto encerra-se com um movimento típico da obra de Nassar: passada a briga entre os pais e após observar o próprio sexo no banheiro, a menina retorna às ruas, o que sugere a continuidade do seu percurso pelo mundo.

Da mesma forma que as outras narrativas, “Menina a caminho” aponta as mazelas da sociedade, mas encerra-se sem apontar uma saída para a situação mostrada, algo que iria marcar a literatura nassariana.

³⁸ Ver o segundo capítulo desta dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dubito Ergo Sum

Em sua entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (NASSAR, 1996), o escritor Raduan Nassar, apesar das constantes esquivas em dar uma resposta direta sobre suas influências (algo muito ao seu estilo), deixa escapar algumas leituras que teriam marcado sua formação intelectual, entre as quais cita o empirista Francis Bacon e os sofistas. O autor explica que o primeiro lhe causara impressão pelos “calotes” dados à tradição intelectual, isto é, pelo fato de este filósofo, por meio de sua aposta no empirismo, ter colocado em suspeição verdades estabelecidas somente na autoridade intelectual de quem as havia pronunciado. Já os sofistas o teriam impressionado pelas trapaças que realizaram no terreno da razão, o que, segundo o autor, acabou por confirmar suas suspeitas de que “o aporte ético que tentaram colar nela [na razão], lhe é totalmente estranho” (NASSAR, 1996, p. 38). Essa afirmação reverbera nas palavras do narrador de *Lavoura arcaica*, para quem a razão é manipulável, “corta em qualquer direção” (NASSAR, 1989, p. 133).

As leituras dos sofistas e de Bacon deixaram marcas profundas na literatura de Nassar. Os personagens do escritor, por desconfiarem dos discursos dogmáticos, comportam-se como caloteiros, deixando de pagar qualquer tributo à tradição, à autoridade ou à ordem estabelecida, chegando até mesmo ao extremo, no caso de André, em *Lavoura arcaica*, de desafiar os interditos mais enraizados na cultura. E é trapaceando que eles colocam em cheque tudo aquilo de que duvidam: os personagens de Nassar utilizam da própria razão em que se assentam os discursos dogmáticos para desestabilizá-los.

Das influências filosóficas arroladas pelo escritor nota-se que, apesar de serem diferentes em seus pressupostos filosóficos e com relação a escola de pensamento à qual

pertecem, elas aproximam-se em um ponto fundamental: ambas subvertem a razão e acabam por colocá-la em suspeição.

Entretanto, como bem observou Sedlmayer (2001, p. 9), é com o expoente máximo do racionalismo, o filósofo René Descartes, que o autor começa a suspeitar dos limites da razão. E é justamente numa frase de Descartes que fomos encontrar a síntese de um procedimento que perpassa a literatura de Nassar: *dubito ergo sum, vel quod item est, cogito ergo sum*, em português, “duvido, logo existo, ou, o que é o mesmo, penso, logo existo”. Para o pensador, duvidar e pensar são sinônimos e equivalem a existir (Bernardo, 2006). Também Nassar parte da dúvida em sua “busca pela verdade”, entretanto a diferença é que em suas narrativas a dúvida é uma constante que não apenas funda o texto, mas determina sua própria forma fundada no dialogismo, isto é, no embate de vozes e com elas de idéias e verdades.

As narrativas de Nassar constroem-se de forma dialógica, impedindo que predomine uma voz única e com ela uma única verdade. Nos dois romances o discurso de contestação não se sobrepõe ou anula completamente o discurso ao qual contesta. A transgressão do filho, André, em *Lavoura arcaica*, é mais profunda exatamente por ser baseada numa releitura da fala do pai; no mesmo caminho, a fala do narrador masculino de *Um copo de cólera* choca-se com as opiniões da parceira, a qual também aponta os defeitos do discurso do amante. No conto “Menina a caminho”, mesmo sem haver o embate discursivo que marca os outros trabalhos, podemos perceber essa raiz dialógica no modo como a fala mordaz dos moradores da cidade é contraposta à postura dos personagens marginalizados, os quais recusam-se a participar da mesquinha vida social do lugar.

Embora não deixe que uma voz sobreponha-se a outra, as obras do escritor longe estão do relativismo. Pelo contrário, numa postura que podemos reconhecer como ética, elas apontam os defeitos e rejeitam ambos os lados em questão. Neste sentido podemos, então, afirmar que a literatura de Nassar, seguindo os passos de Machado de Assis, é uma literatura

cética. Nela, a dúvida é o ponto de partida e também o ponto de chegada. Como viemos afirmando, suas histórias demonstram uma desconfiança generalizada que atinge não só os lugares do poder, mas também os discursos de resistência, chegando até a uma auto-desconfiança por parte dos narradores, que se interrogam sobre a validade de sua intervenção. Ao contrário da literatura mais engajada do seu tempo que acredita na intervenção – pelo próprio fato de ser engajada – a literatura nassariana desconfia até mesmo dos discursos mais libertários, denunciando que mesmo estes não estão livres de resvalar na falácia que denunciam, isto é, mesmo neles podem persistir os mecanismos de poder.

Contudo, a despeito dessa desconfiança generalizada e até mesmo de um certo pessimismo com relação ao mundo, a obra de Raduan Nassar não deixa de revelar o desejo por uma ordem que seja verdadeira.

É nesse impasse que se fundamenta a trajetória dos seus personagens principais, seres aos quais o escritor consegue insuflar a contraditoriedade humana. Ora, afinal, é essa vontade por uma verdade o que motiva a fala apaixonada à qual se entregam seus narradores. Aliás, paixão é o que não falta na literatura nassariana, a qual está longe de um ceticismo frio e desdenhoso. É a paixão de seus personagens que se espraia pela linguagem e abala os alicerces racionalistas tanto do patriarca todo-poderoso de *Lavoura arcaica* quanto da intelectual de esquerda de *Um copo de cólera*. É, por fim, a centelha da paixão – nunca totalmente descarnada do cálculo – a responsável pelo impacto verbal que se faz sentir nos seus livros e que consegue, de forma mais profunda, abalar o leitor.

As obras de Nassar não desfazem, no entanto, o impasse ao qual nos referimos anteriormente. Elas não dão respostas, não impõem uma verdade absoluta. A sua literatura procura antes questionar antigas verdades, apresentando novas leituras dos paradigmas culturais e, principalmente, apontando as contradições e as falácias nas quais se fundamenta a ordem estabelecida. Nesse sentido, podemos falar de uma literatura transgressora, que procura

desestabilizar, paradoxalmente através da linguagem ordenada (formalizada) da construção literária, as certezas do seu tempo.

Sua obra reflete ainda a visão de um mundo desencatado, para retomar um termo que Lukács (2000) usou para definir a visão de mundo própria do gênero romanesco. Seus personagens vagam por um mundo cuja “imanescência de sentido da vida” é algo perdido, onde os vínculos grupais e afetivos, a ordem social, o amor funcionam como uma fachada que encobre a verdadeira desorientação e as contradições do espírito daqueles que nunca conseguiram encaixar-se. Diante disso, o texto surge como um modo de dar forma a tal estado de coisas, de compensar o desequilíbrio e a desordem do mundo à sua volta, como diz a epígrafe que encabeça este trabalho.

Apesar do retorno que efetuam em seus finais, as narrativas de Nassar não descrevem um círculo, imagem fechada. Fazê-lo seria impor uma razão, dar uma resposta única para o movimento espantoso (tal como é flagrado em suas histórias) e incompreensível da vida e do destino. A espiral³⁹ seria, nesse sentido, uma imagem mais apropriada para descrever o movimento que elas efetuam, pois descreve um movimento dúbio: não se fecha; abre-se sempre em novos círculos que se abrirão em outros. Na espiral o retorno ao início é enganador, pois na verdade a cada volta ela inicia um momento novo da trajetória humana, conservando, no entanto, a dúvida e espanto que marcaram os momentos anteriores.

³⁹ O próprio Nassar reconhece em entrevistas que a imagem que melhor se aplicaria ao final dos seus romances seria a da espiral, pois, apesar do retorno à situação inicial, esta não é mais a mesma. Em suas palavras, “se trataria já de um outro elo da espiral” (MASSI & SABINO FILHO apud RODRIGUES, 2000, p. 10).

BIBLIOGRAFIA

1. Obras do autor

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

_____. *Um copo de cólera*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Menina a caminho*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

2. Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 268-273.

_____. Idéias para a sociologia da música. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 259-268.

ALVES, Claudemir Francisco. *O Sagrado Relacional: A percepção contemporânea do sagrado em uma leitura de Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, e Centúria, de Giorgio Manganelli*. 2001. 147 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2001.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Tópicos*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/livros_gratis/topicos.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2006.

ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 77-109.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 459-485.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 196–221.

BERNARDO, Gustavo. Da necessidade do ceticismo. *Dubito ergo sum*. Caderno de Literatura e Filosofia. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/editor42.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2006.

BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. London: Penguin Books, 1991.

BOSI, Alfredo. A ficção entre os anos 70 e 90: Alguns pontos de referência. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. ver. e ampl. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 434-438.

_____. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

_____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____ (org.). *O Conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 7-22.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Raduan Nassar. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, n. 2, set. 1996.

CÂNDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959.

_____. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARDOSO, Sérgio. *Os sentidos da paixão*. 9. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARRILHO, Arnaldo. Pena e lente atrás dos espelhos. Posfácio do libreto de apresentação do filme *Lavoura arcaica*, de Luis Fernando Carvalho. (s.d.)

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CASTELO, José. Raduan Nassar: atrás da máscara. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 175-188.

CHALHUB, Samira. *Semiótica dos afetos*: roteiro de leitura para *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker; Cespuc, 1997.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DANTAS, Maria Flavia Drummond. *Raduan Nassar e o silêncio da escrita*. 2000. 88 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

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

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa : Livros do Brasil, [19-?].

FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.

FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura arcaica* foi ontem. *Organon*. Literatura Brasileira de 70 a 90. Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 17, p. 14-26, 1991.

FLORENTINO, Cristiano. *Um escuro poço: a memória enferma em Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. 2000. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 8. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. *Microfísica do poder*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

_____. *Politics, philosophy, culture: interviews and other writings*. New York: Routledge, 1988.

_____. *What is an author?* Disponível em: <<http://www.hope.edu/academic/english/pannacker/Foucault.html>>. Acesso em: 22 jun. 2006.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967. p. 108-137.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra; UNESP, 1990.

GOMES, Eustáquio. Notas à margem de *Um copo de cólera*. In: *Ensaio Mínimos*. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1988.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HATOUM, Milton. Entrevista. *Cadernos de literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, n. 2, , p.19-21, set. 1996.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manuel de Mello (Ed.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia, 2001. 1 CD-ROM.

JAMESON, Frederic. *Marxism and Form: twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.189-213.

LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

LEMOS, Maria José. “Menina a caminho”, de Raduan Nassar. In: QUINT, Anne-Marie. *Le conte et la lettre dans l’espace lusophone*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. p. 55-62.

_____. *Ficção e pensamento cético em Raduan Nassar*: projeto de pesquisa. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo56.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2006.

LESKY, Albin. *A tragédia Grega*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva,1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A greek-english lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/cache/perscoll_Greco-Roman.html>. Acesso em: 22 jan. 2006.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUCAS, Fábio. O estatuto amoroso em silêncio para 4 e *Um copo de cólera*. *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses*, São Paulo, n.11, pp.3-19, jan.-jul. 1983.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34; Liv. Duas Cidades, 2000.

MACHADO, Roberto. Introdução à microfísica do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MARTINS, Analice de Oliveira. *Um lugar à mesa: uma análise de Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. 1994. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

NASSAR, Raduan. A Conversa. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Raduan Nassar. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 2, p.23-40, set. 1996.

_____. Sou o Jararaca. *Veja*, São Paulo, p.9-13, 30 jul. 1997..

NETO, Miguel Sanches. *Escritor de mãos ásperas*. Disponível em:<<http://revista.agulha.nom.br/msaches09.html>>. Acesso em: 5 maio 2006.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Silva de. *Entre o milênio e o minuto*. Prosa literária e discurso filosófico em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. 1993. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

PARENTE, André; HEYNEMANN, Liliane. *Lavoura arcaica*: o cinema do tempo não reconciliado. Posfácio do libreto de apresentação do filme *Lavoura arcaica*, de Luis Fernando Carvalho.(s.d.)

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: Do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de literatura brasileira*. Raduan Nassar. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 61 - 77, set. 1996.

_____. Raduan Nassar - *Lavoura Arcaica*. *Colóquio Letras*, Lisboa, jul. 1977.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2001. Caderno Mais!, p. 24.

POMMIER, Gérard. *Do bom uso erótico da cólera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

RODRIGUES, André Luis. *União, cisão, reunião em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. 2000. 207f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto / Contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.

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

_____. Por uma razão passional - uma leitura da obra de Raduan Nassar. *Jornal Oficina*, Coronel Fabriciano, p. 9, 2001.

SEDLMAYER-PINTO, Sabrina. Ungüentos, romãs; quatro versões de Cantares de Salomão. In: SEMINÁRIO NAIONAL MULHER E LITERATURA, 9., 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 329-335.

SCHWARZ, Roberto. Crise e literatura. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SISMODINI, Alberto. *Nassar par Bachelar*, un éxile rhétorique. Disponível em: <<http://www.ciberkiosk.pt>>. Acesso em: 13 mar. 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida nacional*: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 1985.

_____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VELHO, Gilberto. O estudo do comportamento desviante: A contribuição da antropologia social. In: _____. *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

VERNANT, Jean Pierre. Ambigüidade e reviravolta da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas. In: _____. VIDAL-NAQUET, Pierre (Org.). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 73-99.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Modern tragedy*. Londres: Chatto and Windus, 1996.